

La transferencia cultural alemana en la arquitectura catalana de la segunda mitad del siglo XIX

Autor: Martín Cacho Rodríguez

Tutor: Joan Molet i Petit

Septiembre de 2026

Trabajo Final de Máster

Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte

Facultad de Filosofía e Historia

Índice

Resum.....	4
Resumen.....	4
Abstract.....	5
Justificación.....	7
1. Introducción.....	8
2. Estado de la cuestión.....	10
2.1 Visión cronológica.....	10
2.2 Los primeros testimonios.....	10
2.2.1 La difusión indirecta: revistas y publicaciones periódicas.....	11
2.2.2 Fuentes académicas y discursos institucionales.....	12
2.3 La historiografía tradicional (c. primera mitad del siglo XX).....	13
2.4 Revisionismo de los años 60 y 70.....	14
2.5 La especialización historiográfica desde los años ochenta hasta la actualidad.....	15
2.5.1 La historiografía alemana y germanófono.....	17
3. Marco metodológico.....	17
4. Marco teórico.....	19
4.1 El eclecticismo como categoría historiográfica y problema teórico.....	20
4.2 Transferencia cultural y circulación transnacional de modelos.....	21
4.3 El marco alemán: Bildung, ciencia de la ciudad y neogótico.....	22
4.4 Eclecticismo, identidad y construcción historiográfica.....	22
5. Contexto histórico: Cataluña mirando a Europa.....	23
5.1 Transformación urbana y social: el Plan Cerdà y el auge de la burguesía.....	23
5.2 El auge de la burguesía y la nueva demanda arquitectónica.....	25
5.3 La ciudad europea del siglo XIX.....	26
5.3.1. Viena y la Ringstrasse.....	27
5.3.2. Berlín: la excepción industrial y proletaria.....	28
5.3.3. La singularidad del modelo barcelonés.....	31
5.4. Arquitectos catalanes abiertos a influencias internacionales.....	33
5.4.1. Los viajes como fuente de conocimiento directo.....	33
6. El marco intelectual alemán del siglo XIX y su recepción en Cataluña.....	35
6.1 Hegel y el idealismo estético.....	36
6.2 Karl Friedrich Schinkel.....	37
6.3 Gottfried Semper.....	39
6.4 La transmisión de las ideas alemanas.....	41
7. Elías Rogent.....	42
7.1 El diario de viaje como fuente historiográfica.....	42
7.1.2 El primer viaje (1855).....	43
7.1.2.1 París y Estrasburgo: el rechazo del modelo francés.....	44
7.1.2.2 Múnich.....	46
7.1.2.3 Núremberg, Dresde, Berlín y Potsdam.....	49
7.1.3 El segundo viaje (1869).....	50
7.2 La influencia alemana en la obra arquitectónica de Elías Rogent.....	51
7.2.1 La formación temprana y los primeros indicios del lenguaje neorrománico.....	51

7.2.2 La Universidad Literaria de Barcelona.....	52
7.2.2.1 El alzado de la fachada principal.....	53
7.2.2.2 La planta del piso principal.....	54
7.2.2.3 La sección longitudinal y la cuestión del paraninfo.....	55
7.2.3 El sistema en otras escalas.....	57
7.2.3.1 El Seminario Conciliar de Barcelona.....	58
7.2.3.2 El Barrio del Palau y la vivienda representativa:.....	60
8. Josep Vilaseca.....	61
8.1 Los viajes de formación.....	62
8.2 Dualidad teórica.....	64
8.3 La casa de Vilaseca (1874).....	65
8.4 El proyecto para las Escuelas Provinciales de Barcelona (1877-1884).....	66
8.4.1 La organización de la planta.....	67
8.4.2 Los alzados.....	68
8.4.3 El cuerpo de entrada y la cúpula.....	69
8.4.4 La sección transversal.....	70
8.4.5 El programa educativo y la influencia del modelo alemán de la Kunstgewerbeschule... 71	
8.5 El Arco de Triunfo (1888).....	72
No obstante, quizá la obra construida que mejor sintetiza la complejidad de las influencias europeas recibidas por Vilaseca es el Arco de Triunfo (1888), aunque su análisis exige distinguir con rigor entre el anteproyecto y el edificio llevado a término, pues responden a lógicas formales sustancialmente distintas.....	
8.6 La iglesia de la Bonanova.....	74
8.7 Los Tallers Francesc Vidal.....	75
9. Lluís Domènech i Montaner.....	76
9.1 La presencia alemana en biblioteca personal de Domènech.....	76
9.2 Los viajes de formación.....	78
9.3 En busca de una arquitectura nacional y el diálogo con Alemania.....	80
9.4 La Casa Roura (1889–1892).....	81
9.5 El Hotel Internacional (1888).....	83
9.6 El Café-Restaurant (1888).....	86
9.8 El Hospital de Sant Pau (1902-1930).....	88
9.9 El palau de la música catalana (1904–1908).....	90
9.10 Domènech, profesor: la transmisión de la cultura alemana.....	95
Conclusiones.....	97
Bibliografía.....	100
Anexo fotográfico.....	110

Resum

Aquest Treball de Fi de Màster analitza la transferència cultural alemanya en l'arquitectura eclèctica catalana de la segona meitat del segle XIX, a través de tres estudis de cas: Elias Rogent, Josep Vilaseca i Casanovas i Lluís Domènech i Montaner. Davant del relat historiogràfic que subordina l'eclecticisme al Modernisme posterior, el treball en reivindica l'autonomia com a fenomen cultural. Es combina la crítica historiogràfica amb l'anàlisi de fonts primàries (diaris de viatge, biblioteques personals, correspondència i documentació d'arxiu (AMCB, AHCOAC, George R. Collins Archive)) i amb una lectura material i iconogràfica dels edificis estudiats. La hipòtesi central sosté que la influència alemanya va operar, sobretot, com a transferència d'un mètode compositiu i una actitud intel·lectual, vinculada a nocions com l'historicisme, la tectònica semperiana o el Rundbogenstil, abans que com a transmissió d'un repertori formal tancat. L'anàlisi revela un procés estratificat (ideològic, teòric, documental, material i pedagògic) que cada arquitecte reinterpreta de manera híbrida i singular, i que contribueix així a corregir el desequilibri historiogràfic entre les relacions catalano-alemanyes i catalano-angleses.

Paraules clau: eclecticisme, transferència cultural, historicisme, Rundbogenstil, Gottfried Semper, Elias Rogent, Josep Vilaseca, Lluís Domènech i Montaner, arquitectura catalana

Resumen

Este Trabajo de Fin de Máster analiza la transferencia cultural alemana en la arquitectura ecléctica catalana de la segunda mitad del siglo XIX, a través de tres estudios de caso: Elias Rogent, Josep Vilaseca i Casanovas y Lluís Domènech i Montaner. Frente al relato historiográfico que subordina el eclecticismo al Modernisme posterior, el trabajo reivindica su autonomía como fenómeno cultural. Se combina la crítica historiográfica con el análisis de fuentes primarias (diarios de viaje, bibliotecas personales, correspondencia y documentación de archivo (AMCB, AHCOAC, George R. Collins Archive)) y con una lectura material e iconográfica de los edificios estudiados. La hipótesis central sostiene que la influencia alemana operó, ante todo, como transferencia de un método compositivo y una actitud intelectual, vinculada a nociones como el historicismo, la tectónica semperiana o el Rundbogenstil, antes que como transmisión de un repertorio formal cerrado. El análisis revela un proceso estratificado (ideológico, teórico, documental, material y pedagógico) que cada arquitecto reinterpreta de manera híbrida y singular, contribuyendo así a corregir el desequilibrio historiográfico entre las relaciones catalano-alemanas y catalano-inglesas.

Palabras clave: eclecticismo, transferencia cultural, historicismo, Rundbogenstil, Gottfried Semper, Elias Rogent, Josep Vilaseca, Lluís Domènech i Montaner, arquitectura catalana

Abstract

This Master's thesis examines German cultural transfer in Catalan eclectic architecture during the second half of the nineteenth century, through three case studies: Elias Rogent, Josep Vilaseca i Casanovas, and Lluís Domènech i Montaner. Against the historiographical narrative that subordinates eclecticism to the later Modernisme, the thesis asserts its autonomy as a cultural phenomenon. It combines historiographical critique with the analysis of primary sources (travel diaries, personal libraries, correspondence, and archival documentation (AMCB, AHCOAC, George R. Collins Archive)) alongside a material and iconographic reading of the buildings studied. The central hypothesis argues that German influence operated primarily as the transfer of a compositional method and an intellectual attitude, linked to notions such as historicism, Semperian tectonics, or the Rundbogenstil, rather than as the transmission of a closed formal repertoire. The analysis reveals a stratified process (ideological, theoretical, documentary, material, and pedagogical) that each architect reinterprets in a hybrid and singular way, thereby helping to correct the historiographical imbalance between Catalan-German and Catalan-English relations.

Keywords: eclecticism, cultural transfer, historicism, Rundbogenstil, Gottfried Semper, Elias Rogent, Josep Vilaseca, Lluís Domènech i Montaner, Catalan architecture

COGNOMS I NOM: Cacho Rodríguez, Martín

TÍTOL DEL TREBALL: La transferència cultural alemana en la arquitectura catalana de la segona mitat del segle XIX

El treball té com a fita l'assoliment del(s) següent(s) ODS de l'Agenda 2030:

	1. Erradicar la pobresa del món en totes les seves formes	
	2. Posar fi a la fam, assolir la seguretat alimentària i la millora de la nutrició, i promoure l'agricultura sostenible	
	3. Garantir una vida sana i promoure el benestar per a totes les persones de totes les edats	
	4. Garantir una educació inclusiva, equitativa i de qualitat i promoure oportunitats d'aprenentatge durant tota la vida per tothom	X
	5. Aconseguir la igualtat de gènere i empoderar a totes les dones i nenes	
	6. Garantir la disponibilitat i una gestió sostenible de l'aigua i el sanejament per a totes les persones	
	7. Garantir l'accés a una energia assequible, segura, sostenible i moderna per a totes les persones	
	8. Promoure el creixement econòmic, sostingut, inclusiu i sostenible, l'ocupació plena i productiva i el treball digne per a tothom	
	9. Construir infraestructures resilients, promoure la industrialització inclusiva i sostenible i fomentar la innovació	
	10. Reduir la desigualtat en i entre els països	
	11. Aconseguir que les ciutats i els assentaments humans siguin inclusius, segurs, resilents i sostenibles	X
	12. Garantir modalitats de consum i productes sostenibles	
	13. Adoptar mesures urgents per a combatre el canvi climàtic i els efectes d'aquest	
	14. Conservar i utilitzar de forma sostenible els oceans, els mars i els recursos marins per al desenvolupament sostenible	
	15. Protegir, restaurar i promoure l'ús sostenible dels ecosistemes terrestres	
	16. Promoure societats pacífiques i desenvolupar institucions eficaces, responsables i inclusives a tots els nivells	
	17. Enfortir els mitjans per implementar i revitalitzar l'Aliança Mundial per al Desenvolupament Sostenible	

Justificación

Este trabajo contribuye al ODS 11 (Ciudades y comunidades sostenibles) y, de forma secundaria, al ODS 4 (Educación de calidad).

Por un lado, la contribución al ODS 11 se articula en torno a su meta 11.4 (redoblar los esfuerzos para proteger y salvaguardar el patrimonio cultural y natural del mundo). El trabajo aborda un conjunto de edificios y figuras arquitectónicas de la Cataluña de la segunda mitad del siglo XIX (Elias Rogent, Josep Vilaseca y Lluís Domènech i Montaner), algunas de las cuales han sufrido una marginación historiográfica sistemática frente al Modernisme posterior. En algunos casos, como el de la desaparecida casa particular de Josep Vilaseca en la plaza de Urquinaona, esta marginación ha ido acompañada de la pérdida efectiva de la memoria material del edificio, sin que existiera hasta ahora un relato crítico consolidado que documentara su existencia, sus valores formales y las razones de su desaparición. La investigación aporta datos documentales y archivísticos (procedentes de fondos como el AMCB, el AHCOAC o el George R. Collins Archive of Catalan Art and Architecture de Chicago) que permiten reconstruir y poner en valor un patrimonio arquitectónico catalán insuficientemente estudiado, contribuyendo así a su salvaguarda intelectual y, potencialmente, a su protección institucional futura.

Por otro lado, la contribución al ODS 4 es de carácter más indirecto y se vincula a la meta 4.7 (adquisición de conocimientos teóricos y prácticos para promover el desarrollo sostenible, entre otros medios a través de la valoración de la diversidad cultural). El trabajo genera conocimiento académico nuevo sobre la transferencia cultural entre el ámbito germánico y Cataluña, corrigiendo lecturas historiográficas simplificadas o incompletas, y puede servir como material de referencia para la docencia universitaria en historia del arte y la arquitectura, contribuyendo a una educación superior de mayor calidad y rigor crítico.

1. Introducción

La segunda mitad del siglo XIX constituye, para la arquitectura catalana, un periodo de apertura hacia los grandes centros de producción cultural y técnica de Europa. Frente al relato tradicional que ha tendido a leer la arquitectura ecléctica de este periodo como una etapa de transición, secundaria o meramente preparatoria del Modernisme, el presente Trabajo de Fin de Máster parte de la convicción de que ese eclecticismos posee una lógica propia, plenamente moderna, y que merece ser estudiado como objeto de investigación autónomo. En concreto, este trabajo se propone examinar la recepción, mediación y materialización de los modelos culturales y arquitectónicos alemanes en la arquitectura catalana de la segunda mitad del ochocientos, a través del análisis de tres figuras que resultan especialmente representativas de este fenómeno: Elias Rogent i Amat, Josep Vilaseca i Casanovas y Lluís Domènech i Montaner.

La elección de este objeto de estudio responde, en primer lugar, a una carencia historiográfica. *Grosso modo*, la arquitectura ecléctica catalana previa al Modernisme sigue siendo una historia por escribir. A este vacío, se suma un segundo desequilibrio, ya que la relación específica entre la arquitectura catalana y la cultura alemana ha recibido una atención más fragmentaria y dispersa, normalmente subsumida en estudios de alcance más amplio sobre las relaciones culturales con Francia u otros polos del Mediterráneo. Este trabajo pretende, por tanto, contribuir a corregir ese desequilibrio, sin renunciar por ello a establecer puntos de contacto con otros marcos culturales allí donde resulte pertinente.

El objetivo general de esta investigación es reconstruir el proceso mediante el cual los modelos arquitectónicos, teóricos e ideológicos procedentes del ámbito germánico fueron recibidos, reinterpretados y traducidos al contexto catalán, y determinar en qué medida ese proceso puede describirse como una auténtica transferencia cultural (en el sentido que da a este concepto la historiografía del *transfert culturel*) y no como una simple influencia unidireccional o una imitación superficial de repertorios formales. De este objetivo general se derivan varios objetivos específicos: en primer lugar, situar el fenómeno arquitectónico dentro de un marco más amplio de circulación de ideas urbanísticas, filosóficas y sociales, que se manifiesta ya en la Cataluña de mediados de siglo con anterioridad a la asimilación de estilos concretos (el caso del Plan Cerdà y su deuda con el pensamiento urbanístico prusiano e inglés resulta paradigmático), en segundo lugar, identificar los agentes y soportes concretos de la mediación cultural (viajes de formación, diarios, bibliotecas personales, revistas técnicas y artísticas, discursos académicos) que permitieron a los arquitectos catalanes acceder a los debates centroeuropeos; y, en tercer lugar, analizar cómo esos referentes se tradujeron en decisiones formales, tipológicas y constructivas concretas en un conjunto de edificios seleccionados como casos de estudio nodales, desde la Universidad de Barcelona de Rogent hasta el Hospital de Sant Pau de Domènech.

Por lo tanto, la hipótesis que articula este trabajo sostiene que la influencia alemana en la arquitectura ecléctica catalana operó, sobre todo, en un nivel más profundo que el puramente formal o estilístico: lo que los arquitectos catalanes asimilaron de su contacto con el mundo germánico fue, ante todo, un método compositivo y una actitud intelectual (vinculada a nociones como la *Bildung*, la ciencia de la ciudad o la tectónica semperiana) antes que un repertorio cerrado de formas para copiar. Esta hipótesis se pondrá a prueba en cada uno de los tres casos de estudio, prestando especial atención a la manera en que dicho sustrato metodológico se reformula y adapta a las condiciones materiales, técnicas e identitarias del contexto catalán, dando lugar a soluciones híbridas que no pueden explicarse ni desde una lectura autóctona y esencialista ni desde una lectura de mera dependencia respecto de los modelos extranjeros.

Para abordar este problema se ha adoptado una metodología híbrida y escalonada en tres fases, que combina la crítica historiográfica y la deconstrucción de los relatos heredados con el análisis procesual de la transferencia cultural a través de casos de estudio nodales, y culmina con una lectura material e iconográfica de los edificios seleccionados. Esta combinación entre el estudio de fuentes primarias, crítica historiográfica y cultura material permite superar las limitaciones de los estudios puramente estilísticos o biográficos y restituir al eclecticismo catalán su papel central en la modernización arquitectónica de Barcelona.

El trabajo se estructura en ocho capítulos. Tras el estado de la cuestión y la exposición del marco metodológico y teórico (donde se definen conceptos clave como eclecticismo, transferencia cultural, modelo arquitectónico, hibridación e identidad arquitectónica), se dedica un capítulo al contexto histórico catalán y europeo del ochocientos, y otro a la recepción en Cataluña del marco intelectual alemán decimonónico, desde el historicismo y el idealismo hegeliano hasta la teoría de Gottfried Semper. Sobre esa base se desarrollan los tres capítulos centrales, dedicados respectivamente a Elias Rogent, Josep Vilaseca i Casanovas y Lluís Domènech i Montaner, cada uno de ellos articulado en torno a las fuentes documentales propias del arquitecto (diarios de viaje, biblioteca personal) y a un conjunto de obras arquitectónicas analizadas en detalle. El trabajo se cierra con las conclusiones, que retoman de forma transversal los resultados obtenidos en cada caso de estudio.

2. Estado de la cuestión

2.1 Visión cronológica

A la hora de abordar la influencia alemana en la arquitectura catalana de la segunda mitad del siglo XIX, resulta pertinente iniciar el análisis desde un hito fundamental del urbanismo barcelonés: el Plan de Ensanche de Barcelona proyectado por Ildefons Cerdà (aprobado oficialmente el 7 de junio de 1860). Este episodio constituye un punto de partida clave por su impacto urbanístico además de por el marco teórico y metodológico que introduce, anterior incluso a la asimilación de estilos arquitectónicos concretos.

Textos fundamentales como *Teoría general de la urbanización y aplicación de sus principios y doctrinas a la reforma y ensanche de Barcelona*¹ de 1867, dónde en su último volumen contiene el estudio sobre las mejorables condiciones de vida de la clase obrera. Textos reflexivos de este calibre permiten rastrear la presencia de ideas procedentes tanto del pensamiento urbanístico prusiano como del contexto anglosajón. En ellos se manifiestan conceptos como la “ciencia de la ciudad”, vinculada a la tradición racionalista alemana. En este sentido, la influencia alemana en el caso catalán se presenta en una primera fase como pre-estilística y supra-arquitectónica, de carácter ideológico, técnico y metodológico, sentando las bases sobre las que posteriormente se desarrollarán lenguajes formales concretos.

2.2 Los primeros testimonios

Un segundo nivel de análisis lo constituyen los testimonios directos de los propios arquitectos que participaron en la configuración del paisaje arquitectónico catalán del periodo. Dado que muchas de las obras de la época no se han conservado, adquieren especial relevancia las fuentes personales y documentales, como diarios, cuadernos de viaje y memorias. Entre estos testimonios destacan los viajes de formación de Josep Vilaseca i Casanovas, documentados a través de su diario personal. De sus tres viajes conocidos, resulta especialmente relevante el segundo, realizado en 1873, durante el cual recorrió Europa Central e Inglaterra. Este desplazamiento coincide con un momento clave de apertura hacia modelos arquitectónicos y artísticos extranjeros, lo que permite vincular directamente su formación con la asimilación de referentes germánicos.

Igualmente significativos son los viajes de Elies Rogent (1821–1897), recogidos en sus *Memòries, viatges i lliçons*². En estos escritos, Rogent documenta el profundo impacto que le causaron monumentos como la Catedral de Colonia, así como su interés por la cultura alemana contemporánea, incluyendo referencias a Wagner. Su estancia en Múnich, cuidadosamente anotada, constituye una fuente esencial para comprender la recepción del neogótico y del pensamiento artístico

¹ Ildefonso Cerdà, *Teoría general de la urbanización y aplicación de sus principios y doctrinas a la reforma y ensanche de Barcelona*, 2 vols. (Madrid: Imprenta Española, 1867).

² Elies Rogent, *Memòries, viatges i lliçons* (Barcelona: Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, 1990).

alemán en Cataluña. Asimismo, los viajes de Lluís Domènech i Montaner a Alemania han sido señalados por la historiografía como determinantes en la configuración de su obra, en la que se percibe una influencia notable del arte y la teoría arquitectónica germánica, especialmente en lo relativo a la concepción estructural y decorativa. Asimismo, también son significativos los viajes que se documentan de Pere Falqués a Bélgica, Italia y Alemania en 1881 con el fin de estudiar los sistemas de iluminación de las óperas por encargo del propio Liceo (además de dos viajes posteriores a París en 1881 y 1899).

Otro autor fundamental en este contexto es Josep Puig i Cadafalch, cuya intensa actividad viajera desempeñó un papel clave en la construcción de su pensamiento arquitectónico y urbano. Puig publicó de manera recurrente en *La Veu de Catalunya*, y una parte significativa de estos artículos fueron redactados desde el extranjero, donde da cuenta de sus estancias y observaciones en ciudades como Berlín o Bruselas. En dichos textos se pone de manifiesto su progresivo desplazamiento de los referentes tradicionales (especialmente París) hacia otros modelos europeos, llegando incluso a formular el deseo de convertir Barcelona en la “Bruselas del Mediodía”³. Resulta especialmente significativo que incluso una figura profundamente vinculada al catalanismo político y cultural buscara sus principales referentes fuera del ámbito peninsular, orientándose hacia Estados nacionales de dimensiones y características comparables a Cataluña, como Bélgica, atendiendo a factores como el desarrollo industrial, la estructura urbana o la coexistencia de realidades lingüísticas diversas.

2.2.1 La difusión indirecta: revistas y publicaciones periódicas

Más allá de los viajes, la circulación de ideas arquitectónicas y artísticas se produjo también a través de revistas y publicaciones periódicas que permitieron el acceso a modelos extranjeros sin necesidad de desplazarse. En este contexto, revistas culturales y científicas publicadas en Cataluña desempeñaron un papel importante en la difusión del pensamiento alemán. Esto se conoce por la historiografía actual como “vías de penetración indirecta” y son objeto de interés creciente a la hora de estudiar las influencias en el marco de los estudios interculturales.

Así pues, resulta interesante la consulta de la *Revista de Obras Públicas*, fundada en 1853 y considerada la más antigua de España, cuya continuidad y alcance la convierten en una fuente fundamental para el análisis del discurso técnico y profesional del siglo XIX. A ella se suma el *Boletín Enciclopédico de Nobles Artes*, publicación de mediados del siglo XIX de corta duración, pero potencialmente relevante por su carácter híbrido entre divulgación artística, científica y cultural. Otro ejemplo significativo es *La Abeja: revista científica y literaria ilustrada*⁴, publicada en Barcelona entre 1862 y 1870, y declaradamente extractada de autores alemanes. En sus páginas se encuentran referencias constantes a paisajes, monumentos, estructuras políticas y científicas del mundo

³ Josep Puig i Cadafalch, “Al Dia,” *La Veu de Catalunya*, 27 de abril de 1909, edición de la mañana.

⁴ *La Abeja: Revista científica y literatura ilustrada, principalmente extractada de los buenos escritores alemanes por una sociedad literaria* (Barcelona: Librería de D. Juan de Oliveres, 1862-1870).

germánico, lo que evidencia un interés sostenido por la cultura alemana. Otras publicaciones relevantes del periodo incluyen *El Álbum: semanario científico⁵, literario y artístico*, *El Anunciador de Barcelona⁶* y *Arte y Letras⁷*, todas ellas activas en las décadas finales del siglo XIX y sensibles a la producción cultural europea contemporánea. De especial interés resulta también el Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña, aunque iniciado tardíamente para la cronología de la presente investigación (en 1899), ofrece reseñas de arquitectura contemporánea e incluye referencias explícitas a Alemania. A estas fuentes se suman revistas especializadas extranjeras como *The Builder⁸* o *Die Allgemeine Bauzeitung⁹*, cuya influencia en el ámbito profesional catalán merece ser analizada.

Junto a las revistas periódicas, resulta igualmente relevante considerar la circulación indirecta de modelos y referentes a través de bibliotecas privadas de arquitectos, espacios fundamentales de formación intelectual. En este sentido y por la cantidad de volúmenes en alemán con los que cuenta, destaca la de Lluís Domènech i Montaner.

Desde una perspectiva más amplia, debe mencionarse la obra de Frederic Vilà, *Aportacions dels arquitectes catalans ocupats en la història de l'art i l'arquitectura¹⁰*, publicada por la Universidad de Lleida. Este estudio resulta especialmente valioso como repertorio documental, al recoger de manera sistemática los artículos, ensayos y publicaciones elaborados por arquitectos catalanes entre los siglos XIX y XX, evidenciando el papel activo que estos profesionales desempeñaron en la construcción del discurso historiográfico y en la difusión de referentes internacionales.

2.2.2 Fuentes académicas y discursos institucionales

La ausencia de estudios monográficos específicos sobre la influencia alemana obliga a recurrir de manera significativa a fuentes primarias y documentación institucional. En consecuencia, resultan especialmente útiles los discursos académicos y actas oficiales, tanto del siglo XIX como posteriores. La tesis doctoral de Ángel Isac, centrada en el eclecticismo en España¹¹, constituye una referencia clave al recopilar y analizar discursos académicos fundamentales del periodo, permitiendo acceder a la ideología arquitectónica de la época y a los referentes considerados legítimos dentro del ámbito profesional. Asimismo, la consulta directa de las actas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en particular las correspondientes a la Comisión de Arquitectura (por ejemplo, las del

⁵ *El Album: semanario científico, literario y artístico*, año 1, núm. 1 (6 de enero de 1884), Biblioteca de Catalunya, Barcelona.

⁶ *El Anunciador de Barcelona: diario de anuncios, avisos y noticias, literatura, ciencias, artes e intereses morales y materiales* (Barcelona, 1877-1878).

⁷ *Arte y letras: revista ilustrada*, núm. 1 (1 de julio de 1882), Biblioteca de Catalunya.

⁸ *The Builder Magazine* (1930-?), "The Builder Magazine - The Complete Collection," Internet Archive, accedido el 4 de enero de 2026, <https://archive.org/details/TheBuilderMagazine1930VolXVINo01>.

⁹ *Allgemeine Bauzeitung Wien mit Abbildungen: österreichische Vierteljahrsschrift für den öffentlichen Baudienst* (1866), accedido el 4 de enero de 2026, https://books.google.cat/books?id=soc_AAAAcAAJ.

¹⁰ Frederic Vilà Tornos, *Aportaciones de los arquitectos catalanes ocupados en la historia o teoría del arte y de la arquitectura* (Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2007).

¹¹ Ángel Isac Martínez de Carvajal, *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España: discursos, revistas, congresos 1846-1919* (tesis doctoral, Universidad de Granada, 1987), <http://hdl.handle.net/10481/6058>.

año 1888)¹², permite identificar las influencias extranjeras presentes en el discurso académico oficial y los modelos europeos considerados paradigmáticos.

En esta línea se inscribe también la obra de José Galofre, *El artista en Italia y demás países de Europa. El estado actual de las Bellas Artes* (1851)¹³, que a pesar de estar escrita en Roma (un contexto mediterráneo), señala explícitamente a la Alemania decimonónica y a la esfera germánica como el espacio en el que se estaría produciendo la regeneración de las artes en ese momento histórico.

2.3 La historiografía tradicional (c. primera mitad del siglo XX)

La aproximación historiográfica a la arquitectura catalana del siglo XIX comenzó a consolidarse durante la primera mitad del siglo XX, en un contexto marcado tanto por la construcción de una identidad cultural propia como por condicionantes políticos e ideológicos diversos. Las primeras sistematizaciones del periodo presentan, por ello, enfoques desiguales en lo que respecta a la valoración de las influencias extranjeras.

Entre las aportaciones tempranas destaca la obra *Escrips d'arquitectura, art i política*¹⁴ del propio arquitecto Josep Puig i Cadafalch (aunque publicado por el Institut d'Estudis Catalans en 2003), en la que el autor combina reflexión arquitectónica, análisis histórico y posicionamiento ideológico. A pesar de que su interés principal se centra en la afirmación de una tradición arquitectónica catalana, sus escritos permiten identificar una conciencia clara de la circulación de ideas en el contexto europeo, aun cuando estas no siempre se desarrollan de forma explícita. Asimismo, de este momento de transición entre el siglo XIX y el XX, continúa siendo de referencia la obra de Rogent i Pedrosa, *Arquitectura moderna de Barcelona* (1897)¹⁵, cuyo planteamiento presenta ciertos paralelismos con la presente investigación, si bien desde una perspectiva historiográfica y metodológica distinta.

Otro hito en la historiografía arquitectónica barcelonesa lo constituye *Un siglo de Barcelona*, de Ramon Aliberch, publicado en 1944 y considerado como la primera gran sistematización de la arquitectura barcelonesa del siglo XIX. Esta obra supuso un punto de inflexión al ofrecer una visión de conjunto del desarrollo urbano y arquitectónico de la ciudad, estableciendo un marco cronológico y tipológico que sirvió de referencia para estudios posteriores, si bien el análisis de las influencias

¹² Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Comisión de Arquitectura. *Libros de actas de las sesiones celebradas por la Comisión/Sección de Arquitectura (1786-1959)*, 1888, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, accedido el 7 de enero de 2026, https://www.cervantesvirtual.com/portales/tecnologico_de_monterrey/obra-visor/real-academia-de-bellas-artes-de-san-fernando-comision-de-arquitectura-libros-de-actas-1786-1959-96/html/

¹³ J. Galofre, *El Artista en Italia y Demas Paises de Europa. El Estado Actual de las Bellas Artes* (Madrid: Monier, Bailly, Bailliere, 1851).

¹⁴ Josep Puig i Cadafalch, *Escrips d'arquitectura, art i política*, ed. Xavier Barral i Altet (Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2003).

¹⁵ Francisco Rogent y Pedrosa, *Arquitectura moderna de Barcelona* (Barcelona: Parera, 1897).

internacionales aparece todavía de manera limitada, por no decir prácticamente inexistente, subordinada a una lectura principalmente local.

No obstante, el verdadero cambio de paradigma se produce con la publicación de *El arte modernista catalán* (1951)¹⁶ de Alexandre Cirici Pellicer, obra que marcó un antes y un después en la interpretación del modernismo y, por extensión, de la arquitectura finisecular catalana. Cirici contribuyó decisivamente a superar la consideración del modernismo como un fenómeno meramente ornamental, reivindicándolo como una manifestación cultural compleja, vinculada a corrientes europeas contemporáneas y a un contexto social e intelectual más amplio. Gracias a esta reinterpretación, el modernismo pasó a ocupar un lugar central como uno de los pilares de la cultura artística catalana, abriendo la puerta a lecturas más abiertas y competitivas, pero, por otro lado, haciendo que la arquitectura previa (principalmente la historicista y la ecléctica) quedase en una suerte de “limbo” a la explosión del “verdadero arte catalán”.

En contraste con esta línea interpretativa, durante el periodo franquista se desarrolló una historiografía afín al régimen que tendió a rechazar o minimizar las influencias foráneas, especialmente aquellas procedentes de contextos considerados ideológicamente ajenos. Un ejemplo significativo es la obra de Luis Moya Blanco, cuyos escritos promueven una visión esencialista de la arquitectura, centrada en valores supuestamente autóctonos y en la exaltación de relaciones entre naciones “hermanadas” del ámbito mediterráneo. En textos como *Equilibrios estéticos*¹⁷, Moya manifiesta una postura crítica hacia la asimilación de modelos extranjeros, alineándose con una concepción cultural coherente con el discurso oficial del régimen. No obstante, resulta revelador que el propio autor demuestra un conocimiento profundo de la arquitectura internacional y sea capaz de valorar positivamente determinadas obras extranjeras, como se observa en *La catedral de Coventry y Reyner Banham*¹⁸, donde elogia la arquitectura inglesa contemporánea pese a subrayar su carácter protestante.

2.4 Revisionismo de los años 60 y 70

A partir de la década de 1960 se produce un punto de inflexión en el estudio de la arquitectura catalana, impulsado por una nueva generación de historiadores del arte y arquitectos que comienzan a abordar el periodo con un mayor rigor metodológico, alejándose progresivamente de las lecturas ideologizadas que habían caracterizado buena parte de la historiografía anterior. En este contexto adquiere especial relevancia la figura del arquitecto Oriol Bohigas y el entorno intelectual conocido como la denominada “Escuela de Barcelona”. A través de obras como *Arquitectura modernista*¹⁹ o

¹⁶ Alexandre Cirici Pellicer, *El arte modernista catalán* (Barcelona: Ayma, 1951).

¹⁷ Luis Moya, “Equilibrios estéticos,” *Arquitectura*, núm. 43 (julio de 1962)

¹⁸ Luis Moya, “La catedral de Coventry y Reyner Banham,” *Arquitectura*, núm. 46 (octubre de 1962): 18.

¹⁹ Oriol Bohigas, *Arquitectura modernista*, fotos de Leopoldo Pomés, trad. Ángeles de la Torre, introd. Bruno Zevi, col. Palabra y Forma, dir. Óscar Tusquets (Barcelona: Ediciones Lumen, 1968).

*Contra una arquitectura adjetivada*²⁰, Bohigas propone una lectura crítica de la arquitectura moderna y contemporánea, fomentando el análisis de los edificios desde una perspectiva tipológica, urbana y funcional. Si bien estos planteamientos supusieron una renovación profunda del discurso historiográfico y arquitectónico, su enfoque no se orienta todavía de manera explícita hacia el estudio de las relaciones internacionales o de las influencias extranjeras que constituyen el núcleo de la presente investigación.

No obstante, la aportación más decisiva de este periodo para el estudio de la arquitectura barcelonesa del siglo XIX corresponde a Joan Bassegoda Nonell. En 1972 llevó a cabo una labor fundamental de sistematización, ordenación y recuperación de la documentación histórica del Archivo Administrativo del Ayuntamiento de Barcelona, que hasta ese momento se encontraba en una situación de abandono y desorganización. Esta intervención permitió la apertura del archivo al público y facilitó el acceso al fondo documental más importante relativo a la arquitectura barcelonesa del siglo XIX. La importancia de esta tarea radica en que proporciona una base documental indispensable para rastrear procesos constructivos, tipologías, agentes y posibles influencias externas. Sin embargo, a pesar del enorme valor de esta recuperación archivística, la documentación puesta a disposición no fue acompañada de un análisis interpretativo específico sobre la influencia alemana, lo que implica que, si bien las fuentes existen, siguen sin haber sido plenamente trabajadas desde la perspectiva que nos ocupa.

2.5 La especialización historiográfica desde los años ochenta hasta la actualidad

A partir de la década de 1980 se produce una clara especialización de los estudios historiográficos, con la aparición de tesis doctorales, artículos académicos y trabajos monográficos que abordan de manera más sistemática las relaciones culturales e intelectuales entre Cataluña y otros contextos europeos. Es en este momento cuando comienzan a estudiarse de forma relativamente explícita las influencias alemanas, si bien no siempre desde una perspectiva arquitectónica directa ni bajo los mismos planteamientos que propone la presente investigación.

Para comenzar, resulta básica la consulta de la Tesis de Licenciatura de Anna Belsa Soler, *Viena: introducción de una estética arquitectónica*, leída en Barcelona en 1983. Continuando más específicamente, en el ámbito de las relaciones culturales entre Cataluña y Alemania, destaca la tesis doctoral de Marició Janué Miret, *Les relacions culturals mútues entre Catalunya i Alemanya en l'etapa d'auge del catalanisme fins a la fi de la Guerra Civil* (2012)²¹, que constituye una aportación fundamental para comprender los intercambios intelectuales, políticos y culturales entre ambos territorios. Aunque su enfoque no es estrictamente arquitectónico ni coincide con el siglo XIX,

²⁰ Oriol Bohigas, *Contra una arquitectura adjetivada* (Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., 1969).

²¹ Marició Janué Miret, "Les relacions culturals mútues entre Catalunya i Alemanya en l'etapa d'auge del catalanisme fins a la fi de la Guerra Civil," en *Projectes nacionals, identitats i relacions Catalunya-Espanya*. Homenatge al doctor Pere Anguera (II), ed. Ramon Arnabat i Antoni Gavallda (Barcelona: Editorial Afers, 2012), 207-220.

proporciona un marco contextual indispensable para entender la recepción del pensamiento alemán en Cataluña, aunque sea *a posteriori*.

Otros estudios amplían esta perspectiva desde enfoques culturales y políticos, como el trabajo de Xavier Fleck Gatus, *Alemanya vista des de la política i cultura catalanes entre 1890 i 1914* (2021)²², o el clásico estudio de Hans Juretschke, *Alemania en la obra de Milà y Fontanals* (1974)²³, que permiten rastrear la presencia del pensamiento alemán en el ámbito intelectual catalán decimonónico. Resulta también destacable el artículo de María Mestre Martí, *La influencia de Viena en el modernismo español* (2009)²⁴, que analiza la recepción del contexto vienés y del Jugendstil, ampliando el marco de referencia más allá del eje franco-belga tradicionalmente estudiado.

Asimismo, una figura central en este proceso de especialización es Mireia Freixa, cuyos trabajos abordan de manera reiterada las relaciones entre Cataluña y el ámbito germánico desde múltiples perspectivas. En estudios como *Elies Rogent i la construcció del Paranimf de la Universitat de Barcelona*²⁵, Freixa señala la presencia de referentes alemanes (en concreto Munique) en la formación y obra de Rogent, mientras que, en investigaciones como *Arquitectura y wagnerismo: una construcción historiográfica*²⁶, Freixa plantea debates historiográficos fundamentales sobre la apropiación selectiva de modelos extranjeros.

En relación con la arquitectura vinculada a exposiciones y a la arquitectura doméstica, destacan los trabajos de Joan Molet i Petit, entre los que cabe mencionar *La imatge d'Espanya en la Wiener Weltausstellung de 1873*²⁷, donde se analiza la proyección internacional de la arquitectura española en el contexto centroeuropeo. Resulta igualmente fundamental su artículo *L'arquitectura eclèctica a Catalunya: una història per escriure*²⁸, en el que el autor señala de manera clara y concisa el vacío historiográfico existente en torno a la arquitectura previa al modernismo, una carencia que condiciona las posibilidades de estudios como el presente, pero que al mismo tiempo subraya su pertinencia y necesidad.

En conjunto, aunque desde los años ochenta se han producido avances significativos en el estudio de las relaciones culturales entre Cataluña y Alemania estos trabajos suelen abordar dichas conexiones de manera fragmentaria, desde perspectivas culturales, artísticas o ideológicas más amplias. Son todavía escasos los estudios que analizan de forma sistemática y comparativa la

²² Xavier Fleck Gatus, "Alemania vista des de la política i cultura catalanes entre 1890 i 1914" (tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 2021), <http://hdl.handle.net/10803/673575>.

²³ Hans Juretschke, "Alemania en la obra de Milà y Fontanals," *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, núm. 35 (1974): 5-67.

²⁴ María Mestre Martí, "La influencia de Viena en el modernismo español," *Palapa IV*, núm. I (2009): 39-51.

²⁵ Mireia Freixa, "Elies Rogent i la construcció del Paranimf de la Universitat de Barcelona," *Barcelona quaderns d'història*, núm. 14 (2008): 63-80, <https://raco.cat/index.php/BCNQuadernsHistoria/article/view/128463>.

²⁶ Mireia Freixa, "Arquitectura y wagnerismo. Una construcción historiográfica," en *Recepción de Richard Wagner y vanguardia en las artes españolas: mitos y materialidades*, ed. Paloma Ortiz-de-Urbina y Tomas Macsotay (Madrid: Dykinson, 2024), 145-174.

²⁷ Joan Molet i Petit, "La imatge d'Espanya en la Wiener Weltausstellung 1873: la nul·la projecció internacional de la I República," *E-artDocuments*, núm. 5 (2012), <https://raco.cat/index.php/e-art/article/view/252377>.

²⁸ Joan Molet i Petit, "L'arquitectura eclèctica a Catalunya: una història per escriure," *Matèria. Revista internacional d'Art 5* (2007): 45-68, <https://hdl.handle.net/2445/109963>.

influencia concreta de ambos contextos en la arquitectura catalana de la segunda mitad del siglo XIX, lo que permite situar esta investigación como una contribución novedosa dentro del panorama historiográfico actual.

2.5.1 La historiografía alemana y germanófono

La historiografía alemana y germanófono ha abordado de manera explícita las relaciones entre los movimientos artísticos centroeuropeos y la arquitectura peninsular, ofreciendo modelos de análisis comparativo que resultan especialmente relevantes para el planteamiento del presente trabajo.

Resulta particularmente significativo que exista un estudio dedicado de forma específica a una problemática análoga a la que se plantea en esta investigación, como es el análisis de la arquitectura del modernismo valenciano en relación con el Jugendstil vienes, concretamente en la obra *Die Architektur des Modernismus in Valencia im Verhältnis zum Wiener Jugendstil (1898–1918)*²⁹ de María Mestre (2007). Este trabajo demuestra también el interés académico que suscita el estudio de las influencias germánicas en el desarrollo de la arquitectura modernista en el ámbito español, pero evidencia la ausencia y, por lo tanto, la necesidad de llenar ese vacío historiográfico con la arquitectura catalana.

En esta misma línea se inscribe, ya no desde la arquitectura sino desde la recepción cultural y musical, el catálogo “*Viva Wagner!*”: *Richard Wagner und die katalanische Moderne*³⁰. Aunque se trata de una publicación de carácter más divulgativo que estrictamente académico, su sola existencia confirma el interés que la historiografía alemana ha mostrado por el fenómeno del wagnerismo catalán como vía de penetración cultural germánica en Cataluña, un fenómeno que, como se verá más adelante en este trabajo, tuvo también una dimensión arquitectónica explícita (singularmente en la obra de Lluís Domènech i Montaner y en proyectos como el Palau de la Música Catalana), aunque esa dimensión arquitectónica del wagnerismo catalán no haya sido, hasta la fecha, objeto de un estudio monográfico específico desde la historiografía alemana.

3. Marco metodológico

Para operacionalizar el marco teórico multidisciplinar y abordar los objetivos planteados, esta investigación adopta una metodología híbrida y escalonada, que combina la crítica historiográfica con el análisis de fuentes primarias y la lectura material de los edificios. El enfoque se estructura en tres fases metodológicas principales, diseñadas para cartografiar el proceso de transferencia cultural desde

²⁹ María Mestre Martí, “Die Architektur des Modernismus in Valencia in Bezug auf den Wiener Jugendstil. 1898 - 1918: Parallelen und Verbindungen” (tesis doctoral, Technische Universität Wien, 2007), <https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:at-ubtuw:1-95772>.

³⁰ “*Viva Wagner!*”: *Richard Wagner und die katalanische Moderne*, catálogo de la exposición del Richard-Wagner-Museum y los Bayreuther Festspiele en colaboración con la Bayerische Vereinsbank (Bayreuth: Richard-Wagner-Museum, 1998).

las ideas hasta su concreción material, superando así las limitaciones de los estudios puramente estilísticos o biográficos.

La primera fase, de cartografía crítica y deconstrucción historiográfica, constituye el punto de partida necesario. Se trata de una metodología reflexiva que, siguiendo la estela de Manfredo Tafuri, no da por sentados los relatos heredados, sino que los interroga como construcciones ideológicas. Esto implica un análisis discursivo de los textos fundacionales (Cirici Pellicer, Bohigas) y especializados (Freixa, Molet) para identificar sus silencios, énfasis y contradicciones en torno al eclecticismo y las influencias foráneas. Paralelamente, se realizará una recopilación y catalogación exhaustiva de fuentes primarias dispersas, organizándolas en un corpus que permita trazar vías de penetración. Este corpus incluirá diarios y epistolarios de arquitectos (Rogent, Vilaseca), revistas culturales y técnicas (La Abeja, The Builder, Revue Générale), discursos académicos (actas de la Real Academia de San Fernando, discursos de ingreso) y documentación de proyectos (archivos municipales, fondos del Colegio de Arquitectos). La labor de sistematización emprendida por Joan Bassegoda Nonell en el Archivo Administrativo del Ayuntamiento de Barcelona sirve aquí de modelo inspirador, aunque el objetivo es trascender la mera recopilación para realizar un análisis de contenido cualitativo que identifique la frecuencia, el contexto y el valor atribuido a las referencias a Alemania.

La segunda fase, el análisis procesual de la transferencia cultural, es el núcleo analítico de la investigación. Aquí se aplican de manera concreta las herramientas del *transfert culturel*³¹ y la historia transnacional. La metodología consistirá en seleccionar “casos de estudio nodales” que actúen como prismas para observar el fenómeno en su complejidad. Estos casos no serán solo edificios, sino “momentos de mediación”: el viaje formativo de Elies Rogent por Alemania (analizando su diario frente a los edificios que visitó), el concurso y debate en torno a un edificio paradigmático como el Palau de Belles Arts de la Exposición de 1888 etc. Para cada caso, el análisis se desglosará en tres preguntas metodológicas clave: primero, identificar los agentes y soportes exactos de la mediación (¿quién viajó, qué libro compró, qué revista tradujo?), segundo, rastrear la transformación o reinterpretación del concepto o modelo en su nuevo contexto (¿cómo se redefine el gótico alemán al ser movilizado para un proyecto de la Renaixença?), y tercero, analizar la síntesis o hibridación resultante en el proyecto arquitectónico.

La tercera y última fase, de interpretación sintética y contraste material, se centra en validar las hipótesis a través de la conexión entre el discurso y la materia. La metodología aquí será la lectura crítica de la cultura material arquitectónica, tomando como referencia los estudios visuales y de cultura material. Esto implica, por un lado, un análisis tipológico y morfológico de edificios eclécticos seleccionados (como la Cascada de Fontseré, el Casino Mercantil de Sabater o el Palau de Justícia), prestando especial atención a la incorporación de nuevos materiales (hierro, vidrio) y técnicas constructivas de probable origen centroeuropeo. Por otro lado, se realizará un análisis iconográfico e

³¹ Michel Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands* (Paris: Presses Universitaires de France, 1999).

iconológico de los programas decorativos y simbólicos de estos edificios, interrogándose por los significados que vehiculaban formas aparentemente prestadas. El cierre metodológico lo constituye el análisis comparativo entre la recepción de modelos alemanes, contrastando no solo resultados formales, sino las vías, agentes y finalidades diferenciadas de cada transferencia. Todo este proceso estará guiado por una estrategia de triangulación, cruzando constantemente los hallazgos de las fuentes primarias, la crítica historiográfica y el análisis material para construir una narrativa robusta, multicausal y capaz de restituir al eclecticismo catalán su papel central en la modernización arquitectónica de Barcelona y su diálogo creativo con Europa.

4. Marco teórico

Este apartado pretende establecer los fundamentos teóricos y conceptuales que permitan abordar el problema de investigación planteado: la recepción, mediación y materialización de las influencias alemanas en la arquitectura ecléctica catalana (como ya se ha expuesto). Por lo tanto, resulta necesario dotar de un sólido marco teórico a esta investigación, de manera que se pueda plantear un cambio de paradigma analítico, alejado de una historiografía tradicional centrada en estilos autóctonos y genealogías lineales. Para ello, se adopta un enfoque transnacional que privilegia los procesos de intercambio, transferencia e hibridación cultural por encima de las categorías estilísticas rígidas y las narrativas nacionales. Antes de presentar los diferentes apartados y con el fin de evitar ambigüedades terminológicas, se considera oportuno definir o matizar los siguientes conceptos:

1. Eclecticismo arquitectónico. En el marco de esta investigación, el eclecticismo se entiende como una práctica arquitectónica consciente basada en la selección, combinación y reinterpretación de lenguajes históricos y contemporáneos. No se identifica con la mera acumulación estilística ni con el pastiche, sino con una estrategia intelectual orientada a la búsqueda de un lenguaje arquitectónico adecuado a las necesidades técnicas, simbólicas y sociales de la modernidad decimonónica. En el caso catalán, el eclecticismo se concibe como el lenguaje hegemónico del periodo y como el principal vehículo de recepción de modelos internacionales.
2. Transferencia cultural. Se evita el uso del término “influencia” en un sentido unidireccional propio de una historiografía de corte positivista. En su lugar, se adopta el concepto de transferencia cultural, entendido como un proceso dinámico de mediación, traducción y resignificación de ideas, formas y modelos. La transferencia implica necesariamente transformación: los referentes alemanes e ingleses no se trasladan intactos, sino que son reinterpretados según las condiciones culturales, políticas y materiales del contexto catalán.

3. Modelo arquitectónico. Se utiliza el término “modelo” como un conjunto de principios (teóricos, tipológicos, técnicos o ideológicos) susceptibles de ser adaptados. Un modelo puede manifestarse tanto en soluciones constructivas concretas como en conceptos abstractos (relación forma-función, concepción del espacio público, valor moral del arte).
4. Hibridación. La hibridación se entiende como el resultado de la interacción entre tradiciones locales y referentes extranjeros, dando lugar a soluciones nuevas que no pueden reducirse a ninguno de sus componentes originales. Este concepto resulta de una importancia capital para analizar la arquitectura ecléctica catalana como un espacio intermedio o “tercer espacio”.
5. Modernidad arquitectónica. El término “modernidad” no se emplea aquí como sinónimo de Modernismo ni como una categoría estilística cerrada. Se utiliza en un sentido amplio, vinculado a la incorporación de nuevas tipologías, materiales, técnicas constructivas y formas de organización del espacio urbano, así como a una nueva concepción social de la arquitectura. Desde esta perspectiva, la arquitectura ecléctica catalana participa plenamente de la modernidad, aun cuando no se inscriba en los lenguajes modernistas.
6. Identidad arquitectónica. La identidad se concibe en el presente plan de investigación como una construcción cultural e histórica, resultado de procesos de selección, apropiación y reinterpretación de referentes diversos. Más allá de desarrollar un estudio esencialista o puramente autóctono, la identidad arquitectónica catalana del siglo XIX se entiende en este trabajo como un fenómeno relacional, configurado en diálogo constante con otros contextos europeos, en este caso, con el anglo-germánico.

4.1 El eclecticismo como categoría historiográfica y problema teórico

El punto de partida teórico de esta investigación es la reconsideración del eclecticismo como un campo de producción cultural con lógicas propias, en línea con la crítica historiográfica que ha cuestionado su interpretación como mera anomalía o estadio inmaduro previo al Modernismo. Frente a la lectura modernocentrista que lo ha relegado a un “pastiche” o a un simple precedente, este trabajo adopta una definición operativa del eclecticismo decimonónico como una estrategia consciente y teóricamente fundamentada de selección, combinación y jerarquización de referentes históricos. Esta estrategia, analizada como un problema arquitectónico en sí mismo, estaba orientada a resolver los nuevos problemas de representación, técnica y función planteados por la acelerada transformación urbana e industrial de la Barcelona de la segunda mitad del siglo XIX.

Como se ha visto, la revalorización crítica del eclecticismo arquitectónico del siglo XIX como objeto de estudio legítimo y complejo es un fenómeno historiográfico que ha ido consolidándose desde finales del siglo XX, tanto a escala internacional como, de manera más matizada y tardía, en el ámbito español. Tradicionalmente, la historiografía del arte en España tendió a interpretar este periodo bajo una lente modernocentrista, presentándolo como una fase de transición menor o un mero

“pastiche” estilístico previo a la eclosión del Modernismo, una aproximación aún perceptible en algunas síntesis generales de referencia.

Sin embargo, esta perspectiva ha sido objeto de una profunda revisión. A nivel de historia general de la arquitectura española, la obra de Pedro Navascués marcó un punto de inflexión al otorgar al eclecticismismo una consideración autónoma y sustantiva dentro de la narrativa del siglo XIX, analizándolo como la expresión arquitectónica propia y coherente de la era burguesa e industrial³². En una línea complementaria, Javier Hernando profundizó en el análisis del eclecticismismo como el lenguaje dominante y legitimador de las élites y las instituciones del Estado liberal, examinando sus lógicas internas y su función socio-cultural³³. Estos estudios generales sentaron las bases para investigaciones más específicas que, superando el enfoque estilístico, abordaron el fenómeno desde la historia de las ideas. La investigación seminal de Ángel Isac es paradigmática en este sentido, al examinar el eclecticismismo como pensamiento arquitectónico, rastreando su construcción teórica a través de discursos, revistas y congresos entre 1846 y 1919.

Este marco general se ha visto enriquecido por una creciente producción de estudios regionales y monografías que han documentado y analizado la arquitectura ecléctica en diversos territorios de la geografía española, desde Valencia y Valladolid hasta Oviedo y Burgos, demostrando su carácter omnipresente y sus particularidades locales³⁴. Para el caso catalán, esta revisión ha sido impulsada de manera decisiva por autores como el ya citado Joan Molet i Petit, quien ha reclamado explícitamente la necesidad de “recuperar la dignidad” de los arquitectos eclécticos y escribir la historia de una producción sistemáticamente subordinada al relato modernista. La convergencia de estas perspectivas (los estudios generales que le otorgan entidad historiográfica, el análisis del pensamiento teórico que lo legitima como problema intelectual, y la acumulación de evidencias empíricas a través de estudios regionales) proporciona el marco sólido desde el que esta investigación se sitúa.

4.2 Transferencia cultural y circulación transnacional de modelos

El segundo pilar del marco teórico lo constituye el ya mencionado concepto de transferencia cultural (*transfert culturel*), desarrollado en el ámbito de la historia cultural y aplicado aquí al estudio de la arquitectura. A través de este enfoque, se pretende desplazar la atención desde la noción de “influencia” entendida como copia pasiva, hacia el análisis de procesos dinámicos de mediación,

³² Pedro Navascués Palacio, *Arquitectura española, 1808-1914*, Summa Artis, Historia General del Arte, vol. XXXV (Madrid: Espasa-Calpe, 1994). Navascués dedica un capítulo específico y estructural al eclecticismismo (pp. 385-426), tratándolo como un período clave y con entidad propia.

³³ Javier Hernando, *Arquitectura en España 1770-1900* (Madrid: Cátedra, 1989).

³⁴ Esta producción es amplia. Como ejemplos representativos, véase: Daniel Benito Goerlich, *La arquitectura del eclecticismismo en Valencia, vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925* (Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1992); Marta Herrero de la Fuente, *Arquitectura ecléctica y modernista de Valladolid* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1976); María Cruz Morales Saro, Oviedo, *arquitectura y desarrollo urbano: del eclecticismismo al movimiento moderno* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1981); Lena Saladina Iglesias Rouco, *Burgos en el siglo XIX, arquitectura y urbanismo (1813-1900)* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1979).

traducción y resignificación. Asimismo, se debe matizar la transferencia cultural como un fenómeno no lineal, condicionado por:

1. Agentes (arquitectos viajeros, intelectuales, profesores, editores),
2. Soportes (revistas, tratados, manuales técnicos, exposiciones universales), y
3. Contextos de recepción, que determinan qué elementos son adoptados, transformados o rechazados.

Aplicado a la arquitectura catalana del siglo XIX, este marco permite analizar cómo los modelos alemanes se han podido incorporar a la arquitectura catalana como una suerte de repertorios parciales, filtrados por debates locales (nacionalismo cultural, *Renaixença*, profesionalización de la arquitectura) y por necesidades concretas (nuevas tipologías, materiales industriales, imagen institucional).

4.3 El marco alemán: *Bildung*, ciencia de la ciudad y neogótico

La recepción de modelos alemanes se analiza a partir de tres núcleos conceptuales interrelacionados. En primer lugar, el ideal de *Bildung*, entendido como formación integral del individuo y como fundamento ético y cultural del arte. Este concepto, ampliamente difundido en el ámbito germánico, influyó en la concepción de la arquitectura como disciplina intelectual y moral, especialmente en el contexto académico. En segundo lugar, la tradición alemana de la “ciencia de la ciudad” (*Städtebau*), basada en el racionalismo técnico, la estadística y la planificación científica, proporciona un marco teórico clave para comprender la modernidad de propuestas urbanas como el Ensanche de Cerdà, más allá de su aparente neutralidad funcional. Por último, el neogótico alemán (vinculado a nociones como *Volksgeist*, memoria histórica y continuidad cultural) ofrece un modelo de reinterpretación del pasado medieval que difiere del neogótico francés o inglés. Su recepción en Cataluña se produce tanto a nivel formal como ideológico, especialmente en el ámbito de la arquitectura institucional y educativa.

4.4 Eclecticismo, identidad y construcción historiográfica

Finalmente, el presente marco teórico incorpora a modo de conclusión una reflexión sobre la construcción historiográfica de los relatos arquitectónicos. Siguiendo planteamientos críticos inspirados en la historiografía marxista y postestructural, se asume que los estilos no son entidades neutras, sino categorías producidas y jerarquizadas *a posteriori*. Desde esta perspectiva, la canonización del Modernismo como expresión culminante del genio catalán implicó la creación de una “prehistoria” desvalorizada, en la que el eclecticismo fue reducido a un estadio confuso o irrelevante. Esta operación historiográfica comportó la minimización de su dimensión transnacional y la reinterpretación selectiva de figuras clave. El presente trabajo adopta, por tanto, un marco teórico que entiende la arquitectura ecléctica catalana como un espacio en el que la influencia alemana e

inglesa no actúa como antecedente menor del Modernismo, más bien como un componente estructural de un proyecto arquitectónico autónomo y complejo, cuyo estudio resulta imprescindible para comprender la génesis de la Barcelona moderna.

5. Contexto histórico: Cataluña mirando a Europa

La segunda mitad del siglo XIX constituye para Cataluña un período de transformaciones profundas que redefinirán su fisonomía urbana, su estructura social y su posición en el contexto europeo. Es en esta cronología que el territorio catalán experimenta un proceso de modernización que la conecta directamente con las grandes corrientes culturales, técnicas e ideológicas que recorrían el viejo continente³⁵. Esta apertura hacia Europa se da en gran medida por una necesidad estructural: la burguesía industrial catalana, motora de esta transformación, necesita modelos, referentes y legitimación cultural para el nuevo orden social y económico que estaba construyendo³⁶. Por lo tanto, se considera pertinente para la presente investigación establecer el marco contextual en el que se producirá la recepción de las influencias alemanas en la arquitectura catalana. Para ello, se abordarán tres dimensiones interrelacionadas:

1. La transformación urbana y social impulsada por el Plan Cerdà y el auge de la burguesía.
2. La apertura de los arquitectos catalanes a las corrientes internacionales.
3. La configuración de Alemania como un referente técnico, teórico y académico de primer orden.

Asimismo, se incorporará una perspectiva comparada con otros procesos de transformación urbana europeos (particularmente los de Viena y Berlín) que permitirá comprender mejor las singularidades del caso catalán.

5.1 Transformación urbana y social: el Plan Cerdà y el auge de la burguesía

³⁵ Mireia Freixa y Joan Molet i Petit, “Arquitectures per a la vida pública i la privada,” en *Barcelona 1900*, ed. Teresa-M. Sala (Barcelona: Institut de Cultura / Cornell University Press, 2008), 75–107. Sobre la transformación urbana y la caída de las murallas, véase 75.

³⁶ Angel Smith, “The Barcelona Urban Elite, 1808–1899: Between Liberalism and Catholic Corporatism,” *Journal of Modern European History* 16, núm. 3 (2018): 399–423. Smith señala que la burguesía catalana, a pesar de su poder económico, carecía de influencia política en el Estado español, lo que explica su recurso a la cultura y la arquitectura como instrumentos de legitimación.

A mediados del siglo XIX, Barcelona vivía “encerrada” dentro de sus murallas medievales³⁷, con una densidad de población que alcanzaba los 850 habitantes por hectárea³⁸, una de las más altas de Europa. Las condiciones higiénicas eran deplorables, las epidemias de cólera eran un problema serio de salud pública (especialmente graves fueron las de 1834, 1854 y 1865) y la industria, instalada dentro de la ciudad o en sus inmediaciones, contribuía a empeorar un panorama ya de por sí insalubre. La necesidad de un crecimiento ordenado y de una mejora de las condiciones de vida se había convertido en una exigencia inaplazable tanto para las autoridades como para la emergente burguesía industrial³⁹.

En este contexto, la figura de Ildefons Cerdà (1815-1876) adquiere una relevancia de importancia capital para el futuro de la urbe. Su *Plan de Ensanche de Barcelona*, aprobado definitivamente el 7 de junio de 1860⁴⁰, es considerado por la historiografía del urbanismo actual como una suerte de tratado de teoría urbanística que bebía de las fuentes más avanzadas del pensamiento urbanístico europeo del momento⁴¹. Cerdà, ingeniero de formación, desarrolló una metodología rigurosa basada en el análisis estadístico, el estudio de las condiciones higiénicas y la reflexión sobre las necesidades de la nueva sociedad industrial. La obra teórica de Cerdà, especialmente su célebre *Teoría general de la urbanización* (1867)⁴², permite rastrear la presencia de ideas procedentes tanto del pensamiento urbanístico prusiano como del contexto anglosajón, aunque por la temática de la presente investigación se pondrá el foco en lo eminentemente alemán. En sus páginas se manifiestan conceptos como la “ciencia de la ciudad” (*Städtebau*), vinculada a la tradición racionalista alemana que concebía el urbanismo como una disciplina científica susceptible de ser estudiada mediante métodos objetivos y cuantificables⁴³. Asimismo, se percibe un marcado

³⁷ Sobre la problemática del derribo de las murallas y su relación con el desarrollo urbano de Barcelona, véase Joan Molet i Petit, “Barcelona entre l'enderroc de les muralles i l'Exposició Universal: arquitectura domèstica de l'Eixample” (tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 1995). Según los datos recopilados en esta tesis, a mediados del siglo XIX la ciudad de Barcelona alcanzaba una densidad de población de aproximadamente 850 habitantes por hectárea, lo que la convertía en la urbe más densamente poblada de Europa, muy por encima de París (356 hab/ha), Madrid (384 hab/ha) y Londres (86 hab/ha). Esta situación, agravada por la falta de espacio intramuros, motivó el clamor popular liderado por el médico e higienista Pedro Felipe Monlau, quien en 1841 publicó la memoria ¡Abajo las murallas!, que culminaría con la autorización gubernamental para el derribo de las murallas en 1854. Esta operación abrió el camino al Plan de Ensanche de Ildefons Cerdà (aprobado en 1860) y, posteriormente, a la anexión de los municipios colindantes en 1897. Josep L. Roig, *Historia de Barcelona desde su fundación al siglo XXI*, dir. Jaume Matas (Barcelona: El Periódico de Cataluña, 1995), 107.

³⁸ Lluís Permanyer, *L'Eixample, 150 anys d'Història* (Barcelona: Viena Edicions / Ajuntament de Barcelona, 2008), 15.

³⁹ Judith Urbano, “Cinc models d'arquitectura del segle XIX al Passeig de Gràcia,” *Patrimoines du Sud*, núm. 20 (2024), párr. 2, <https://doi.org/10.4000/12dtn>. Urbano destaca cómo la Revolución Industrial generó “una burguesía enriquecida que fou clienta dels arquitectes més prestigiosos del moment.”

⁴⁰ Javier García-Bellido García de Diego, “Ildefonso Cerdà y el nacimiento de la Urbanística: la primera propuesta disciplinar de su estructura profunda,” *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, núm. 61 (2000): 55–78.

⁴¹ Françoise Choay, *The Rule and the Model: On the Theory of Architecture and Urbanism* (Cambridge, MA: MIT Press, 1997), 516.

⁴² Ildefons Cerdà, *Teoría general de la urbanización, y aplicación de sus principios y doctrinas a la reforma y ensanche de Barcelona*, 2 vols. (Madrid: Imprenta Española, 1867).

⁴³ En sus páginas se manifiestan conceptos como la “ciencia de la ciudad” (*Städtebau*), vinculada a la tradición racionalista alemana que concebía el urbanismo como una disciplina científica. Ildefons Cerdà, *Teoría general de la urbanización...* Cerdà establece este programa metodológico ya en el Prólogo (vol. I, 1–20), donde critica el “empirismo facultativo” de los arquitectos y reclama una teoría general que sujete la práctica urbanística. Posteriormente, en el vol. I, “Exámen analítico de las urbes” (267–280), y en el vol. II, “De los intervas” (362–388), desarrolla el método reduccionista que constituye la base científica de su análisis, comparando cuantitativamente los modelos urbanos europeos. Finalmente, en la sección

pragmatismo y utilitarismo social, característicos del urbanismo utópico británico del siglo XIX⁴⁴, especialmente de aquellas corrientes preocupadas por las condiciones materiales de vida de la clase obrera surgidas en el contexto de la Revolución Industrial. Estas ideas conectaban directamente con el pensamiento de reformadores sociales británicos y con los planteamientos técnicos de los ingenieros alemanes, constituyendo uno de los primeros grandes ejemplos de recepción de influencias europeas en el ámbito catalán, anterior incluso a la asimilación de lenguajes arquitectónicos concretos⁴⁵. Por lo tanto y en línea con lo anteriormente expuesto, es evidente que el propio Cerdà, a través de su plan, defendía los ya mencionados principios la mejora higiénica del hábitat, la racionalización del espacio urbano, la igualdad en el acceso a la luz, la ventilación y los servicios, así como la concepción de la ciudad como instrumento de reforma social⁴⁶.

5.2 El auge de la burguesía y la nueva demanda arquitectónica

Una vez aprobado el plan en 1859, se dotó a Barcelona de un nuevo escenario ortogonal para el desarrollo de una arquitectura capaz de resolver los dilemas del gusto y el estilo de vida burgués. Los terrenos del llano barcelonés se convirtieron de este modo en el solar adecuado donde la burguesía industrial y comercial levantaría sus nuevas residencias, sus lugares de negocio, de ocio y sus espacios de representación. Esta clase social, enriquecida por la industrialización y el comercio colonial, necesitaba una arquitectura que, además de ser útil debía servir a funciones de tipo simbólico como la expresión de poder, la cultura y la voluntad de modernidad⁴⁷.

También es importante conocer cómo era la burguesía catalana de la segunda mitad del siglo XIX para poder emitir juicios críticos sobre su arquitectura de la manera más objetiva posible. Como confirman los estudios de Àngels Solà⁴⁸, Jaume Vicens Vives⁴⁹ y Lluís Permanyer⁵⁰, la burguesía decimonónica catalana no era una clase “cerrada” ni “provinciana” como afirman algunos estudios que tienden a ignorar los centros culturales considerados tradicionalmente como “periféricos”⁵¹. Es conocido que sus miembros viajaban por Europa, conocían París, Londres, Viena y Berlín (entre otras

“Funcionomía urbana” (vol. II, 502–606), aplica un enfoque organicista que concibe la ciudad como un organismo funcional, cuyas leyes internas pueden ser estudiadas objetivamente, en paralelo a los desarrollos de la Sozialhygiene alemana.

⁴⁴ El socialismo utópico inglés, del que el galés Robert Owen (1771-1858) es considerado el pionero y principal referente, se caracteriza por un marcado pragmatismo y utilitarismo social. Owen, un exitoso industrial textil, aplicó sus ideas reformistas de manera práctica en sus propias fábricas de New Lanark (Escocia), demostrando que era posible mejorar las condiciones laborales y de vida de los obreros sin sacrificar la rentabilidad del negocio.

⁴⁵ Ildefons Cerdà, *Teoría general de la urbanización...*, 45-67.

⁴⁶ Joan Molet i Petit, “La ciudad soñada de Ildefonso Cerdà: del método positivista a la utopía mediterránea,” *El Mediterráneo y el Arte Español: actas del XI Congreso del CEHA* (Valencia, 1998), 255–260.

⁴⁷ Smith, “The Barcelona Urban Elite...”, 410.

⁴⁸ Àngels Solà, “Características de la burguesía barcelonesa del siglo XIX. Notas historiográficas y apuntes de contenido,” *Cahiers de la Méditerranée*, n° 46-47 (1993): 41.

⁴⁹ Jaume Vicens Vives, *Industrials i polítics del segle XIX* (Barcelona: Editorial Teide, 1958). Sobre la renovación historiográfica y la imagen de la burguesía, véase Solà, “Características de la burguesía barcelonesa,” 42.

⁵⁰ Lluís Permanyer, *El esplendor de la Barcelona...*, 61–65.

⁵¹ La historiadora Àngels Solà señala que, hasta la renovación historiográfica impulsada por Vicens Vives en 1958, las interpretaciones clásicas presentaban a la burguesía catalana como una clase que, a pesar de su temprana industrialización, “no fue capaz de forjar un estado afín a sus intereses”, quedando subordinada a una oligarquía agraria centralista que controlaba el Estado español. Solà, “Características de la burguesía barcelonesa...”, 41.

capitales), y extraían de sus viajes, objetos, modas, ideas, modelos y tipos, además de introducirse de primera mano en los modelos urbanos cosmopolitas de la ciudad del siglo XIX. Las exposiciones universales, especialmente la de París de 1867 y la de Viena de 1873, actuaron como una suerte de ciudad escaparates donde esta burguesía pudo contemplar las últimas tendencias arquitectónicas y decorativas europeas de manera directa. El caso parisino con respecto al catalán es el más estudiado de todos, pero también se puede extraer mucha información del caso vienés, y, en general, del universo alemán.

Con la creciente y variada demanda que generaba dicho aperturismo cultural, es de esperar que se generase un mercado profesional cada vez más dinámico y competitivo. Se puede suponer que los arquitectos catalanes, no ajenos a este fenómeno, se vieron obligados a estar al día de lo que ocurría más allá de los Pirineos para poder satisfacer las aspiraciones de una clientela renovada y de aspiraciones cosmopolitas. De este modo, la arquitectura dejaba de ser un asunto meramente técnico o local para convertirse en un campo de diálogo con Europa⁵² y un agente fundamental en este proceso de renovación.

5. 3 La ciudad europea del siglo XIX

El siglo XIX fue el momento de los ambiciosos planes urbanísticos que, en gran medida, configuraron la imagen de muchas de las urbes que hoy en día habitamos. A través de estas realizaciones se llegó a definir lo que actualmente se denomina como “ciudad burguesa⁵³”: una urbe donde destaca el interés por la creación de unos espacios representativos destinados a ubicar las sedes de las instituciones surgidas y renovadas a raíz de las transformaciones sociales y económicas de los siglos XVIII y XIX: parlamentos, ayuntamientos, ministerios, óperas, museos, universidades, bolsas de comercio, palacios de justicia etc⁵⁴. y otros espacios, quizá menos representativos pero de calidad, para instalar las viviendas de la nueva clase social dominante. Sin embargo, y como señala Molet, *“pocos eran los esfuerzos esmerados en diseñar, con el mismo rigor, espacios dedicados a la industria y a la vivienda obrera; en la mayoría de los casos sólo se llegaba a indicar, y a menudo de manera poco explícita, que estos 'equipamientos molestos' debían construirse en las afueras de la ciudad, más*

⁵² Mireia Freixa y Joan Molet i Petit, “Arquitectures per a la vida pública...”, 85: “El Modernisme es mou en una contradicció aparent. Per una banda, coincidint amb els plantejaments de l'Art Nouveau, té com a objectiu convertir-se en un llenguatge internacional i cosmopolita, però, d'altra banda, no renuncia de cap manera als valors autòctons...” Sobre la voluntad de estar al día de las corrientes europeas, véase también 82: “La primera generació d'arquitectes formada a Barcelona a partir de 1875... es movia encara en el més estricte eclecticisme...”.

⁵³ El término “ciudad burguesa” emerge como un concepto de la historiografía urbana del siglo XX, siendo Lewis Mumford quien lo popularizó en el ámbito anglosajón, José Luis Romero quien lo sistematizó para el contexto latinoamericano, y Manuel Castells quien le dio una formulación desde la sociología urbana marxista. En la historiografía española contemporánea, autores como Jesús Cruz Valenciano y Jesús Caballero Ragel han contribuido a consolidar su uso en el estudio del urbanismo decimonónico.

⁵⁴ Joan Molet i Petit, “Ciutat industrial versus ciutat burgesa: el cas de l'«Eixample» berlinès, 1815–1896,” *D'Art*, núm. 23 (1997): 163.

*allá de los límites de la planificación*⁵⁵. Esta tensión entre la ciudad representativa y la ciudad productiva constituye una de las claves para entender las diferentes respuestas urbanas que se ensayaron en Europa a lo largo del siglo XIX. Los casos más paradigmáticos de la primera mitad del siglo XIX incluyen la culminación de la Vía Triunfal y la Rue de Rivoli en París, el conjunto de Regent's Street y Regent's Park en Londres, y la Ludwigstrasse en Múnich⁵⁶. En la segunda mitad del siglo, el Plan Haussmann en París y la Ringstrasse en Viena se convertirían en los modelos más influyentes de transformación urbana monumental del momento.

5.3.1. Viena y la Ringstrasse

El caso de la *Wiener Ringstrasse* resulta especialmente significativo por la explícita voluntad de convertir el espacio urbano en una manifestación material de los valores sociopolíticos de la nueva clase dirigente. Como ha estudiado Tanja Winkler, la Ringstrasse constituye un excelente ejemplo para explorar las consecuencias espaciales de los fundamentos liberales de la planificación urbana, demostrando cómo *“las ideologías tienen una existencia material”*⁵⁷. Por un lado, consiste en una serie de edificios públicos monumentales que semejan expresiones pétreas de libertad e individualidad. Por otro, para que este desarrollo pudiera realizarse, fue necesaria alguna forma de intervención estatal a pesar de la suscripción liberal al no intervencionismo⁵⁸.

El proyecto de la Ringstrasse se originó en 1857, cuando el emperador Francisco José I de Austria anunció su voluntad de expandir la ciudad interior de Viena mediante el derribo de las murallas y fosos que la rodeaban⁵⁹. Viena fue la última gran ciudad europea en demoler sus murallas medievales, y cuando lo hizo, se creó una vasta extensión de terreno vacío de primera calidad entre la ciudad interior y los barrios obreros circundantes, sobre la cual pudo construirse el monumental complejo de la Ringstrasse⁶⁰. Para el desarrollo del proyecto, se celebró un concurso internacional de diseño en 1858⁶¹ (el primero de su tipo y que posteriormente será un modelo imitado por otros, entre los que se destaca la propia Barcelona) con el propósito de convertir Viena en una ciudad de clase mundial. La decisión de derribar las murallas respondía a una convergencia de intereses contrapuestos: el ejército imperial apoyaba la creación de un gran bulevar que permitiera maniobras

⁵⁵ Molet, “Ciutat industrial versus ciutat burgesa,” 163.

⁵⁶ Molet, “Ciutat industrial versus ciutat burgesa,” 163.

⁵⁷ Tanja Winkler, “Vienna's Ringstrasse: A Spatial Manifestation of Sociopolitical Values,” *Journal of Planning History* 20, núm. 3 (2021): 269.

⁵⁸ Winkler, “Vienna's Ringstrasse,” 270.

⁵⁹ Winkler, “Vienna's Ringstrasse,” 273.

⁶⁰ El clásico de referencia Patrick Abercrombie, en 1910, sugería que la germánica “Viena es quizás el ejemplo más notable de la ciudad continental que debe sus principales características de planificación al uso de fortificaciones abandonadas. De esta manera es incluso más notable que París. Esta oportunidad de crear una hermosa agrupación de edificios públicos, un amplio bulevar arbolado, e incluso parques, a un costo comparativamente pequeño, ha dado un impulso y entusiasmo al tema de la Planificación Urbana” (traducción propia). Patrick Abercrombie, “Vienna: Parts I and II,” *The Town Planning Review* 1, núm. 3 (octubre de 1910): 220.

⁶¹ Se conoce que 426 competidores presentaron propuestas que cumplieran con los completos requisitos del concurso, que incluían no solo edificios cívicos y parques, sino también respuestas técnicas y regulatorias a necesidades de infraestructura y medidas de protección contra inundaciones. Winkler, “Vienna's Ringstrasse,” p. 270.

militares rápidas en caso de insurrección, mientras que el Ministerio de Finanzas veía en esta avenida arbolada un catalizador para el desarrollo inmobiliario. Esta confluencia de ideologías opuestas fue lo que dio a la Ringstrasse su forma circular y su escala monumental, ya que fue la insistencia del ejército en una calzada de sesenta pies de ancho lo que resultó en una huella urbana circular⁶². Una vez que los liberales tomaron el control de la administración municipal en la década de 1860, el significado sociopolítico de la Ringstrasse cambió radicalmente. Esperaban rechazar todas las expresiones materiales que celebraran la unión conservadora entre la corona, el ejército y la iglesia, buscando una visión “mejor” (en términos de su comprensión del *meliorismo*) para la ciudad. El resultado fue una serie de edificios cívicos de estilo historicista (el Ayuntamiento neogótico, el Parlamento neogriego, la Universidad neorrenacentista, el Burgtheater neobarroco) dispuestos a lo largo del bulevar como símbolos del ascenso del liberalismo⁶³.

5.3.2. Berlín: la excepción industrial y proletaria

Frente a el ya analizado modelo de ciudad monumental y burguesa, el caso de Berlín presenta una notable excepción⁶⁴. Esta diferencia sustancial obliga a revisar la supuesta universalidad del modelo de ensanche decimonónico. Para comprender la singularidad del caso berlinés, es necesario remontarse a sus antecedentes. Hasta 1640, cuando Friedrich Wilhelm fundó las bases del estado prusiano y designó Berlín como residencia de la dinastía Hohenzollern, la ciudad había sido solo un pequeño pueblo de pescadores sin relevancia en el plano político. En 1701, Friedrich I fue nombrado rey “en” Prusia, por lo que Berlín se convirtió en *Königliche Residenzstadt*⁶⁵. Este es el momento en que se inicia el deliberado proceso de monumentalización de la ciudad, centrado en la avenida Unter den Linden, donde se erige el Forum Friderizianum, iniciado en 1714 por Friedrich II, con edificios representativos como la Ópera Real⁶⁶, la Biblioteca Real, la Catedral Católica de San Eduvig y el Palacio del Príncipe Heinrich (posterior sede de la Universidad Humboldt)⁶⁷. Sin embargo, al margen de estas realizaciones y extramuros, comenzaron a desarrollarse toda una serie de nuevos barrios de forma descontrolada y respondiendo a un modelo más bien organicista: Spandauer Vorstadt, Stralauer Vorstadt y Köpenicker Vorstadt, de trazado irregular y alejado de los principios de ortogonalidad,

⁶² Carl Schorske, *Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture* (New York: Vintage Books, 1981), 31.

⁶³ Winkler, “Vienna's Ringstrasse”, 279.

⁶⁴ “L'expansió de la ciutat de Berlín no tindrà el caràcter burgès dels típics eixamples, sinó que destacarà pel seu caràcter marcadament industrial i proletari.” Molet, “Ciutat industrial versus ciutat burgesa,” 164.

⁶⁵ El término alemán *Königliche Residenzstadt* (ciudad de residencia real) designa un modelo urbano y político cuya morfología y funciones están supeditadas a la presencia física del soberano y su corte. A diferencia de las ciudades de tradición comercial o burguesa, la *Residenzstadt* se articula en torno al palacio como eje ordenador del espacio, caracterizándose por una arquitectura monumental y la creación de grandes instituciones culturales (teatros, academias y museos) que funcionan como aparatos de representación del poder. Este modelo fue el precursor de las grandes transformaciones de capitales europeas como Berlín, Múnich o Dresde antes de la eclosión del urbanismo liberal decimonónico. Gerhard Fehl, “Stadtbaukunst contra Stadtplanung: Zur Auseinandersetzung Camillo Sittes mit Reinhard Baumeister,” *Stadtbauwelt*, no. 65 (1980): 451–61.

⁶⁶ Se opta aquí por la denominación histórica Ópera Real (*Königliches Opernhaus*, también llamada Hofoper) en lugar de Ópera Estatal, ya que en el periodo que nos ocupa el edificio era una institución de la corte prusiana, vinculada directamente a la monarquía de los Hohenzollern.

⁶⁷ Molet, “Ciutat industrial versus ciutat burgesa”, 165.

medida y orden. Este crecimiento acelerado sentó las bases para el problema que los urbanistas del siglo XIX intentarían resolver sin éxito.

Por lo tanto los diversos planes desarrollados para Berlín a lo largo del siglo XIX (los planes Schmidt (1826)⁶⁸, Lenné (1840)⁶⁹ y Hobrecht (1862)) "*renuncien explícitamente a la creación de una ciudad monumental, e intenten controlar, sin éxito, el vertiginoso desarrollo de la capital prusiana dotada de unos espacios pensados básicamente para la instalación de la industria y de la creciente clase obrera, sin reformar el pequeño núcleo central, construido básicamente en el siglo XVIII, y que va acogiendo hasta principios del siglo XX los espacios y los edificios de carácter representativo*"⁷⁰. Sin embargo, la realización de estos proyectos resultó extremadamente difícil, ya que la gran fuerza de la iniciativa privada, amparada en la lentitud burocrática y la falta de una verdadera legislación urbanística, se impuso por la vía de los hechos consumados⁷¹.

El Plan Hobrecht de 1862 fue el más ambicioso de los tres. James Hobrecht recibió el encargo de elaborar un nuevo plan de ensanche para Berlín, que debía contemplar calles lo suficientemente anchas para absorber todo el tránsito, evitar ángulos agudos, y establecer diferentes anchuras según la jerarquía viaria⁷². El plan preveía una extensión capaz de albergar hasta 1,5 millones de habitantes, con una densidad máxima de 50 habitantes por *Morgen* (aproximadamente 2.500 m²)⁷³. La pieza clave del plan eran los *Gürtelstrassen* o calles de cinturón. El exterior debía rodear toda la ciudad por fuera, y el interior solo rodeaba la parte noreste, yendo paralelo al primero. A partir de la fijación de estos dos rondas, solo había que ir estableciendo los ejes interiores de comunicación⁷⁴.

No obstante, Hobrecht renunció explícitamente a hacer un plan arquitectónico basado en manzanas formando figuras geométricas y calles buscando perspectivas monumentales, optando por solucionar los problemas de tráfico y comunicación. La intención de Hobrecht era proyectar una trama urbana que garantizara condiciones óptimas de salubridad (basadas en el acceso a la luz natural, la ventilación, el soleamiento y la presencia de espacios verdes), permitiendo a su vez la integración funcional de todas las infraestructuras y servicios propios de una sociedad plenamente

⁶⁸ El Plan Schmidt de 1826, conocido como Erster Bebauungsplan, fue el primer intento de ordenación del crecimiento, pero resultó insuficiente y se aplicó con extrema lentitud. Schmidt dividió el plan en cinco secciones diferentes, aunque los planos correspondientes se han perdido en su mayoría.

⁶⁹ En 1840, se encargó a Peter Josef Lenné, Director General de los Jardines Reales de Prusia, la revisión del plan Schmidt. Su *Projectierte Schmuck und Grenzzüge von Berlin mit nächsten Umgegend* intentaba integrar todos los diferentes sectores de los alrededores de Berlín enlazándolos a través de una Gürtelstrasse que rodeaba la parte norte y este de la ciudad. Lo más interesante del plan Lenné es la importancia que otorga al desarrollo industrial: la parte más elaborada era la correspondiente a la Luisenstadt, donde se preveía la construcción de toda una serie de canales y estanques pensados para el transporte y la carga y descarga de mercaderías, y su conexión con la red ferroviaria.

⁷⁰ Molet, "Ciutat industrial versus ciutat burgesa", 163.

⁷¹ "Instruktion für den mit der Ausarbeitung eines Bebauungsplans für Berlin und seine Umgebung beauftragten Baubeamten," Staatsarchiv Potsdam, Pr. Br. Rep. 30/Berlin C, Polizeipräsidium, Tit. 20, no. 626, 2–8, citado en Molet, "Ciutat industrial versus ciutat burgesa", 171.

⁷² De 48 a 56 metros para paseos, de 26 a 33 metros para calles principales, de 18 a 22 metros para calles secundarias, y de 11 a 15 metros para calles de conexión. Joan Molet, "Ciutat industrial versus ciutat burgesa", 171.

⁷³ James Hobrecht, *Memòria General del Plan*, 18 de agosto de 1862.

⁷⁴ Molet, "Ciutat industrial versus ciutat burgesa", 173.

industrializada⁷⁵. Por ello, no se hizo ninguna zonificación ni se indicó qué uso debía darse al espacio edificable, posibilitando la yuxtaposición de viviendas e industrias. Tampoco se indicó cómo debían ser las viviendas, dejando la puerta abierta a la edificación de pequeños habitáculos obreros de carácter especulativo a través del sistema típicamente berlinés de patios interiores. El resultado fue que, a diferencia de los modelos monumentales de París, Viena o incluso Barcelona; el ensanche berlinés adquirió una identidad eminentemente proletaria e industrial. Su trazado se subordinó a las necesidades logísticas (fábricas, canales, almacenes y redes ferroviarias) y a la vivienda modesta, relegando el espacio destinado a la burguesía a una presencia marginal ⁷⁶y prescindiendo de la creación de grandes hitos arquitectónicos representativos⁷⁷.

Hasta las primeras décadas del siglo XX, la vida burguesa de Berlín se concentró en el centro histórico construido por la monarquía absolutista en el siglo XVIII, particularmente en torno a la avenida Unter den Linden y la Friedrichstadt. El incipiente espacio burgués que comenzó a desarrollarse alrededor del Kurfürstendamm surgió como resultado de una operación inmobiliaria de gran escala directamente ligada a la figura del canciller Otto Bismarck. En 1875, una orden de gabinete del káiser Guillermo I⁷⁸, impulsada por Bismarck, fijó la anchura del Kurfürstendamm en 53 metros, siguiendo el modelo de los Campos Elíseos parisinos. La clave del desarrollo fue un “trueque”⁷⁹ promovido por Bismarck en 1881-1882: ante la falta de fondos públicos, el Estado acordó con un consorcio de bancos (liderado por la Deutsche Bank) la creación de la Kurfürstendamm-Gesellschaft. Esta sociedad privada se comprometió a construir el bulevar a cambio de recibir una enorme extensión de terreno (235 hectáreas) en el cercano bosque de Grunewald para desarrollar una exclusiva colonia de villas. El negocio inmobiliario se completó con la excavación de lagos artificiales para aumentar el valor de las parcelas. A partir de 1898, esta zona se consolidó como el barrio de la nueva élite imperial: banqueros, grandes industriales, editores y altos funcionarios que huían del bullicio del centro histórico. De este modo, mientras el proletario Berlín crecía en el norte y el sureste, el espacio para la élite se gestó como una operación financiera que transformó el antiguo camino de caza de los electores en el nuevo símbolo del poder económico alemán⁸⁰.

⁷⁵ Para hablar del Plan Hobrecht de 1862, la fuente primaria indiscutible es el propio informe de James Hobrecht. En este texto, él defiende los principios higienistas y la necesidad de una ciudad que funcione como una máquina industrial pero que sea sana para sus habitantes.

⁷⁶ De hecho, hasta las primeras décadas del siglo XX, la vida burguesa de Berlín se concentró en el centro histórico construido por la monarquía absolutista en el siglo XVIII, particularmente en torno a la avenida Unter den Linden y la Friedrichstadt. No será hasta después de 1896 cuando comencemos a encontrar viviendas de calidad para las clases medias-altas, concentradas en una zona muy determinada alrededor de la Kurfürstendamm, en el extremo suroeste del plan, apartada de los canales y las fábricas. Molet, “Ciutat industrial versus ciutat burgesa”, 180.

⁷⁷ James Hobrecht, “Erläuterungsbericht zum Bebauungsplan der Umgebungen Berlins,” 18 de agosto de 1862, Landesarchiv Berlin, A Pr. Rep. 203.

⁷⁸ Tras una carta de Otto von Bismarck de 1873 en la que proponía explícitamente tomar como modelo los Campos Elíseos de París, una orden de gabinete de 1875, aprobada por el káiser Guillermo I, fijó la anchura del Kurfürstendamm en 53 metros. Esta decisión sentó las bases para la futura transformación del antiguo camino de caza en un bulevar representativo. Otto von Bismarck a Gustav von Wilmowski, 5 de febrero de 1873.

⁷⁹ El llamado *Kuhhandel* (literalmente “trueque de vacas”, término despectivo para referirse a pactos políticos y económicos).

⁸⁰ Wolfgang Sonne, *Representing the State: Capital City Planning in the Early Twentieth Century* (Múnich: Prestel, 2003).

5.3.3. La singularidad del modelo barcelonés

Si comparamos el Ensanche de Cerdà con los dos principales modelos germánicos contemporáneos, observamos que Barcelona ocupa una posición intermedia entre el paradigma monumental de Viena y el modelo industrial de Berlín. Del modelo vienés, el Ensanche barcelonés toma la voluntad de crear una ciudad extensa y ordenada, con una trama regular que acoge tanto equipamientos como viviendas. Sin embargo, a diferencia de la Ringstrasse, Barcelona no concibe un anillo monumental periférico, sino que integra los equipamientos en el interior de la trama reticular. No obstante, la burguesía barcelonesa encontró en el Ensanche el espacio para construir sus residencias y sus lugares de representación, pero sin la concentración simbólica que caracteriza al anillo vienés.

Aunque en Barcelona no se produjo el debate entre facciones militares y civiles que caracterizó el origen de la Ringstrasse, sí que lo hubo entre ciudad y estado central. El Ayuntamiento de Barcelona había convocado en 1859 un concurso municipal para el ensanche, que resultó ganador por unanimidad el arquitecto Antoni Rovira i Trias con un diseño de trama radial más acorde con las aspiraciones de la burguesía local. El gobierno central de Madrid desoyó el fallo del jurado e impuso por Real Decreto, en julio de 1860, la solución de Cerdà (encargada directamente por el Ministerio de Fomento desde 1855), lo que la prensa barcelonesa interpretó como un acto de arbitrariedad y desprecio hacia las instituciones municipales⁸¹

Esta imposición marcó la recepción del plan durante décadas. La figura de Cerdà quedó asociada en el imaginario catalanista al instrumento del poder central sobre la voluntad local. La animadversión fue especialmente poderosa entre los arquitectos, que consideraron una afrenta que se confiara el desarrollo urbanístico de Barcelona a un ingeniero. Uno de sus principales detractores fue Josep Puig i Cadafalch, que encabezó desde sus artículos en *La Veu de Catalunya* una campaña sistemática de descalificación del legado cerdaniano⁸², que continúa en otras obras suyas como *La plaça Catalunya*: “En Cerdà s'atreveix a travessar barroerament la carn viva de la ciutat antiga destruint monuments interessants, encastant els seus quadrats de joc de dames en la vella estructura de la ciutat his”. Entre las acusaciones que circularon en aquel ambiente hostil figuraba incluso la de que

⁸¹ “No dudamos ni podemos dudar de la probidad del Gobierno, pero fuerza es confesar que en este asunto ha habido un lujo de arbitrariedad, de irregularidad e los procedimientos, un empeño manifiesto de favorecer a una determinada persona, una ostentación de desprecio hacia las corporaciones que representan el municipio, que no podíamos esperar de los hombres que en el Gobierno son tina protesta contra los abusos del poder central que nos llevaron a la sublevación de 1854”. Joan Mañé i Flaquer, editorial en *Diario de Barcelona*, junio de 1860, citado en Fabià Estapé, *Vida y obra de Ildefonso Cerdà*, vol. III (Madrid: Instituto de Estudios Fiscales, 1971), 238.

⁸² Josep Puig i Cadafalch, “La Barcelona d'anys a venir”, *La Veu de Catalunya*, 29 de diciembre de 1900, 7 de enero de 1901 i 22 de enero de 1901. Las citas textuales (“Un dels horrors més grossos del món, un dels horrors que de segur no té igual sinó en les ciutats cursis de l'Amèrica del Sud”; “una ciutat sense cap ni peus, igual per tot, sense punts principals”) son recogidas y contextualizadas en Pere Hereu, *Josep Puig i Cadafalch, un modernista diferent*, Enciclopèdia.cat (Barcelona: Enciclopèdia Catalana). <https://www.enciclopedia.cat/el-modernisme/josep-puig-i-cadafalch-un-modernista-diferent>

Cerdà no era catalán, ignorando que el propio ingeniero hablaba habitualmente en catalán, había sido concejal de Barcelona y presidente de la Diputació Provincial⁸³.

El anticerdanismo estaba muy generalizado en Barcelona desde que el proyecto del Ensanche fue impuesto por Madrid en contra de la elección municipal del proyecto de Rovira i Trias, más acorde con las ideas urbanas de la burguesía catalana. Puig i Cadafalch propugnaba en cambio un modelo de ciudad monumental, próximo a Otto Wagner y a los urbanistas franceses: una ciudad significada por elementos representativos, con centros de evidencia proyectual, criterios opuestos a los principios cerdanianos que hacían del racionalismo una radicalidad geométrica⁸⁴. Esta disputa no era sólo estética: era también política, pues en ella se ventilaba la pregunta de quién tenía el derecho a dar forma a Barcelona, si el Estado español o la burguesía catalana. Cerdà no tendría dedicada una calle o una plaza en Barcelona hasta el año 1959. La primera reivindicación académica sería de su figura se realizó, con cierta ironía histórica, desde Madrid, gracias al economista Fabià Estapé, que en 1968 promovió la publicación de la ya citada *Teoría General de la Urbanización* por el Instituto de Estudios Fiscales⁸⁵.

Del modelo berlinés, y particularmente del ya comentado Plan Hobrecht, Cerdà toma la preocupación por las condiciones higiénicas y la voluntad de integrar la industria en el tejido urbano sin segregaciones zonales rígidas⁸⁶. La previsión de Cerdà de dejar espacios para la instalación de fábricas dentro del Ensanche, así como su atención a las infraestructuras (ferrocarril, puerto, mercados), conecta con la visión berlinesa de una ciudad productiva⁸⁷. Sin embargo, a diferencia de Berlín, Barcelona sí creó espacios representativos de calidad para la burguesía, especialmente en el eje del Passeig de Gràcia y en los cruces de las principales vías. Tampoco se produjo en Barcelona la renuncia explícita a la monumentalidad que caracterizó el planeamiento berlinés.

⁸³ Estapé, *Vida y obra de Ildefonso Cerdà*, 216. El texto original de Estapé habla de “las deformaciones que se han sucedido, casi sin tregua, desde los dictérios de Puig i Cadafalch” como parte de un barniz “despectivo, sarcástico y a veces injurioso” que rodeó la figura del ingeniero.

⁸⁴ CivilGeeks, *El Proyecto del Ensanche de Barcelona* (II), 8 de septiembre de 2011, <https://civilgeeks.com/2011/09/08/el-proyecto-del-ensanche-de-barcelona-ii/>. La acusación de que Cerdà “no era catalán” forma parte del repertorio de críticas documentadas por Estapé (*Vida y obra*, 215–216) como ejemplo del clima de animadversión que rodeó al ingeniero. Paradójicamente, Cerdà hablaba habitualmente en catalán y había sido regidor de Barcelona y presidente de la Diputación Provincial.

⁸⁵ Pere Hereu, *Josep Puig i Cadafalch, un modernista diferent*, Enciclopèdia.cat (Barcelona: Enciclopèdia Catalana), <https://www.enciclopedia.cat/el-modernisme/josep-puig-i-cadafalch-un-modernista-diferent>.

⁸⁶ Si bien la voluntad de Cerdà de garantizar condiciones higiénicas y una ciudad integradora tiene una clara deuda con el socialismo utópico británico y el reformismo de figuras como Chadwick u Owen, puede sostenerse que su interés por el modelo berlinés de Hobrecht responde a una dimensión más pragmática e infraestructural, alineada con los postulados hobrechtianos. De la tradición británica, Cerdà retiene la vertiente humanista y social, del Plan Hobrecht, en cambio, toma la solución técnica para integrar la gran industria y el ferrocarril en el tejido urbano, evitando la parálisis funcional de la metrópolis moderna. Sobre los principios higienistas e infraestructurales del Plan Hobrecht, véase James Hobrecht, *Erläuterungsbericht zum Bebauungsplan der Umgebungen Berlins*, 18 de agosto de 1862, Landesarchiv Berlin, A Pr. Rep. 203, y Joan Molet i Petit, “Ciutat industrial versus ciutat burgesa”, 163–181. La lectura comparativa entre ambas tradiciones es propia de esta investigación.

⁸⁷ La previsión de Cerdà de dejar espacios para la instalación de fábricas dentro del Ensanche, así como su atención a las infraestructuras (ferrocarril, puerto, mercados), conecta con la visión berlinesa de una ciudad productiva. Ildefons Cerdà, *Teoría general de la urbanización*, vol. II, “Funcionomía urbana,” 502–606.

La posición intermedia puede explicarse por varios factores: en primer lugar, la existencia en Barcelona de una burguesía industrial fuerte que demandaba una ciudad a su medida, capaz de expresar su poder y su cultura; en segundo lugar, la tradición de planificación urbana heredada de las ingenierías militares y de los ensayos de reforma interior que habían tenido lugar en las décadas anteriores; en tercer lugar, la propia personalidad de Cerdà, capaz de sintetizar las corrientes higienistas europeas con una visión integradora de la ciudad; y finalmente, la ausencia en Barcelona de una tradición de planeamiento monumental comparable a la que había dado forma a la Friedrichstadt berlinesa o a los palacios imperiales vieneses. En el proyecto final de Cerdà aparece, de forma intencionada o inintencionada, una síntesis que hace dialogar ambas tradiciones en un proyecto que, sin renunciar a la funcionalidad y a la preocupación social, ofrecía un marco digno para el desarrollo de la ciudad burguesa: La premisa fundamental de Cerdà reside en que el urbanismo de la metrópolis moderna debe trascender la mera configuración de hitos monumentales. En su lugar, el planeamiento se concibe como una respuesta integral a la diversidad de dinámicas urbanas, integrando tanto los procesos de producción económica como las necesidades vinculadas a la reproducción social y la vida cotidiana⁸⁸.

5.4. Arquitectos catalanes abiertos a influencias internacionales

La Escuela de Arquitectura de Barcelona, fundada en 1871 bajo la dirección del arquitecto Elies Rogent, supuso un hito en la profesionalización de la arquitectura catalana. Sin embargo, antes de su creación, los arquitectos catalanes se formaban principalmente en la Escuela Especial de Arquitectura de Madrid. Esta circunstancia, aunque incómoda para algunos los arquitectos catalanes, es cierto que forzaba la apertura a influencias diversas, sobre todo de la arquitectura ecléctica castellana madrileña.

Los primeros arquitectos del eclecticismo catalán (Elies Rogent, Josep Vilaseca, Lluís Domènech i Montaner, Pere Falqués, Buigas i Monravà, entre otros) compartían una característica común: todos ellos realizaron viajes de formación por Europa que, consideramos, resultaron determinantes en la configuración de su pensamiento arquitectónico. Estos viajes, en algunos casos documentados en diarios, cuadernos de dibujo y correspondencia, constituyen una fuente de primer orden para comprender la recepción de los modelos alemanes en Cataluña. Dependiendo del autor, estos serán más o menos acusados (desde la abundancia y legado de Rogent hasta la escasez de Bohigas).

5.4.1. Los viajes como fuente de conocimiento directo

⁸⁸ Joan Molet i Petit, “L'arquitectura eclèctica a Catalunya: una història per escriure”, *Matèria. Revista internacional d'Art* 5 (2007): 45-68.

Existen varios casos de interés que pueden servir como ejemplo para argumentar el conocimiento *in situ* del arte alemán por parte de los técnicos catalanes. Entre otros, el caso de Josep Vilaseca i Casanovas es especialmente significativo. De sus tres viajes conocidos, el realizado en 1879 es el que más interesa a la presente investigación, ya que le llevó a recorrer Europa Central. Acompañado por el célebre Lluís Domènech i Montaner, consta que Vilaseca visitó Alemania, Austria, Suiza y el norte de Italia, tomando notas y realizando dibujos de aquellos edificios que más le llamaban la atención⁸⁹. Este viaje, realizado en un momento clave de su formación, les permitió conocer de primera mano la arquitectura historicista alemana, muy probablemente las obras de Schinkel en Berlín y los debates teóricos que agitaban el mundo germánico. Los cuadernos de notas de Vilaseca⁹⁰, conservados en el Arxiu del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, permiten establecer relaciones formales entre el arte que los arquitectos vieron en Alemania y la obra posterior que diseñaron en Cataluña. El análisis de estos cuadernos de viaje como fuente primaria constituye una metodología fundamental para rastrear las influencias más allá de las meras coincidencias formales.

En este sentido, es interesante mencionar, aunque de manera superficial, el caso del arquitecto Salvador Viñals i Sabaté (1847-1926), co-diseñador de la nueva cárcel de Barcelona junto a José Domènech y Estapá⁹¹. Para abordar el ambicioso proyecto de la Prisión Celular (conocida posteriormente como *La Modelo*), Viñals y Domènech emprendieron un viaje específico por Europa con el fin de estudiar *in situ* los modelos penitenciarios más avanzados del momento. Este encargo les llevó a Flandes, un territorio de tradición germánica, donde visitaron las prisiones de Bruselas y Lovaina, mencionadas explícitamente en la memoria oficial del proyecto como fuente de inspiración para la innovadora “capilla alveolar”⁹². Este viaje permitió a Viñals observar su aplicación práctica en centros que operaban bajo el riguroso sistema celular. Así, la experiencia directa del arquitecto en Flandes presentó un singular modelo que fue repetido en la cárcel de Barcelona, un edificio que pretendía presentarse bajo los estándares de “modernidad” exigidos por la Exposición Universal de 1888.

Por su parte, el arquitecto Elies Rogent documentó explícitamente en sus *Memòries*⁹³ el profundo impacto que le causaron monumentos como la Catedral de Colonia, así como su interés por la cultura alemana contemporánea, incluyendo referencias a su admiración por Wagner. Su estancia en Múnich, cuidadosamente anotada, constituye una fuente esencial para comprender la recepción del

⁸⁹ Joan Molet Petit, “Los viajes de formación del arquitecto catalán Josep Vilaseca i Casanovas,” *La ciudad, el territorio y la alteridad: miradas y reversos*, dir. Fernando Martínez Nespral (Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzi, FADU, Universidad de Buenos Aires, 2024), 235–36.

⁹⁰ Josep Vilaseca i Casanovas, cuadernos de viaje, Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, C. 608 (1) y (2).

⁹¹ Pedro Armengol y Cornet, *La nueva cárcel de Barcelona: Memoria que en el acto de inaugurarse sus obras por el excelentísimo señor presidente del Consejo de Ministros el 3 de junio de 1888 leyó el consejero penitenciario*, planos de Salvador Viñals y José Domènech y Estapá (Barcelona: Imprenta de Jaime Jepús, 1888), 2.

⁹² Pedro Armengol y Cornet, *La nueva cárcel de Barcelona...*, 34.

⁹³ Elies Rogent, *Memòries, viatges i lliçons* (Barcelona: Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, 1990).

neogótico, neorrománico (*rundbogenstil*) y del pensamiento artístico alemán en Cataluña. También Pere Falqués viajó a Bélgica, Italia y Alemania en 1881 con el fin de estudiar los sistemas de iluminación de los teatros de ópera por encargo del propio Liceo, realizando además dos viajes posteriores a París en 1881 y 1899. Estos desplazamientos, motivados por necesidades técnicas concretas, evidencian la demanda de conocimientos especializados que sólo podían obtenerse en los centros europeos más avanzados. Resulta significativo que incluso una figura profundamente vinculada al catalanismo político y cultural, como Josep Puig i Cadafalch, buscara referentes fuera del ámbito peninsular, orientándose hacia estados nacionales de dimensiones y características comparables a Cataluña, como Bélgica, atendiendo a factores como el desarrollo industrial, la estructura urbana o la coexistencia de realidades lingüísticas diversas⁹⁴.

6. El marco intelectual alemán del siglo XIX y su recepción en Cataluña

Durante la segunda mitad del siglo XIX, la arquitectura europea estuvo profundamente marcada por el desarrollo del historicismo, una corriente intelectual que proponía comprender los fenómenos culturales (incluida la arquitectura) a partir de su contexto histórico específico. Más que una tendencia estilística, el historicismo constituyó un marco epistemológico de largo alcance: al situar las producciones humanas como resultado de procesos históricos determinados, transformó la manera en que los arquitectos se aproximaban al pasado y concebían su propia práctica. En este sentido, el historicismo alemán se desarrolló en estrecha relación con el intento de concebir la historia como una disciplina científica, dotada de métodos rigurosos de análisis contextual⁹⁵. Sería un error reduccionista, por tanto, interpretar el historicismo como una mera recuperación decorativa de estilos del pasado. Se trataba, en rigor, de una nueva forma de comprender el conocimiento histórico en su totalidad. Instituciones, formas artísticas y sistemas culturales debían interpretarse como productos de circunstancias concretas y, en consecuencia, como realidades sujetas a transformación a lo largo del tiempo. La consolidación de disciplinas como la historia del arte y la arqueología arquitectónica no fue ajena a este impulso: favoreció la aparición de una cultura basada en el análisis científico de los estilos, en la que teoría, historia y práctica se encontraban estrechamente interrelacionadas⁹⁶.

En este marco intelectual adquirió especial relevancia el concepto romántico del *Volksgeist* (una suerte de “espíritu del pueblo”), que atribuía a cada nación una personalidad cultural propia manifestada en sus producciones artísticas e instituciones históricas. Aplicada a la arquitectura, esta idea llevó a considerar los estilos históricos no como repertorios formales universales, sino como

⁹⁴ Sobre los viajes y artículos de Puig i Cadafalch, véase *Josep Puig i Cadafalch, Escrits d'arquitectura, art i política*, ed. Xavier Barral i Altet (Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2003).

⁹⁵ Frederick C. Beiser, *The German Historicist Tradition* (Oxford: Oxford University Press, 2011), 2.

⁹⁶ Desarrollado en profundidad en Georg G. *The German Conception of History: The National Tradition of Historical Thought from Herder to the Present* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1968).

expresiones particulares del carácter de los pueblos. La arquitectura medieval, en especial, comenzó a interpretarse como la manifestación de una identidad cultural específica, vinculada a las condiciones históricas y sociales que habían dado lugar a su desarrollo⁹⁷. Autores como Johann Wolfgang von Goethe habían defendido ya a finales del siglo XVIII el carácter germánico de la arquitectura gótica⁹⁸.

Asimismo, se debe tener presente como estas teorías tuvieron importantes consecuencias en diversos contextos europeos. En el caso catalán, se considera que fueron reinterpretadas en clave local por autores como Josep Puig i Cadafalch, quien defendió que la arquitectura constituía un medio privilegiado para comprender la personalidad histórica de las sociedades. En sus palabras, “*l’arquitectura també serveix per definir els pobles*”⁹⁹, subrayando la relación entre formas arquitectónicas e identidad colectiva. A partir de esta perspectiva y como se verá en la presente investigación, la historiografía arquitectónica catalana desarrolló una lectura que vinculaba la arquitectura medieval del territorio con un carácter estructural, racional y europeo, en contraposición a otras tradiciones consideradas más ornamentales o superficiales¹⁰⁰.

6.1 Hegel y el idealismo estético

Para comprender la profundidad teórica del proyecto cultural que subyace a la arquitectura catalana de finales del siglo XIX, es necesario detenerse en una figura de importancia capital de la cultura alemana: Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). Su sistema filosófico, y muy particularmente sus *Lecciones de estética* (impartidas en Berlín entre 1820 y 1829 y publicadas póstumamente en 1835)¹⁰¹, ejercieron una influencia determinante sobre el pensamiento artístico europeo del ochocientos, incluida la reflexión arquitectónica catalana. En este sentido, Hegel concibió la historia como un proceso dialéctico en el que el Espíritu (*Geist*) se manifiesta y se autoconoce progresivamente a través de las diferentes formas culturales. En este itinerario, el arte ocupa un lugar central: es la primera forma en que el Espíritu absoluto se hace sensible y reconocible para los hombres. En su clasificación de las artes, Hegel distinguió tres grandes modalidades históricas (simbólica, clásica y romántica) que correspondían a etapas sucesivas de la relación entre forma y contenido espiritual. La arquitectura, como arte simbólico por excelencia, era aquella que, a través de la materia, lograba expresar el espíritu de un pueblo en una etapa histórica concreta¹⁰².

⁹⁷ Diogo Cardoso Barretto, “Arquitetura e Projeto de Catalunha na Transição entre os Séculos XIX e XX: Um olhar desde as discussões desenvolvidas no Ateneu Barcelonês” (tesis doctoral, Escola Tècnica Superior d’Arquitectura de Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2017), 282.

⁹⁸ Johann Wolfgang von Goethe, “Von deutscher Baukunst (1772)”, *Schriften zur Kunst*, ed. Christian Beutler (Múnich: Hanser, 1962).

⁹⁹ Cardoso Barretto, “Arquitetura e Projeto de Catalunha...” 282.

¹⁰⁰ Cardoso Barretto, “Arquitetura e Projeto de Catalunha...” 282.

¹⁰¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, ed. Heinrich Gustav Hotho, 3 vols. (Berlin: Duncker und Humblot, 1835–1838).

¹⁰² Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lecciones de estética*, trad. Alfredo Brotons Muñoz (Madrid: Akal, 2007). Sobre la arquitectura en el sistema hegeliano, véase también la síntesis de Albert Moya Ruiz, “Hegel y la idea de Europa,” *Cuadernos Europeos de Deusto*, n.º esp. 2 (2019): 60-61.

Esta concepción tenía consecuencias directas para la práctica arquitectónica: si cada época y cada pueblo tienen derecho a su propia expresión artística, entonces la arquitectura moderna no podía limitarse a imitar a los antiguos, sino que debía comprender el principio profundo que animaba su arte para, a partir de ahí, crear una expresión adecuada al propio tiempo. Como ha señalado Albert Moya, la filosofía hegeliana constituía en su época la reflexión más acabada sobre la modernidad occidental, articulando de forma sistemática la relación interna que subsiste entre historia, razón y libertad¹⁰³. El arte era, en el sistema hegeliano, una manifestación del *Volksgeist* en una etapa histórica concreta: justificación filosófica de primera magnitud para quienes, en Cataluña, buscaban un lenguaje arquitectónico propio.

En este sentido, la recepción de Hegel en el ámbito catalán se produjo de forma temprana y sistemática a través de la figura de José de Manjarrés (1816-1880), catedrático de Teoría e Historia de las Bellas Artes en la Llotja. Su pensamiento, formulado en obras como la *Teoría estética de las artes del dibujo* (1874)¹⁰⁴, revela una profunda y declarada dependencia del idealismo estético alemán, cuyo *Cours d'Esthétique* en la edición francesa de 1840-1852 circulaba ya entre las bibliotecas catalanas de mediados de siglo¹⁰⁵. Como documenta la tesis doctoral de Guillem Tarragó Valverde¹⁰⁶ en su capítulo dedicado de lo hegeliano en la obra de Manjarrés, el catalán tomó de Hegel que reprodujo fielmente la estructura tripartita de la ciencia estética hegeliana (una parte general, una especial y una histórica), adoptó su clasificación de las artes en simbólicas, clásicas y románticas, y asumió la concepción del arte como manifestación del espíritu. Aunque introdujo matices dictados por su firme ortodoxia católica (insistiendo en la superioridad de la creación divina sobre toda obra humana), su obra constituye el primer gran testimonio de la recepción sistemática del idealismo alemán en Cataluña. A través de Manjarrés, las ideas de Hegel penetraron en el debate artístico catalán y llegaron a figuras capitales como el propio Elies Rogent, quien tomaría del teórico de la Llotja no solo conceptos sueltos, sino la misma organización de su reflexión sobre el arte arquitectónico¹⁰⁷.

6.2 Karl Friedrich Schinkel

Dentro del panorama arquitectónico germánico del siglo XIX, la figura de Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) constituye un referente de primer orden para entender la relación entre arquitectura, historia y proyecto moderno. Activo principalmente en Berlín durante la primera mitad del siglo, Schinkel fue una figura poliédrica (arquitecto, diseñador, pintor y funcionario público) que

¹⁰³ Moya Ruiz, “Hegel y la idea de Europa,” 60.

¹⁰⁴ Guillem Tarragó Valverde, “Romanticisme i positivisme en l'obra de Manjarrés,” en “La historiografia de l'art a Catalunya durant el segle XIX: Fonaments teòrics i canvis metodològics” (tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2017), 27–30.

¹⁰⁵ Tarragó Valverde, “Romanticisme i positivisme en l'obra de Manjarrés”, 27–30.

¹⁰⁶ Guillem Tarragó Valverde, “La historiografia de l'art a Catalunya durant el segle XIX: Fonaments teòrics i canvis metodològics” (tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2017).

¹⁰⁷ Tarragó Valverde, “Romanticisme i positivisme,” 51. Sobre Manjarrés como introductor del idealismo alemán en Cataluña, véase también Pedro Ribas, “Unamuno y Hegel,” *Anales del Seminario de Metafísica* 9 (1974): 55–89, donde se ofrece un panorama de la recepción del idealismo hegeliano en la España del siglo XIX que contextualiza el caso catalán.

supo ascender hasta convertirse en el arquitecto real y una de las figuras culturales más influyentes de Prusia¹⁰⁸. Su extensa producción, que incluye hitos como el Altes Museum, el Schauspielhaus y la Neue Wache de Berlín, o los palacios de Charlottenhof y Glienicke en Potsdam, revela una versatilidad que lo convierte en un autor difícilmente clasificable. Su obra muestra, en palabras de la crítica contemporánea, “*rastros de neoclasicismo y neogótico, formalismo francés e inglés, romanticismo e idealismo alemán e historicismo del siglo XIX*”¹⁰⁹. Esta ambigüedad es síntoma de un artista que llama la atención por su originalidad. Es cierto que Schinkel nació demasiado tarde para estar inmerso en la cosmovisión ilustrada del siglo XVIII y no vivió para ver el desarrollo de una Alemania industrial y unificada. Es precisamente esta posición liminar y transitoria entre dos Alemanias la que confiere a su trabajo “*una versatilidad, una libertad y un rigor inquisitivo que han asegurado su originalidad y valor perdurable*”¹¹⁰. Su obra es, en este sentido, una síntesis de lo que será, *grosso modo*, el arte alemán propio del siglo XIX: bebiendo de muy diversas fuentes, lo que se gesta en sus proyectos es un lenguaje actualizado, reconociblemente germánico, capaz de sintetizar tradición e innovación sin caer en la imitación.

El Altes Museum de Berlín (1825-1830), su obra más emblemática, resulta especialmente reveladora. Concebido como el primer museo público abierto a toda la ciudadanía, el edificio funcionaba como una auténtica institución filosófica: la larga columnata jónica que domina la fachada hacia el *Lustgarten* creaba un espacio periurbano¹¹¹, desdibujando el umbral entre la ciudad y el espacio del arte. Tilmann Buddensieg ha señalado este hecho como la expresión formal de la idea hegeliana del templo del arte¹¹². El museo se convirtió así en un espacio donde el visitante era invitado a una experiencia que trascendía lo puramente sensorial: el arte como manifestación de la verdad del espíritu. El programa iconográfico de sus murales refuerza esta lectura, ofreciendo un recorrido simbólico por la historia de la humanidad que coincide plenamente con la visión hegeliana de la historia como proceso teleológico.

Asimismo, la búsqueda schinkeliana de una síntesis de estilos (*Stilsynthese*) encaminada a encontrar un sistema constructivo para la arquitectura que trascendiese los problemas planteados por

¹⁰⁸ Schinkel desarrolló su carrera institucional bajo el reinado de Federico Guillermo III de Prusia (r. 1797–1840), monarca que ejerció una influencia decisiva en los diseños de los edificios públicos del arquitecto. Tras ser nombrado funcionario de obras públicas en 1810 por recomendación de Wilhelm von Humboldt, Schinkel realizó casi todas sus obras durante ese reinado y trabajó con regularidad para la familia real prusiana, siendo responsable de la remodelación del Palacio del Príncipe Heredero y de las residencias de verano de los reyes. En 1815 se convirtió en arquitecto estatal al servicio del rey y la familia real, ascendiendo hasta el cargo de supervisor de la Comisión de Edificios de Prusia (*Oberbaudeputation*), desde el que fue responsable de transformar Berlín en capital representativa del Estado prusiano. Barry Bergdoll, *Karl Friedrich Schinkel: An Architecture for Prussia* (Nueva York: Rizzoli, 1994), 9–15.

¹⁰⁹ Bergdoll, *Karl Friedrich Schinkel: An Architecture for Prussia*, 12.

¹¹⁰ Bergdoll, *Karl Friedrich Schinkel: An Architecture for Prussia*, 12.

¹¹¹ Sobre la importancia de lo periurbano en el urbanismo ateniense, Dr. Javier Castiñeiras López, “Arte y Ciudad” (clase magistral, Universidad de León, 3 de abril de 2025). En el urbanismo ateniense, lo periurbano puede entenderse como un espacio liminal entre lo público y lo privado. Las *stoai* desempeñaban un papel fundamental en esta transición, al articular arquitectónicamente el espacio de circulación, encuentro y sociabilidad con los ámbitos de carácter más restringido.

¹¹² Tilmann Buddensieg, “Die kaiserliche deutsche Botschaft in Petersburg,” *Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis zur Gegenwart: Repräsentation und Gemeinschaft*, ed. Martin Warnke (Colonia: DuMont, 1984), 374–398.

las formas históricas existentes constituye uno de los legados más influyentes de su obra. Su arquitectura tardía, y en particular la Bauakademie de Berlín (1832-1836), con su estructura de esqueleto, sus columnas portantes y su uso del ladrillo de arcilla roja sin ornamentación superflua, ha fascinado a generaciones posteriores que la han interpretado como precursora del movimiento moderno. Sus escritos inéditos revelan una constante tensión entre la libertad creativa del artista y su responsabilidad social, así como el deseo de alcanzar lo nuevo en arquitectura sin romper con la tradición. Esta tensión puede leerse en clave hegeliana como una dialéctica: el estudio de la historia (tesis) proporciona las leyes constructivas que han demostrado su validez. La libertad creativa del artista (antítesis) impulsa a superar la mera repetición, la síntesis sería la creación de un nuevo estilo que, sin traicionar la tradición, sea expresión auténtica de su tiempo.

Esta concepción de la arquitectura como instrumento de formación cultural resonó en las iniciativas catalanas para crear instituciones que dieran cuerpo a la identidad nacional: la Exposición Universal de 1888 y, posteriormente, instituciones como la Biblioteca de Catalunya o el Museu d'Art de Catalunya. El mismo Puig i Cadafalch, en su faceta de político e historiador, impulsó activamente la preservación del patrimonio monumental catalán como herramienta para construir una historia nacional con profundidad temporal, afirmando que la arquitectura del pasado era el soporte material de una memoria colectiva que debía legitimar las aspiraciones políticas del catalanismo¹¹³.

6.3 Gottfried Semper

La presente investigación considera que la tercera gran figura del referente germánico para la arquitectura catalana de este período es Gottfried Semper (1803-1879). Nacido en Hamburgo, Semper se formó en Múnich y París, donde las colecciones del Jardin des Plantes y el método comparativo de Georges Cuvier le proporcionaron el modelo para pensar la historia de la arquitectura como lo había hecho la biología con las formas animales: una misma estructura fundamental que se repite con variaciones infinitas, modificada por las condiciones de existencia y el material¹¹⁴. Su vida estuvo marcada por la turbulencia política (tuvo que exiliarse tras participar en el levantamiento de Dresde de 1849) y por una actividad incansable como arquitecto, docente y teórico en París, Londres y, finalmente, Zúrich, donde ocupó una cátedra en el recién fundado Politécnico Confederal.

La obra cumbre de sus reflexiones teóricas, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Ästhetik* (1860-1863)¹¹⁵, publicada durante su etapa zuriqueña, constituye uno de los textos más ambiciosos y debatidos del pensamiento arquitectónico del siglo XIX. Su propósito explícito era proporcionar una visión completa de todos los factores funcionales, materiales

¹¹³ Josep Puig i Cadafalch, *Escrips d'arquitectura, art i política*, ed. Xavier Barral i Altet (Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2003), 197-198.

¹¹⁴ Hans Semper, *Gottfried Semper: Ein Bild seines Lebens und Wirkens* (Berlín: S. Calvary & Co., 1880), 3-4.

¹¹⁵ Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Ästhetik*, 2 vols. (Frankfurt am Main: Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860-1863).

y estructurales que se relacionan con el problema del estilo en arquitectura e investigar los factores más poderosos del estilo: la estructura social de la sociedad y las condiciones de la época. Para ello, Semper estructuró su investigación en torno a los cuatro elementos primordiales de la arquitectura (el hogar, el terraplén, el cerramiento y el tejado), cada uno asociado a una técnica particular de fabricación y a un material específico: la cerámica, la estereotomía, el tejido y la carpintería o tectónica. Mediante esta matriz comparativa pretendía establecer las leyes que gobiernan el desarrollo del arte y hacerlas accesibles al arquitecto y al historiador.

En este sentido, el concepto central de su teoría es el de motivos: configuraciones reconocibles en adornos y artefactos que expresan aspectos básicos de la experiencia humana del tiempo y el espacio. Estos motivos se modifican según las condiciones históricas particulares, pero permanecen como el vocabulario fundamental del arte, gobernado por leyes análogas a las de la naturaleza. Así, Semper podía defender al mismo tiempo la continuidad histórica y la innovación: cada época no inventa desde la nada, sino que transforma los motivos heredados en función de sus nuevos materiales y necesidades. Como él mismo formuló en su primera conferencia en la Academia de Dresde (1834), el arquitecto debe estudiar la historia con el fin de, en sus palabras, comprender leyes¹¹⁶.

El pensamiento de Semper ha suscitado lecturas muy diversas y en cierto modo contradictorias. Como señala Mari Hvattum, ningún teórico de la historia moderna de la arquitectura ha visto su doctrina juzgada como más mundana ni más enigmática: se le ha calificado a la vez de materialista e idealista, de protofuncionalista que anticipó la *Sachlichkeit* del movimiento moderno y de ecléctico que legitimó la licencia estilística decimonónica¹¹⁷. Esta ambigüedad es, sin embargo, constitutiva de su pensamiento y refleja las tensiones inherentes al historicismo mismo.

En este contexto adquiere especial relevancia su relación con Richard Wagner y el ideal del *Gesamtkunstwerk*. Semper y Wagner se conocieron en Dresde y compartieron el exilio revolucionario en Zúrich, donde, se conoce, desarrollaron una estrecha amistad intelectual. Para Semper, como para Wagner, la arquitectura era por naturaleza un *Gesamtkunstwerk* que fusionaba artes y oficios en una unidad superior una verdadera síntesis cultural capaz de sublimar estéticamente a la sociedad moderna. El encargo por parte del rey Luis II de Baviera de un teatro de festival para las óperas de Wagner (un proyecto que Semper elaboró en 1865 pero que nunca llegó a construirse por oposición política) ilustra de forma elocuente las ambiciones de este programa. La influencia de estas ideas en el

¹¹⁶ Hans Semper, Gottfried Semper, 7: “Die Geschichte der Kunst muss erlernt werden, weniger um dieser gelehrten Richtung zu gehorchen [...] als vielmehr hauptsächlich deshalb, weil die Baukunst ihre Vorbilder nicht in den Erscheinungen und Gestalten der Natur fertig vorfindet.” [“La historia del arte debe estudiarse, menos para obedecer a esta orientación erudita [...] que, sobre todo, porque la arquitectura no encuentra ya hechos sus modelos en las manifestaciones y formas de la naturaleza”]; traducción propia].

¹¹⁷ Mari Hvattum, *Gottfried Semper and the Problem of Historicism* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 1.

ambiente arquitectónico catalán, especialmente a través de Lluís Domènech i Montaner, constituirá un hilo conductor de los apartados siguientes.

La influencia de Semper en Cataluña puede rastrearse sobre todo a través de la valoración de la técnica y el material como generadores de forma. Su defensa de que la arquitectura debía comprender las condiciones técnicas y culturales que dieron origen a los estilos históricos resonó en la reivindicación del gótico catalán como un estilo racional e identitario. La preferencia de los arquitectos catalanes de finales del siglo XIX por el ladrillo visto, la cerámica aplicada y la estructura metálica aparente puede entenderse, en este sentido, como una traducción práctica de estas ideas.

6.4 La transmisión de las ideas alemanas

Hay que tener presente el hecho de que la recepción de estas ideas en Cataluña no fue unidireccional, sino que más bien respondía a las necesidades específicas de un proyecto cultural y político: la construcción de una arquitectura nacional en el momento de la *Renaixença* y el incipiente catalanismo político. Como ha demostrado la tesis doctoral de Diogo Cardoso Barretto, el *Ateneu Barcelonès* fue el centro neurálgico donde intelectuales y burguesía catalana debatieron, durante la transición entre los siglos XIX y XX, la relación entre arte, arquitectura y proyecto político nacional. En ese entorno institucional se forjaron las posiciones de figuras capitales de la arquitectura catalana, quienes participaron activamente en discusiones teóricas que bebían directamente de fuentes europeas¹¹⁸, influenciados por conceptos como la obra de arte total wagneriana y por la crítica de personajes como Hegel.

En este sentido, el canal institucional más directo para la transmisión del ideario germánico fue, no obstante, la propia *Escola d'Arquitectura de Barcelona*, fundada en 1871. Hasta entonces, los arquitectos catalanes se habían formado en Madrid o en la *Llotja*. La nueva escuela, siguiendo el modelo de l'*École Polytechnique* francesa, quiso dotar a sus alumnos de una sólida formación técnica sin abandonar los estudios teóricos ni la práctica del dibujo como elemento básico de formación, tanto en el ejercicio de composición como en el estudio de la arquitectura del pasado¹¹⁹. En este marco se formaron los arquitectos que protagonizarían el cambio de siglo, y su primer director, Elies Rogent, desempeñó un papel decisivo en la orientación intelectual de la institución (como se verá en el siguiente capítulo).

¹¹⁸ Barretto, "L'Ateneu Barcelonès," 15-20.

¹¹⁹ Teresa-M. Sala, coord., *Barcelona 1900* (Barcelona: Institut de Cultura / Cornell University Press, 2008), 81.

7. Elías Rogent

Elias Rogent i Amat (1821-1897) es uno de los personajes más significativos de la arquitectura catalana de la segunda mitad del siglo XIX. A pesar de haber pasado a la historia como arquitecto, también cultivó otras disciplinas como la historia, el urbanismo y la docencia¹²⁰. *Grosso modo*, su trayectoria profesional estuvo marcada desde sus inicios por una profunda reacción contra la rigidez de la enseñanza académica de la Escuela de Llotja, la cual consideraba limitada por su excesiva carga figurativa y la ausencia de una base técnica y científica sólida¹²¹. Esta insatisfacción le llevó a un temprano proceso autodidacta en el que se dedicó al estudio directo de los monumentos medievales de Barcelona y el resto de Cataluña, fascinado por la *veritas* constructiva del románico y el gótico catalanes¹²². Esta sensibilidad no nació de la nada: Rogent se había formado en la Clase de Arquitectura de la Escuela de la Llotja bajo la dirección de Josep Casademunt, discípulo de Antoni Celles. Como ha precisado Josep Maria Montaner, la enseñanza que Rogent recibió allí respondía a la tradición Beaux-Arts más académica (basada principalmente en la copia de modelos clásicos y la práctica de la representación gráfica), y fue precisamente contra ese canon que el joven arquitecto reaccionó, manifestando desde temprano su decepción por un aprendizaje que consideraba demasiado clasicista y poco adaptado a los tiempos¹²³.

Como se verá *a posteriori*, en su madurez teórica, Rogent defendió una suerte de *Escuela ecléctica* capaz de expresar la coyuntura social y política de su tiempo. Para él, el eclecticismismo significaba la búsqueda inteligente de formas del pasado (especialmente las de los *siglos medios*) que pudieran asimilarse a los nuevos procedimientos técnicos y a la comodidad moderna. Esta síntesis entre la tradición histórica y la utilidad práctica encontraría su máxima expresión en proyectos monumentales como el célebre edificio de la Universidad de Barcelona.

7.1 El diario de viaje como fuente historiográfica

Uno de los instrumentos más ricos y, paradójicamente, menos explotados por la historiografía tradicional para reconstruir el itinerario intelectual de los grandes personajes de la Historia de la Arquitectura es su propio diario de viaje. Rogent fue, como se ha señalado, un hombre que viajó considerablemente por Cataluña y el resto del estado español, dejando a su paso una serie de cuadernos de notas en los que fijaba aquellas impresiones que le parecían más importantes o más difíciles de ser recordadas de otro modo¹²⁴. Estos cuadernos, cuya elaboración cuidadosa y sistemática delata una mentalidad analítica y un propósito deliberado de aprendizaje, constituyen un soporte documental de primerísimo orden para entender las decisiones formales y estilísticas que tomará el

¹²⁰ Fabre i Fornaguera, *Rogent i el edifici de la Universitat Literaria de Barcelona*, 81.

¹²¹ Fabre i Fornaguera, *Rogent i el edifici de la Universitat Literaria de Barcelona*, 81.

¹²² Fabre i Fornaguera, *Rogent i el edifici de la Universitat Literaria de Barcelona*, 81-82.

¹²³ Josep Maria Montaner, "L'ensenyament abans de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona: les escoles de Mestres d'Obres," *XLVIè Curset. Jornades Internacionals sobre la Intervenció en el Patrimoni Arquitectònic: Elías Rogent i Amat. Teoria i pràctica a la segona meitat del segle XIX* (Barcelona: AADIPA-COAC, 2025), 40.

¹²⁴ Rogent, *Memòries viatges i lliçons*, 19.

arquitecto *a posteriori*. De entre todo ese conjunto de notas, las correspondientes a sus dos primeros grandes viajes por Europa (el de 1855 y el de 1869) son las que mayor información concentran, pues le proporcionaron “*un major cabal d'experiències i coneixements*”¹²⁵. El carácter pormenorizado de las anotaciones, la alternancia entre el análisis técnico y la reacción emocional ante los edificios, y la capacidad del texto para situar cada obra visitada en su contexto urbano convierten este diario en una fuente a tener en cuenta si se pretende rastrear lo alemán en Elías Rogent de forma rigurosa y fundamentada. De hecho, el estudio en profundidad de la influencia alemana en Elies Rogent es posible gracias a la existencia de sus pormenorizados cuadernos de notas, publicados parcialmente bajo el ya citado título *Memòries viatges i lliçons*.

A este respecto, Raquel Lacuesta ha puesto de relieve que los cuadernos de notas de Rogent incluyen desde las memorias de sus excursiones por Cataluña a partir de 1841 (cuando con veinte años recorrió Poblet, Santes Creus, Manresa y los castillos del Llobregat) hasta las anotaciones de sus dos grandes viajes europeos, conformando en su conjunto un corpus documental que sus biógrafos consideran de valor inestimable por la calidad de sus descripciones de paisajes, monumentos y estilo arquitectónico, así como por revelar la evolución del pensamiento del arquitecto a lo largo de toda su vida profesional¹²⁶.

7.1.2 El primer viaje (1855)

La formación que Rogent trae a ese viaje es la de un alumno aventajado de la Escuela Especial de Arquitectura de Madrid, en la que cursó sus estudios entre 1845 y 1850¹²⁷. Como ha documentado José Manuel Prieto González, Rogent ingresó en esa institución recién reformada como alumno de tercer año (en el curso 1845-1846), justo cuando entró en vigor el nuevo plan de estudios. La reforma de 1844 había introducido una apertura estilística inédita frente al exclusivismo clasicista anterior, vinculada al rol creciente de la Historia como disciplina y a la práctica de las expediciones artísticas. De entre sus profesores, Rogent apreció especialmente a Antonio de Zabaleta y a Aníbal Álvarez, los más reformistas, quienes pusieron a su disposición las carteras de trabajos que habían elaborado durante sus pensiones en Italia. Su proyecto fin de carrera (un *Beaterio* presentado el 8 de noviembre de 1850 y conservado en el Gabinete de Dibujos de la Real Academia de San Fernando)¹²⁸ ya recurre abiertamente al medievalismo, aunque Prieto González ha señalado que se trata todavía de un gótico aparentemente epidérmico, dependiente de esquemas de composición clásicos¹²⁹.

¹²⁵ Rogent, *Memòries viatges i lliçons*, 19.

¹²⁶ Raquel Lacuesta, “Elías Rogent i els estudis d'història de l'arquitectura,” *XLVIè Curset: Jornades Internacionals sobre la Intervenció en el Patrimoni Arquitectònic: Elías Rogent i Amat. Teoria i pràctica a la segona meitat del segle XIX* (Barcelona: AADIPA-COAC, 2025), 224–225.

¹²⁷ José Manuel Prieto González, “La Escuela de Arquitectura de Madrid (1844-1875) en la que estudió Elías Rogent,” en *XLVIè Curset: Jornades Internacionals sobre la Intervenció en el Patrimoni Arquitectònic: Elías Rogent i Amat. Teoria i pràctica a la segona meitat del segle XIX* (Barcelona: AADIPA-COAC, 2025), 56–60.

¹²⁸ Prieto González, “La Escuela de Arquitectura de Madrid,” 56–60.

¹²⁹ Prieto González, “La Escuela de Arquitectura de Madrid,” 56–60.

Asimismo, el primer gran viaje europeo de Rogent tiene lugar en 1855, poco tiempo después de haber concluido su formación en la Escuela Especial de Arquitectura de Madrid. En un ambiente cultural marcado por la necesidad de recuperar los signos de identidad del pasado nacional como reafirmación del creciente sentimiento nacionalista que se extiende por la Europa romántica¹³⁰. En ese contexto, Rogent emprende una gira que tiene como escenario prioritario el mundo de habla alemana. El itinerario oficial pasa por las ciudades de París, Estrasburgo, Karlsruhe, Ulm, Múnich, Núremberg, Dresde, Berlín y Potsdam¹³¹. En este caso, nos encontramos ante un itinerario que funciona como una suerte de programa de aprendizaje arquitectónico trazado con la finalidad de conocer *in situ* la arquitectura centroeuropea.

Dos detalles del contexto del viaje merecen una atención especial. El primero es la compañía que elige el arquitecto. Lo hará en comunión con Claudi Lorenzale y Joaquim Espalter, dos de los más destacados representantes de los nazarenos catalanes, pintores que habían pasado temporadas de formación en Roma y bebido directamente en las fuentes del romanticismo alemán¹³². La presencia de Lorenzale, cuñado de Rogent, es señalada por González López en su estudio sobre el retrato purista catalán como un hecho de importancia capital. Este grupo de artistas compartía lecturas, conversaciones, sensibilidad e inquietudes¹³³, y esa misma comunidad intelectual debió de proyectarse sobre el modo de mirar los edificios durante el viaje. El hecho de que Lorenzale y Espalter fueran nazarenos, explica en buena medida la orientación general del periplo y, sobre todo, la importancia que se concedió a la visita de Múnich, ciudad a la que los discípulos catalanes de Overbeck se sentían atraídos por razones que iban más allá de lo estrictamente arquitectónico¹³⁴. El segundo detalle relevante es la coincidencia cronológica del viaje con la Exposición Universal de París de 1855, a la que Rogent asiste antes de emprender la parte alemana del recorrido, lo que le ofrece un contraste inmediato entre la producción arquitectónica francesa y la que encontrará a continuación.

7.1.2.1 París y Estrasburgo: el rechazo del modelo francés

La primera etapa del viaje (París) ya revela de forma inequívoca la orientación intelectual del joven arquitecto. Las anotaciones que hace en la capital francesa muestran a un Rogent que recorre infatigablemente la arquitectura de última hora, sin encontrar edificios que le entusiasmen¹³⁵. Sus ya comentados prejuicios contra la arquitectura del clasicismo, lo hacen “*bastant impermeable a la capital del segle XIX*”¹³⁶. Esta actitud, en consonancia con los postulados estéticos del círculo nazareno en el que Rogent se mueve, desconfiaba de la pompa académica del neoclasicismo francés y buscaba en cambio las tradiciones medievales y el primer Renacimiento italiano como fuentes de una

¹³⁰ Fabre i Fornaguera, *Rogent i el edifici de la Universitat Literaria de Barcelona*, 82.

¹³¹ Rogent, *Memòries viatges i lliçons*, 19.

¹³² Rogent, *Memòries viatges i lliçons*, 19.

¹³³ Matilde González López, “Una mirada al retrato romántico purista: de los nazarenos alemanes a los nazarenos catalanes”, *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi* XXV (2011): 63.

¹³⁴ Rogent, *Memòries viatges i lliçons*, 19.

¹³⁵ Rogent, *Memòries viatges i lliçons*, 19.

¹³⁶ Rogent, *Memòries viatges i lliçons*, 19.

arquitectura más auténtica y espiritualmente comprometida. La frialdad ante París es, en cierto modo, el negativo de la entusiasta recepción que tendrá la arquitectura alemana.

La otra urbe políticamente francesa de la que se da noticia en el cuaderno es la liminal Estrasburgo, ciudad bisagra entre lo franco y lo germano. De hecho, la entrada en el universo cultural alemán para Elías Rogent se produce en Estrasburgo el 16 de agosto de 1855. Las primeras páginas del diario correspondientes a la ciudad alsaciana permiten calibrar el estado emocional con que Rogent se adentra en la parte alemana del viaje. La visita a la catedral le produce una impresión que él mismo describe como “*tan sublime y majestuosa que parece imposible que manos humanas hayan podido realizar monumento tan acabado y poético*”¹³⁷. Le interesa especialmente “*la marcada intención del arquitecto en hacer desaparecer las masas*”¹³⁸, consiguiéndolo mediante la superposición de cuerpos delicados que permiten a la imaginación creer que toda la masa está sostenida sobre apoyos de peso inverosímil.

El paso de Estrasburgo a Múnich a través de Karlsruhe le ofrece a Rogent sus primeras experiencias con la arquitectura alemana civil y ferroviaria. Al cruzar el Rin hacia Kehl, el propio diario registra la emoción del momento a la manera de los románticos: “*La idea de decir me hallo en Alemania, sueño dorado de mis ilusiones artísticas, me hizo mucho efecto, deseando encontrar objetos donde estudiar el tan decantado arte alemán*”¹³⁹. En Karlsruhe visita la Academia de Bellas Artes (que describe como una obra mixta de piedra y ladrillo con un logrado carácter romano bizantino) y queda especialmente impresionado por la estación de ferrocarril, obra de Friedrich Eisenlohr, de la que dice que es, según él, la obra más notable de la capital del Gran Ducado de Baden, con una arquitectura *bizantina pura* que le parece una solución admirable para un edificio de las características de una estación¹⁴⁰.

En el trayecto hacia Múnich, atravesando Württemberg, Rogent registra observaciones de gran interés sobre las casas rurales alemanas y las estaciones de ferrocarril intermedias, que le sorprenden por su perfección funcional: “*viéndose casas pobres en que no hay más que lo puramente necesario no obstante son hermosas en medio de su misma sencillez*”¹⁴¹. Esta sensibilidad ante la arquitectura vernácula y ante la correcta relación entre forma y función es una constante del pensamiento de Rogent, y el paisaje alemán la alimenta de manera natural. La parada en Ulm le permite visitar la celeberrima catedral gótica de la ciudad, de la que elogia el carácter de unidad que presenta en todas sus partes, añorando no obstante que la nave principal carezca de ventanas más

¹³⁷ Rogent, *Memòries viatges i lliçons*, 108.

¹³⁸ Rogent, *Memòries viatges i lliçons*, 108.

¹³⁹ Rogent, *Memòries viatges i lliçons*, 109.

¹⁴⁰ 15 Los editores de las Llissons anotarán posteriormente, con toda razón, que el tratamiento de la fachada de esta estación influirá en muchos detalles de la Universidad de Barcelona, en particular en el primer proyecto.¹⁶ Rogent, *Memòries viatges i lliçons*, 110, n. 11.

¹⁴¹ Rogent, *Memòries viatges i lliçons*, 111.

amplias, y lamentando los estragos que el protestantismo ha causado en el patrimonio decorativo del templo¹⁴².

7.1.2.2 Múnich

No obstante, de entre todos los destinos del primer viaje, Munich es, sin duda, el destino más pormenorizadamente documentado. El diario le dedica las páginas más extensas y analíticamente más ricas de todo el cuaderno, y sus efectos sobre la arquitectura posterior de Rogent son los más visibles y directos. La capital bávara ejerce sobre él una fascinación inmediata que queda plasmada en las primeras líneas de la entrada correspondiente al 19 de agosto: la ciudad le aparece dividida entre una parte antigua medieval y una parte nueva de diseño urbanístico racionalizado, que es la que realmente le interesa y que "*ha realizado mis ideas sobre el modo de ver una ciudad*"¹⁴³. El gran protagonista arquitectónico de la visita es el conjunto monumental de la Ludwigstrasse, la gran arteria urbana trazada por el rey Luis I de Baviera como espina dorsal de la ciudad nueva. Rogent describe con minuciosidad los edificios que la jalonan: el arco de Triunfo en un extremo, la secuencia de palacios de aspecto noble y severo, fuentes, estatuas de hombres célebres, y el remate de la Feldherrnhalle (copia de la Loggia dei Lanzi florentina) que cierra el conjunto hacia el casco histórico. La calle le parece sumamente despejada, y la generosidad de la planificación urbana le resulta igualmente admirable.

El punto doctrinal central del descubrimiento muniqués es el conocimiento de la arquitectura que Henry-Russell Hitchcock denominó *Clasicismo romántico alemán* y que en su expresión más específica se concretaba en el llamado *Rundbogenstil* (el estilo de los arcos redondos)¹⁴⁴. Este vocabulario formal, que Rogent visitará de manera sistemática en los principales edificios de la ciudad nueva, constituye la respuesta que la arquitectura alemana había elaborado ante la crisis del neoclasicismo estricto: incorporando al racionalismo neoclásico de origen durandiano elementos medievales, romanos, bizantinos y del Quattrocento florentino, los arquitectos alemanes habían conseguido articular un estilo que parecía una síntesis genuinamente nacional, capaz de expresar a la vez severidad constructiva y evocación histórica. Pere Hereu Payet ha matizado que el *Rundbogenstil* no es estrictamente románico, sino que responde a los principios del romanticismo alemán en su vertiente más espiritual, ligado a los pintores nazarenos, de quienes Overbeck es el máximo exponente¹⁴⁵. Para estos artistas, formados durante años en Roma, el arte debía ser la expresión más sincera de la unión con Dios, y el arte religioso auténtico era el de la Edad Media y el primer Renacimiento italiano. Rogent conocía estos principios precisamente a través de Lorenzale, que había

¹⁴² Rogent, *Memòries viatges i lliçons*, 111-112.

¹⁴³ Rogent, *Memòries viatges i lliçons*, 110.

¹⁴⁴ Henry-Russell Hitchcock, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries* (Harmondsworth: Penguin, 1958), 56-78.

¹⁴⁵ Pere Hereu Payet, *Vers una arquitectura nacional* (Barcelona: UPC, 1987), 45-67. Hereu precisa que el *Rundbogenstil* no es estrictamente románico, sino que responde a los principios del romanticismo alemán en su vertiente más espiritual, ligado a los pintores nazarenos, de quienes Overbeck es el máximo exponente.

vivido siete años en Roma y se había introducido en el ambiente nazareno¹⁴⁶. El sustrato teórico del estilo se encontraba además en el tratado de Heinrich Hübsch *In welchem Style sollen wir bauen?* (¿En qué estilo debemos construir?, 1828), en el que su autor no hablaba de “hacer arquitectura” sino del “arte de construir”, entendiendo estilo y construcción como una misma cosa¹⁴⁷. Fue precisamente esa coherencia entre forma y sistema constructivo lo que Rogent encontró materializada en la Ludwigstrasse¹⁴⁸.

La Bonifaciusbasilika de Georg Friedrich Ziebland (1835-1850) le merece una valoración matizada: elogia la policromía interior, que “*hace perder toda idea de construcción material, conservando solo las formas y las líneas generales*”, pero critica la pobreza de la fachada exterior, que “*revela poquísimamente su importancia interior*”¹⁴⁹. Especialmente significativo es el breve comentario que añade: “*Lorenzale y Espalter están de acuerdo en ponderar el valor artístico de los cuadros*”¹⁵⁰. Esta alusión conjunta a Lorenzale y Espalter revela que la valoración de la Bonifaciusbasilika se produjo en el marco de una red de contactos entre el ambiente artístico catalán y la pintura nazarena.

En este sentido, La icónica Gliptoteca de Leo von Klenze (1816-1830) le produce una impresión más ambivalente: admira la nobleza y majestad de la fachada principal con su pórtico jónico octástilo, pero critica ciertos detalles compositivos, como la falta de líneas de unión entre el cuerpo central y los laterales, y la “*infame*” decoración de las bóvedas interiores¹⁵¹. Esta ambivalencia es metodológicamente significativa y permite calibrar en cierta medida el modo en que Rogent asimiló la arquitectura alemana: su juicio sobre la Gliptoteca es crítico y selectivo, mas no de admiración incondicional. Admira el tipo (el edificio de museo como volumen de fachada cerrada con supresión de ventanas en las salas donde la iluminación cenital es preferible) pero rechaza la solución ornamental de los interiores. Es exactamente esa solución tipológica la que, como ha documentado Joan Molet en su estudio sobre la Exposición Universal de Barcelona de 1888, August Font citará directamente en el Palau de Belles Arts¹⁵², transformando las ventanas de las salas de pintura en hornacinas decoradas con estatuaria y tomando asimismo las ventanas altas de las torres de los cuerpos laterales de los Propileos, situados junto a la misma Gliptoteca.

¹⁴⁶ González López, “Una mirada al retrato romántico purista...”, 63.

¹⁴⁷ Heinrich Hübsch, *In welchem Style sollen wir bauen?* (Karlsruhe: Verlag der Chr. Fr. Müller'schen Hofbuchhandlung und Hofbuchdruckerei, 1828).

¹⁴⁸ Hereu Payet, “Elias Rogent i Amat...”, 315.

¹⁴⁹ Rogent, *Memòries viatges i lliçons*, 114.

¹⁵⁰ Rogent, *Memòries viatges i lliçons*, 114.

¹⁵¹ Rogent, *Memòries viatges i lliçons*, 115.

¹⁵² Joan Molet i Petit, *Un triomf inesperat* (Barcelona: AMCB, 2023), 166–167: “les finestres havien estat cegades i transformades en fornícules decorades amb estatuària, amb la qual cosa es mantenia la coherència compositiva, però s'evitava obrir finestres a les sales de pintura que necessitaven més pany de paret i on era millor la il·luminació zenital. Aquesta és una altra idea que Font pren del repertori internacional, concretament de la Gliptoteca de Múnic de Leo von Klenze.” Molet añade que las ventanas altas de las torres también se inspiran en Klenze: “en aquest cas en les dels cossos laterals dels propileus, situats al costat de la mateixa Gliptoteca.”

Más positiva es su valoración de la Alte Pinakothek, también de Klenze, donde aprecia el espíritu noble del cuerpo bajo y la galería del piso principal, la correcta combinación de ladrillo visto y elementos pétreos, y la manera en que la fachada posterior da razón del edificio en términos programáticos¹⁵³. Esta última observación merece atención especial: la capacidad del edificio de expresar visualmente su organización interior desde el exterior (lo que Rogent llama “dar razón del edificio”) es un principio directamente relacionado con la teoría de Gottfried Semper sobre la honestidad constructiva y el, aunque Rogent no cita a Semper por su nombre en el diario¹⁵⁴, por lo que no queda verificado el conocimiento del *Bekleidungsprinzip*.

Esta ausencia de referencia directa a Semper no debe sorprender si se atiende a la formación teórica de fondo de Rogent, reconstruida por Guillem Tarragó Valverde a partir del inventario de su biblioteca personal: Rogent poseía y manejaba autores como Winckelmann, Milizia, Quicherat, Batissier, Bourassé, Manjarrés o Piferrer, un universo teórico de raíz idealista y hegeliana (el mismo que compartían José de Manjarrés y los hermanos Milà i Fontanals) antes que formalista o semperiano¹⁵⁵. Su esquema historiográfico, en efecto, seguía la tripartición hegeliana del arte en simbólico (Egipto), clásico (Grecia) y romántico (gótico)¹⁵⁶, un marco conceptual afín al idealismo nazareno de su entorno más que a la teoría material y estructural de Semper. Ello no invalida la lectura semperiana del concepto de “dar razón del edificio” que aquí se propone, pero sí sugiere que, de existir, dicho conocimiento llegó a Rogent por una vía distinta a su formación teórica de base, y sitúa la pregunta sobre el *Bekleidungsprinzip* en un terreno de hipótesis razonable más que de filiación intelectual directa.

El punto culminante del recorrido muniqués es, sin embargo, el conjunto de edificios que Friedrich von Gartner levantó en torno a la Ludwigstrasse y que constituían el verdadero corazón del *Rundbogenstil* bávaro. Rogent visita la Ludwigskirche (1829-1844), cuya imponente mole le provoca una reflexión reveladora sobre la relación entre arquitectura y carácter nacional; la Staatsbibliothek (1831-1840), que describe como “*grandioso y magnífico en medio de su severidad*”, lamentando únicamente que la fachada recuerde más a un palacio que a una biblioteca¹⁵⁷, y la Universidad, que le merece un juicio sintético y entusiasta: “*De carácter bizantino, severo pórtico central y ventanas gemelas de carácter severo, es sumamente notable. Da idea de un palacio como todos los edificios públicos de Ludwigstrasse pero es edificio que ha de gustar a todo verdadero artista*”¹⁵⁸.

¹⁵³ Rogent, *Memòries viatges i lliçons*, 53.

¹⁵⁴ Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Ästhetik*, vol. 1 (Frankfurt am Main: Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860), 56.

¹⁵⁵ Tarragó Valverde, *La historiografía de l'art a Catalunya durant el segle XIX...*, 258–259; cita como fuente primaria el inventario bibliográfico recogido en Pere Hereu i Payet, *Vers una arquitectura nacional: teoria i història de l'arquitectura a les lliçons d'Elies Rogent* (tesi doctoral, Universitat Politècnica de Catalunya, 1980), “Annex 1”.

¹⁵⁶ Tarragó Valverde, “La historiografía de l'art a Catalunya”, 261.

¹⁵⁷ Rogent, *Memòries viatges i lliçons*, 119.

¹⁵⁸ Rogent, *Memòries viatges i lliçons*, 119.

7.1.2.3 Núremberg, Dresde, Berlín y Potsdam

A partir del 22 de agosto, Rogent deja Múnich con una declaración de propósito que resume bien el espíritu del viaje: “*salgo de la capital que tan gratas impresiones me ha causado, dando alimento a mi imaginación para muchos años*”¹⁵⁹. El itinerario hacia el norte le lleva por Núremberg, Dresde, Berlín y Potsdam, ciudades que completarán el repertorio de la arquitectura alemana que Rogent está construyendo mentalmente.

En Núremberg, ciudad que le aparece totalmente medieval en su trama urbana, elogia la iglesia de San Sebald y valora el impacto pintoresco del castillo¹⁶⁰. La visita tiene el carácter de un encuentro con la Edad Media germánica que los nazarenos habían idealizado desde sus cuadros. Por otro lado, Dresde le ofrece una reflexión comparativa de gran interés. La ciudad le parece una de las más interesantes para cualquier artista¹⁶¹.

No obstante, cabe señalar que Dresde, y en particular la figura de Gottfried Semper, no eran del todo desconocidas en el ámbito artístico español antes de la llegada de Rogent: ya en 1851, el pintor José Galofre, en su tratado sobre el estado de las Bellas Artes en Europa, se refería a “el valiente arquitecto Semper, autor de la Sinagoga, Teatro Real y Museo de pinturas de Dresde”, incluyéndolo entre los artistas más destacados que “honran á la Alemania central”¹⁶². Este testimonio, anterior en cuatro años al viaje de Rogent, confirma que el nombre y la obra dresdense de Semper ya circulaban en los círculos artísticos españoles con anterioridad a cualquier contacto directo por parte de los arquitectos catalanes, lo que sitúa el encuentro personal de Rogent con los edificios de Semper en 1855 dentro de un horizonte de expectativa previamente formado.

Asimismo, ante la arquitectura contemporánea de la ciudad, Rogent detecta una tendencia decidida al renacimiento italiano que no le entusiasma por su carácter ecléctico algo vacilante:

*“En las construcciones de Dresden encuentro más fijeza de pensamiento que en Munic. No se divaga tanto pero reconozco que la capital de la Baviera, si sigue la marcha que ha emprendido, llegará a formar un tipo de arquitectura propio cuando la otra no será nunca más que un plagio más o menos embozado”*¹⁶³.

El teatro de la Ópera, obra de Gottfried Semper le merece un análisis ambivalente: elogia la planta y la organización funcional, pero critica la fachada por presentar formas algo “mezquinas”¹⁶⁴. La Gemäldegalerie de Semper (1847-1855) le produce, en cambio, un entusiasmo sin reservas, especialmente en lo que respecta a la decoración interior, que describe como su ideal para la

¹⁵⁹ Rogent, *Memòries viatges i lliçons*, 121.

¹⁶⁰ Rogent, *Memòries viatges i lliçons*, 121-122.

¹⁶¹ Rogent, *Memòries viatges i lliçons*, 123.

¹⁶² José Galofre, *El Artista en Italia y demás países de Europa: El estado actual de las Bellas Artes* (Madrid: Monier, Bailly, Baillière, 1851), 69-70.

¹⁶³ Rogent, *Memòries viatges i lliçons*, 123.

¹⁶⁴ Rogent, *Memòries viatges i lliçons*, 123.

decoración arquitectónica por la armonía de los tonos de piedra. Añade, con una nota de aplicación práctica inmediata: “*De estas salas puedo sacar partido para la decoración de casa Masó*”¹⁶⁵.

Berlín es la última gran ciudad del itinerario alemán. Rogent llega el 27 de agosto y encuentra una ciudad que le parece más cercana al modelo norteamericano de trazado en cuadrícula que a los matizados urbanismos de Múnich y Dresde¹⁶⁶. El Paseo de los Tilos le parece sin embargo superior a la Ludwigstrasse en magnificencia¹⁶⁷. Visita la Bauakademie de Schinkel, cuyo ladrillo visto experimenta sin lograr, en opinión de Rogent, el efecto deseado. El edificio más analizado es el Altes Museum de Schinkel (1823-1828), cuyo pórtico jónico de dieciocho columnas colosales le impresiona como imagen de poder monumental, aunque la planta le “*deja bastante que desear*”¹⁶⁸. La última parada del viaje es Potsdam, donde Rogent visita el palacio del príncipe heredero (el Castillo Babelsberg de Schinkel, de 1834) y la iglesia reformada de la Paz (Friedenskirche de Ludwig Persius, 1843-1848). El itinerario del primer viaje queda así completado: De Schinkel a Gärtner, pasando por von Klenze, Rogent ha adquirido un conocimiento profundo de la arquitectura alemana de su tiempo.

7.1.3 El segundo viaje (1869)

El segundo gran viaje europeo de Rogent, en 1869, tiene un carácter diferente. El personaje que viaja es un hombre más maduro, menos dogmático en sus juicios. Ahora sí es capaz de apreciar las ciudades como fenómenos urbanos completos y no solo como una suerte de catálogos de monumentos¹⁶⁹. En este segundo periplo la ruta pasa por París, Karlsruhe, Viena, Trieste, Venecia, Florencia y Pisa¹⁷⁰, de las cuales, sólo será comentada, por su interés para la presente investigación, Viena.

A pesar de la fragmentación de las notas sobre la estancia de Rogent en Viena, la visita a la capital del joven Imperio Austrohúngaro merece atención. Viena le devuelve a Rogent el vocabulario del Rundbogenstil que había descubierto en Múnich catorce años antes. En sus notas aparecen referencias de edificios de habitación con croquis de detalles (una cornisa, una ventana de arco de medio punto) que son claramente Rundbogenstil¹⁷¹. La visita a Viena, a diferencia del viaje anterior, no es un descubrimiento sino una ratificación: Rogent encuentra allí que el estilo con el que ha proyectado la Universidad de Barcelona tiene plena vigencia en el mundo germánico, que Alemania y Austria están llenas de edificios que le son tan familiares. Lacuesta ha rescatado una anotación particularmente significativa de este segundo viaje: al observar los edificios de ladrillo con ornamentos de terracota de tradición mudéjar y árabe que encuentra en Viena, Rogent concluye que

¹⁶⁵ Rogent, *Memòries viatges i lliçons*, 124.

¹⁶⁶ Rogent, *Memòries viatges i lliçons*, 125.

¹⁶⁷ Rogent, *Memòries viatges i lliçons*, 125.

¹⁶⁸ Rogent, *Memòries viatges i lliçons*, 127.

¹⁶⁹ Rogent, *Memòries viatges i lliçons*, 20.

¹⁷⁰ Rogent, *Memòries viatges i lliçons*, 19.

¹⁷¹ Rogent, *Memòries viatges i lliçons*, 21.

“nuestra España es el arsenal que explotan y de donde sacan sus motivos de decoración”¹⁷². La observación es reveladora: el arquitecto que en 1855 había viajado a Alemania para aprender de ella regresa en 1869 y constata que la Europa central ha bebido, a su vez, de fuentes ibéricas. Es una retroalimentación que complica la genealogía lineal de la influencia y que el propio Rogent, con su sensibilidad ecléctica, registra sin contradicción aparente. Finalmente, a Karlsruhe, de paso, vuelve a encontrar la estación (que ya había visitado en 1855) y en esta ocasión anota que la Escuela Politécnica de la ciudad, de un modo muy modesto, recuerda la Universitat de Barcelona. El arquitecto reconoce en el paisaje construido de Europa central el eco de sus propias decisiones de proyecto.

7.2 La influencia alemana en la obra arquitectónica de Elías Rogent

La experiencia acumulada por Rogent durante sus dos viajes europeos se convirtió en material de trabajo activo desde los primeros años de ejercicio profesional. El propio Bassegoda i Amigó, en su semblanza del arquitecto publicada en 1929¹⁷³, describe con precisión cómo, en sus clases de la Escuela de Arquitectura, Rogent analizaba minuciosamente cada detalle a la luz de referentes análogos observados tanto en España como en el extranjero, encontrando una satisfacción personal al revisar y aplicar las impresiones acumuladas en sus diversos viajes. Conviene, antes de entrar en el análisis de las obras, precisar cuál es la naturaleza exacta de esa influencia. En el debate sobre el eclecticismo arquitectónico del siglo XIX, Rogent ocupa una posición singular: es un arquitecto que rechaza tanto el purismo neoclásico como el revivalismo medievalista *sensu stricto*, buscando en cambio una síntesis que él mismo había visto materializada en las ciudades alemanas que visitó en 1855.

7.2.1 La formación temprana y los primeros indicios del lenguaje neorrománico

Antes de los viajes de 1855 y 1869, Rogent había dado ya muestras de una sensibilidad hacia el medievalismo que procedía de su formación en la Escuela de la Llotja y, sobre todo, de su contacto con el círculo nazareno catalán. El *plano topográfico del curso de un río que atraviesa una población* (fig. 1), fechado en 1851 y conservado con el número de inventario A-3751¹⁷⁴, muestra al joven estudiante ya titulado en posesión de una técnica de representación precisa y sistemática, con una caligrafía gráfica de marcado rigor geométrico. Es un documento de trabajo, pero que revela la formación topográfica y la capacidad analítica que Rogent había adquirido antes de emprender los grandes viajes europeos.

¹⁷² Raquel Lacuesta, “Elías Rogent i els estudis d’història de l’arquitectura,” *XLVIè Curset* (Barcelona: AADIPA-COAC, 2025), 227.

¹⁷³ Buenaventura Bassegoda i Amigó, *El arquitecto Elías Rogent* (Barcelona: Imprenta Farré y Asensio, 1929)

¹⁷⁴ Elías Rogent Amat, *Plano topográfico del curso de un río que atraviesa una población*, 1851, tinta negra sobre papel avitelado agarbanzado, 411 × 580 mm, n.º inv. A-3751. Inventari del Patrimoni Arquitectònic de Catalunya (IPAC).

Su biógrafo Bassegoda i Amigó señala que ya en esta primera época llamó prodigiosamente la atención en la alta sociedad de Barcelona, y que entre sus primeros proyectos figuraba una Capitanía General para el solar del convento de los Framenors, obra que no se ejecutó pero que el propio Bassegoda considera precursora del proyecto de Universidad, a juzgar por las ventanas de la fachada que son del mismo tipo neo-románico. Si la observación es correcta (y todo invita a aceptarla), significa que el lenguaje neorrománico estaba ya germinando en Rogent antes del viaje de 1855, a partir de sus estudios de los monumentos medievales catalanes y del ambiente intelectual del romanticismo nazareno. El viaje a Alemania validaría este interés al darle modelos contemporáneos de alta ambición y le mostraría que ese vocabulario podía aplicarse a edificios civiles de primer orden con resultados de gran dignidad urbana. Puede afirmarse con rotundidad que encontramos en Rogent, desde sus primeros años de ejercicio, una síntesis entre lo catalán y lo alemán que no es el resultado de una decisión puntual sino de un proceso de formación sostenido.

7.2.2 La Universidad Literaria de Barcelona

La gran obra en la que la influencia del viaje alemán de 1855 se manifiesta con mayor intensidad y más directa legibilidad es, sin duda, la Universidad Literaria de Barcelona, cuya construcción se dilató entre 1863 y 1892. Es el edificio que concentra el mayor número de análisis y el que permite medir con más precisión el alcance de las “deudas” contraídas con la arquitectura alemana. Los tres documentos conservados en el Fons Elies Rogent i Amat del Arxiu Històric del COAC que se analizan en este apartado son: el alzado de la fachada principal (fig 2), la planta del piso principal (fig. 3) y la sección longitudinal (fig.4). Todo este material permite una lectura precisa de las estrategias compositivas empleadas por Rogent y de su relación con los modelos alemanes. El análisis comparativo de estos planos con los referentes germánicos que el arquitecto conocía, directamente o a través de publicaciones, revela una apropiación meditada y coherente que trasciende la mera imitación formal para inscribirse en un horizonte teórico definido.

El punto de partida de la genealogía compositiva del edificio es, sin duda, la Biblioteca Estatal de Baviera (*Staatsbibliothek*) de Friedrich von Gärtner en la Ludwigstrasse de Múnich, que Rogent había descrito en su diario como *grandiosa*¹⁷⁵, elogiando su gran basamento de piedra, la doble escalera exterior y el primer piso de ladrillo bien acabado¹⁷⁶. Víctor Gómez ha señalado que esta biblioteca está ordenada por un cuerpo central y dos patios laterales, con una larguísima fachada donde destacan las ventanas en arco de medio punto, y ofrece “fachada, distribución y arcos” suficientemente significativos para comprobar la influencia que pudo tener sobre el edificio barcelonés¹⁷⁷.

¹⁷⁵ Rogent, *Memòries viatges i lliçons*, 119.

¹⁷⁶ Bassegoda i Amigó, *El arquitecto Elías Rogent*, 47.

¹⁷⁷ Fabre i Fornaguera, *Rogent i el edificio...*, 83–84.

Sin embargo, es significativo que Rogent transforma y adapta el modelo con criterio propio. Donde la *Staatsbibliothek* presenta una fachada continua sin elementos verticales de contrapunto, la Universidad de Barcelona añade en los extremos dos torres que evocan los campanarios del románico catalán¹⁷⁸. Las torres son el elemento que aleja el edificio del modelo muniqués y lo ancla en la tradición local: Rogent las había estudiado sistemáticamente desde sus excursiones de juventud por Cataluña, y el propio Puig i Cadafalch las reconocería más tarde como una de las señas de identidad de su manera de hacer. Otros detalles diferencian también los dos edificios: la línea de vierteaguas que une las ventanas de la fachada barcelonesa, inexistente en Múnich, y la ausencia en Barcelona del almohadillado inferior de la fachada germana. Son decisiones de proyecto que demuestran una traducción cultural del modelo alemán, no una reproducción.

7.2.2.1 El alzado de la fachada principal

El alzado de la fachada principal, conservado en el COAC (fig. 2) muestra con claridad los principios compositivos que gobiernan el conjunto. La fachada se organiza mediante una composición rigurosamente simétrica articulada en tres registros horizontales y cinco tramos verticales. El elemento más llamativo son las dos torres angulares que flanquean la fachada: de planta cuadrada, con ventanas bíforas de arco de medio punto en los pisos superiores y un remate almenado de reminiscencia medieval.

El cuerpo central de acceso presenta una solución de mayor riqueza ornamental: sobre los tres arcos de entrada se dispone una galería de arcos ciegos que encuadra el escudo institucional y dos ventanas circulares, todo ello coronado por un frontón triangular de remate. Esta concentración de la ornamentación en el centro de la fachada (frente a la austeridad de las alas laterales) sigue la lógica compositiva del *Rundbogenstil* tal como la formuló Hübsch: el ornamento no como cobertura superficial de la estructura sino como enfatización de sus puntos de mayor tensión funcional y simbólica. El acceso al edificio universitario, como umbral entre el espacio público de la ciudad y el espacio interior de la institución del saber, merecía ese énfasis decorativo que las alas de aulas (espacios de trabajo cotidiano) no requerían según la misma lógica.

Además, la elección del lenguaje románico como referente histórico no es inocente. En el contexto de la Cataluña de la segunda mitad del siglo XIX, el románico (y muy en particular el románico lombardo del Pirineo catalán, que Rogent conocía de primera mano gracias a su

¹⁷⁸ Fabre i Fornaguera, *Rogent i el edifici...*, 102. Nótese que el románico y el neorrománico alemanes también incorporan torres, pero de tipología y proporciones radicalmente distintas a las del románico lombardo catalán que Rogent tenía como referente directo. Pendiente: citar a Milizia sobre las torres en los edificios públicos, con la referencia concreta señalada por Pere Hereu en relación con este pasaje.

participación en las excavaciones y restauraciones del monasterio de Ripoll¹⁷⁹) era percibido como el primer gran estilo autóctono de la cultura catalana medieval, el signo arquitectónico de una identidad regional que la historiografía romántica estaba contribuyendo a construir. Al aplicar ese vocabulario a la sede de la institución universitaria más importante de Cataluña, Rogent hacía una declaración de principios de enorme carga simbólica: la universidad moderna, heredera de los ideales humboldtianos de autonomía y unidad de investigación y docencia¹⁸⁰, se inscribía en una continuidad cultural que “arrancaba” del románico medieval y llegaba hasta el presente.

7.2.2.2 La planta del piso principal

La planta del piso principal (fig. 3) revela una organización espacial de gran coherencia conceptual. El edificio se estructura en torno a dos grandes patios interiores rectangulares que flanquean un cuerpo central de circulación, generando una planta aproximadamente en forma de hache (H) que articula la complejidad del programa en una composición legible desde el exterior. Cada ala del edificio se organiza mediante una crujía doble: aulas y dependencias institucionales reciben iluminación directa desde el exterior, mientras que los corredores de distribución, orientados hacia los patios interiores, proporcionan la circulación horizontal entre los distintos ámbitos.

Dicha organización (que en la leyenda de la planta distingue con precisión entre aulas, despachos, laboratorios, salas de claustro y espacios de servicio¹⁸¹) no puede entenderse sin referencia al modelo humboldtiano de universidad, que definió la institución universitaria como una comunidad de investigadores que genera conocimiento nuevo en contacto directo con los estudiantes. Este modelo, formulado por Wilhelm von Humboldt en 1810 como fundamento de la nueva Universidad de Berlín, exigía una tipología arquitectónica diferente a la de los colegios universitarios del Antiguo Régimen: no el claustro conventual cerrado sobre sí mismo, sino un conjunto de espacios especializados (aulas de diferente tamaño y equipamiento, laboratorios, biblioteca, paraninfo) organizados de manera que la vida académica fluyera con naturalidad entre ellos. Los patios interiores en la planta de Rogent (dos espacios abiertos de dimensiones similares flanqueando el cuerpo central) establece una separación funcional entre las dos grandes áreas del programa: las facultades de ciencias y letras. Esta bipartición del programa universitario, que en los edificios del *Rundbogenstil* alemán se

¹⁷⁹ Elies Rogent asistió a las excavaciones de Santa Maria de Ripoll y estuvo directamente involucrado en las obras de restauración del monasterio, dirigidas por él mismo a partir de 1886. Esta experiencia directa con el románico catalán fue decisiva en la configuración de su vocabulario formal. Véase González Moreno-Navarro, *Elies Rogent i la Universitat de Barcelona*, 45–67.

¹⁸⁰ Wilhelm von Humboldt, “Über die innere und äussere Organisation der höheren wissenschaftlichen Anstalten in Berlin” (1810), *Gesammelte Schriften*, vol. X (Berlín: Behr, 1903), 250–260. El modelo humboldtiano de universidad, basado en la unidad de investigación y docencia y en la autonomía institucional, fue el referente dominante en la reforma universitaria europea del siglo XIX y condicionó directamente la concepción del edificio universitario como sede de una comunidad científica autónoma.

¹⁸¹ La planta del piso principal muestra dos grandes patios interiores rectangulares flanqueando un cuerpo central de circulación, en una disposición que responde a los modelos germanófonos de universidad del siglo XIX. La leyenda de la planta identifica las dependencias con una numeración correlativa que distingue aulas, despachos, laboratorios, salas de claustro y espacios de servicio.

resuelve habitualmente mediante alas simétricas articuladas por un cuerpo central de acceso y representación, es la misma que estructura la planta de la Universidad de Múnich de Gärtner: dos patios interiores flanqueando un vestíbulo central que da acceso a la escalera monumental y al aula magna. Rogent podría haber conocido esta solución a través de las populares publicaciones de arquitectura alemana que circulaban por Europa desde mediados del siglo XIX, y en particular a través de la *Sammlung architektonischer Entwürfe* de Schinkel¹⁸².

7.2.2.3 La sección longitudinal y la cuestión del paraninfo

La sección longitudinal (fig. 4) es el documento más revelador de las intenciones espaciales de Rogent y el que con mayor claridad muestra la profundidad de su posible asimilación de los modelos germanófonos. La sección corta el edificio en su eje longitudinal y muestra, de izquierda a derecha, la secuencia de espacios que articulan el conjunto: las aulas de las alas laterales, con sus dos plantas de ventanas de arco de medio punto superpuestas, las torres angulares, visibles en sección como cuerpos macizos que anclan los extremos de la composición, y, en el centro, el paraninfo, que emerge como el volumen más elevado del conjunto. El paraninfo se presenta en la sección como un espacio de doble altura con techumbre de madera a dos aguas visible desde el exterior, iluminado lateralmente mediante ventanas de medio punto dispuestas en dos registros y decorado interiormente con arcos de descarga, frisos de medallones y una galería de pilastras que recorre el perímetro a la altura del primer piso¹⁸³.

La comparación con el proyecto no ejecutado de Schinkel para la Universidad de Berlín¹⁸⁴ es pertinente: en ambos casos el paraninfo se sitúa en el centro de la composición, se destaca como volumen independiente en la silueta del edificio y se concibe como espacio de doble altura con iluminación lateral. La diferencia fundamental entre los dos proyectos reside en el lenguaje: donde Schinkel proponía un vocabulario neoclásico con pórtico de columnas y frontón griego, Rogent optó por el eclecticismo medievalizante, más coherente con su voluntad de enraizar el edificio en la tradición local. Pero la lógica espacial y simbólica es la misma, heredera en ambos casos de la tradición universitaria alemana y de la filosofía idealista que le dio fundamento.

La descripción que el crítico Miquel y Badía hizo del edificio, recogida por Bassegoda, es uno de los primeros intentos de fijar la genealogía de la obra: “No hay en su trazado perifollos, ni adornos

¹⁸² Karl Friedrich Schinkel, *Sammlung architektonischer Entwürfe* (Berlín, 1819–1840). Esta colección de proyectos, publicada en fascículos a lo largo de dos décadas, fue uno de los instrumentos de difusión más eficaces del pensamiento arquitectónico neoclásico y romántico alemán en Europa.

¹⁸³ La sección longitudinal, fechada el 18 de junio de 1860, muestra el paraninfo como espacio central del conjunto: una sala de doble altura con techumbre de madera a dos aguas visible desde el exterior como volumen independiente, flanqueada por las crujías de aulas a izquierda y derecha. El tratamiento decorativo interior con arcos de descarga, frisos de medallones y ventanas de medio punto en la galería superior es plenamente coherente con el Rundbogenstil románico de ascendencia lombarda.

¹⁸⁴ Karl Friedrich Schinkel, proyecto para la Universidad de Berlín (Unter den Linden), no ejecutado, c. 1830. El proyecto, conservado en el Schinkelmuseum de Berlín, muestra una organización con aula magna central flanqueada por alas de aulas y despachos, en una composición simétrica con pórtico de acceso. Véase Bergdoll, *Karl Friedrich Schinkel*, 178–182.

postizos; quizás se resienta en el conjunto de cierta frialdad, más es frialdad que frisa con la nobleza y que le va a maravilla a una construcción cuyo destino y objeto son la severidad y la seriedad mismas... asoma la varonil galanura del Renacimiento español, al par que se transparenta la robustez del estilo románico”¹⁸⁵. No obstante, la fórmula debe leerse con suma cautela: como hijo del siglo diecinueve, Miquel y Badía escribe desde una perspectiva que tiende a nacionalizar retrospectivamente las fuentes, y su lectura dice tanto del momento en que fue escrita como del edificio que describe. La tipología del patio articulado por galerías de arcos de medio punto no requiere ser mediada por el Renacimiento español, ni mucho menos por el Alcázar de Toledo, que Puig i Cadafalch invocaría con análoga voluntad genealógica años después¹⁸⁶. El propio diario de viaje documenta que Rogent la había encontrado ya perfectamente resuelta en los edificios de Gärtner en la Ludwigstrasse.

La cuestión más compleja es la del paraninfo, que la historiografía ha etiquetado habitualmente como mudéjar. Mireia Freixa, en su estudio monográfico sobre el paraninfo basado en documentación de archivo, ha señalado que Pere Hereu fue el primero en advertir la dependencia estilística de la Universidad barcelonesa respecto al *Rundbogenstil* muniqués, y que las primeras monografías sobre el edificio lo habían interpretado erróneamente como una opción neorrománica sin más¹⁸⁷. El análisis detallado de los motivos ornamentales revela que la única referencia explícita al mudéjar en toda la documentación de obra aparece en la memoria de mayo de 1870 sobre la pintura decorativa, donde Rogent alude al mudéjar “*més a la tècnica de la policromia que no pas als models emprats*”¹⁸⁸. En efecto, Rogent escribe que la decoración se ejecutará conforme a las viejas tradiciones del arte mudéjar, “*indígena de nuestra patria*”, pero lo que designa como mudéjar es la técnica del revestimiento cromático, no el repertorio formal.

Sin embargo, ¿Qué ocurre entonces con lo neobizantino visto y admirado en Múnich y Dresde? La Bonifaciusbasilika de Ziebland, que Rogent visita en 1855 y describe con admiración en su diario, ofrece exactamente ese programa interior de policromía que “*hace perder toda idea de construcción material, conservando sólo las formas y las líneas generales*”¹⁸⁹. Y la Gemäldegalerie de Semper en Dresde (que Rogent describe como “*el que ha realizado mi bello ideal para la decoración arquitectónica*”¹⁹⁰) es el referente que Freixa conecta explícitamente con el pensamiento decorativo del paraninfo, apoyándolo además en la teoría semperiana del revestimiento mural¹⁹¹. El vocabulario

¹⁸⁵ Bassegoda i Amigó, *El arquitecto Elías Rogent*, 52–53.

¹⁸⁶ Josep Puig i Cadafalch, cit. en Bassegoda i Amigó, *El arquitecto Elías Rogent*, 40: “Los patios de la Universidad de Barcelona semejan los patios del Alcázar de Toledo, vestidos con ornamentos derivados del claustro de San Cugat o de Ripoll”.

¹⁸⁷ Mireia Freixa, “Elies Rogent i la construcció del Paraninfo de la Universitat de Barcelona”, *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte* (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998–1999), 75.

¹⁸⁸ Freixa, “Elies Rogent i la construcció del Paraninfo”, 78.

¹⁸⁹ Rogent, *Memòries viatges i lliçons*, 113.

¹⁹⁰ Rogent, *Memòries viatges i lliçons*, 123.

¹⁹¹ Rogent, *Memòries viatges i lliçons*, 124; Freixa, “Elies Rogent i la construcció del Paraninfo”, 67.

neobizantino que Rogent había estudiado en Alemania comparte morfología con el mudéjar (arcos, policromía, ornamentación geométrica de superficie plana) porque ambos beben del mismo sustrato tardorromano y oriental. Pero la vía por la que Rogent llega a ese vocabulario no pasa por Sevilla ni por Toledo sino por Múnich y Dresde.

Hay además un argumento de peso adicional que la investigación de Freixa ha sacado a la luz: el programa iconográfico original del paraninfo, firmado conjuntamente por Lorenzale, Rogent y el rector Agell, era explícitamente catalanista (*Usatges, Gay Saber, Arnau de Vilanova*). Fue la Junta Directiva, durante el Sexenio Democrático, quien lo sustituyó por un programa panhispanista que incluía la España árabe del califato de Córdoba, los concilios de Toledo y Alfonso X el Sabio¹⁹². La orientación hispanoárabe del programa pictórico no es, en suma, una decisión de Rogent sino una imposición institucional que el arquitecto tuvo que asumir. Hereu Payet ha subrayado, en este mismo sentido, que los sucesivos intentos por dar carácter propio al cuerpo central del edificio mediante soluciones de coronación (medallones de los Reyes Católicos, un escudo de España, una aguja gótica rechazada por la Real Academia de San Fernando) respondían todos al mismo problema: cómo expresar la identidad de una universidad sin traicionar la coherencia del sistema compositivo adoptado¹⁹³. La solución final (un asta para una bandera que diera verticalidad al cuerpo central) es, en este sentido, tan elocuente de las dificultades de Rogent como el propio paraninfo. Por lo tanto, distinguir entre el Rogent que diseña la planta, elige el *Rundbogenstil* y firma el programa iconográfico catalanista, y el Rogent que ejecuta el paraninfo tras las imposiciones del Sexenio, es la condición necesaria para leer el edificio correctamente. Leer el paraninfo o algunos elementos de la fachada como afirmación de una síntesis cultural ibérica conscientemente buscada por su autor significa, en buena medida, atribuirle una intención que el archivo desmiente.

7.2.3 El sistema en otras escalas

Como se ha visto, la Universidad de Barcelona es el edificio en que la influencia alemana se manifiesta con mayor intensidad, pero no es el único en que puede rastrearse. Los conocimientos adquiridos fueron aplicados como una suerte de sistema de pensar la arquitectura que operó, con distintos grados de visibilidad, en escalas y programas muy diferentes: desde el edificio institucional de segundo orden hasta la vivienda burguesa. No obstante, el grado de influencia es más complicado de rastrear en este tipo de obras secundarias, y ello impide emitir juicios tan contundentes como en el caso de estudio anterior.

¹⁹² Freixa, “Elies Rogent i la construcció del Paranimf”, 81.

¹⁹³ Pere Hereu Payet, “Elias Rogent i Amat, les dificultats d'un arquitecte renovador”, *XLVIè Curset* (Barcelona: AADIPA-COAC, 2025), 316.

7.2.3.1 El Seminario Conciliar de Barcelona

El Seminario Conciliar de Barcelona (obras iniciadas el 11 de octubre de 1878, primera piedra el 4 de mayo de 1879, en ejecución hasta bien entrado el siglo XX) es el edificio que, quizá, mejor permite medir el alcance real del sistema aprendido en Múnich cuando las condiciones de ejecución no son las de un gran edificio de Estado. Joan Molet ha estudiado los métodos de composición arquitectónica que subyacen al proyecto y ha concluido que la organización de la planta responde directamente a los principios de Durand y Milizia: los ejes compositivos, la simetría de los cuerpos laterales respecto a un vestíbulo central, y la jerarquía de espacios en función del programa son los mismos dispositivos que estructuran la Universidad, aunque aquí ejecutados en un registro más modesto¹⁹⁴. El hecho de que Rogent hubiera proyectado el Seminario con planta de cruz griega (muy diferente, como señala Judith Urbano, de la planta longitudinal con dos patios simétricos del Seminario de Tarragona que August Font levantaría poco después bajo influencia de su amigo¹⁹⁵) confirma que Rogent estaba explorando variaciones sobre el mismo sistema compositivo y no repitiendo mecánicamente una tipología.

De nuevo, el análisis directo de los planos conservados en el Fons Elies Rogent Amat del Arxiu Històric del COAC permite precisar esta lectura. La planta del segundo piso (fig. 5) hace visible con una claridad que los textos difícilmente igualan el mecanismo compositivo que subyace al edificio: la cruz griega no es aquí un esquema abstracto sino un dispositivo operativo que articula un sistema de cinco espacios jerarquizados (capilla central, dos patios simétricos, vestíbulo de acceso y cuerpo de fondo) en torno a un eje de simetría rigurosamente mantenido. La retícula de habitaciones que rodea el conjunto no es un relleno sino la consecuencia directa de aplicar el principio durandiano de la cuadrícula como generador universal de planta: cada celda, cada aula, cada corredor ocupa la posición que le asigna la malla, con independencia de su función específica. Este procedimiento (la planta como resultado de la aplicación de un sistema y no de la acumulación de partes) es precisamente el que Durand codificó en su *Précis des leçons d'architecture* (1802–1805)¹⁹⁶ y el que los arquitectos formados en la tradición de la Bauakademie berlinesa, como Schinkel y sus discípulos, convirtieron en el método canónico de composición a mediados del siglo XIX.

¹⁹⁴ Joan Molet i Petit, «El Seminari Conciliar de Barcelona i els mètodes de composició arquitectònica del segle XIX», en *Elias Rogent i Barcelona: arquitectura, patrimoni i restauració* (Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2019), p. 105.

¹⁹⁵ La comparación con el Seminario de Tarragona de August Font permite delimitar con precisión el alcance de la influencia de Rogent sobre la generación siguiente y la dirección en que esa influencia operó. Judith Urbano Lorente, “La influència d’Elias Rogent en l’arquitectura d’August Font: el Seminari Pontifici de Tarragona”, *XLVtè Curset. Jornades Internacionals sobre la Intervenció en el Patrimoni Arquitectònic*, 183–193.

¹⁹⁶ Jean-Nicolas-Louis Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'École Polytechnique*, 2 vols. (Paris: Chez l'Auteur, 1802–1805). El principio de la cuadrícula como generador universal de planta (expuesto en las láminas comparativas de tipos del vol. II) es el fundamento sobre el que Durand construye su método de composición por combinación de elementos.

Otros autores como Daniel Gil Solés, Imma Guzmán Fernández y Emili Sierra Sinobas han documentado el edificio desde la perspectiva de futuras intervenciones, precisando que la cruz griega en planta resuelve el programa en torno a un gran espacio central dominante que concentra la representatividad institucional del conjunto, con los brazos destinados a los diferentes usos docentes y residenciales¹⁹⁷. Esta solución, centrada en la capacidad del espacio central para definir el carácter del edificio, reproduce a escala reducida la misma lógica que en la Universidad lleva a colocar el Paraninfo sobre el eje de la entrada principal. Que Milizia prescribiera para los grandes edificios públicos una plaza que permitiera ver la fachada entera y que el edificio estuviera rodeado de jardines es un ideal que Rogent persigue en ambos proyectos y alcanza solo parcialmente en uno: la Universidad, ya que el solar del Seminario queda encajonado en la trama del Eixample.

El alzado principal conservado (fig. 6) permite comprobar hasta qué punto la contención del sistema compositivo se traduce también en la fachada. La tripartición vertical (cuerpo central ligeramente avanzado, alas laterales simétricas, torres de coronamiento en los extremos) reproduce el mismo principio de articulación que en la teoría de Semper corresponde a la distinción entre núcleo (*Kern*) y envoltura (*Bekleidung*¹⁹⁸): el cuerpo central marca el eje, las torres anclan las esquinas, y el intervalo entre ambos se resuelve mediante la repetición rítmica de los vanos. No hay ornamentación que no derive de la estructura compositiva subyacente. Las torres de esquina con galería abierta en el nivel superior merecen atención particular: se trata de un recurso habitual en la arquitectura del Rundbogenstil tardío, visible en edificios como el Maximilianeum de Múnich (Friedrich Bürklein, 1857–1874)¹⁹⁹, donde las torres angulares ejercen una función simultáneamente estructural, compositiva y simbólica, marcan los límites del edificio, enmarcan la fachada y confieren verticalidad a un conjunto que de otro modo quedaría demasiado horizontal.

A las mismas lógicas responde el alzado del cimborrio (fig. 7). Es un documento de gran interés para la presente investigación porque en él se concentra la tensión que Pere Hereu señalaba entre la ambición formal y las posibilidades de ejecución, a pesar de que el tambor octogonal con arcos de medio punto geminados, la cornisa de canecillos y la linterna de remate sean morfológicamente románicos (y Bassegoda los conecta con el cimborrio de Ripoll, que Rogent había restaurado²⁰⁰).

¹⁹⁷ Daniel Gil Solés, Imma Guzmán Fernández y Emili Sierra Sinobas, “Recerca documental per a futures intervencions en el Seminari Conciliar de Barcelona,” *XLVIè Curset* (Barcelona: AADIPA-COAC, 2025), 259–268.

¹⁹⁸ Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, 2 vols. (Frankfurt y Múnich, 1860–1863). La distinción entre *Kern* (núcleo portante) y *Bekleidung* (revestimiento o envoltura) es el eje de la teoría del revestimiento arquitectónico de Semper, desarrollada principalmente en el vol. I, “Textile Kunst”.

¹⁹⁹ Gerhard Hojer, “München–Maximilianstraße und Maximilianstil”, Ludwig Grote, ed., *Die deutsche Stadt im 19. Jahrhundert: Stadtplanung und Baugestaltung im industriellen Zeitalter; Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 24 (München: Prestel, 1974), 33–65.

²⁰⁰ Buenaventura Bassegoda i Amigó, *El arquitecto Elias Rogent*, 55. La conexión con el cimborrio de Ripoll es pertinente: Rogent dirigió la restauración del monasterio desde 1886 y conocía de primera mano ese elemento de coronación.

Por lo tanto, se puede concluir que la diferencia decisiva entre la Universidad y el Seminario no es de sistema sino de medios. Bassegoda i Amigó señaló que el Seminario fue concebido íntegramente en sillería para fachadas y patio, pero que las limitaciones económicas obligaron a sustituir la piedra por ladrillo y estucos, de modo que las líneas se mantienen pero la materialidad cambia radicalmente²⁰¹. Pere Hereu ha precisado que en este punto Rogent tomó una decisión de proyecto que tendrá consecuencias duraderas: el sistema compositivo prevaleció sobre la coherencia material, y el edificio resultante expresa esa tensión entre la ambición formal y las posibilidades reales de ejecución²⁰². En el cimborrio esa tensión se hace visible con mayor intensidad: la forma es la del románico catalán estudiado en las excursiones de juventud y aplicado en la restauración, pero el sistema que le da sentido compositivo dentro de la fachada es el mismo que rige la Universidad. El Seminario es, en este sentido, la prueba más elocuente de que lo que Rogent aprendió en Múnich fue quizá un método y no un estilo *per se*.

7.2.3.2 El Barrio del Palau y la vivienda representativa:

Antes de que la Universidad estuviera terminada, Rogent estaba ya ensayando en la vivienda burguesa los mismos principios organizativos que estructuran sus edificios institucionales. La operación del Palau Reial Menor (demolido entre 1849 y 1859 para abrir nuevas calles y parcelar los terrenos en solares de calidad) le proporcionó entre 1857 y 1870 una serie de encargos en los que el programa era invariable: un *palau* para el propietario en planta baja y principal, con habitaciones de alquiler en los pisos superiores. Maribel Rosselló ha analizado en detalle cómo Rogent resuelve ese programa en las casas de Manuel de Compte, Josep Buxeres y Joaquim de Compte, y ha mostrado que la solución que adopta supedita la organización global del edificio a las necesidades de representación de la planta principal, diferenciando con la mayor rigurosidad posible el acceso a la planta noble del acceso a las plantas de renta²⁰³.

Nuevamente, Rogent proyecta como dispositivo central el patio. Un patio de dimensiones generosas y planta aproximadamente cuadrada, que asume el papel del patio como eje vertebrador del *palau urbà* gótico o barroco que se toma como referencia, sirve de eje organizador de toda la planta. Desde ese patio se desarrolla una escalera abierta que solo da acceso a la planta principal. La entrada representativa es semipública y solemne, visible desde la calle a través de un portal y una reja, mientras que una segunda escalera, más discreta, sirve los pisos superiores. Esta jerarquía de accesos es el equivalente doméstico de la que en la Universidad separa las entradas a los cuerpos de Ciencias y de Letras del acceso principal al vestíbulo y al Paraninfo: en ambos casos, la distinción entre los flujos

²⁰¹ Bassegoda i Amigó, *El arquitecto Elías Rogent*, 55. La sustitución de la sillería por ladrillo y estucos es documentada también en Pere Hereu Payet, “Elías Rogent i Amat, les dificultats d'un arquitecte renovador”, *XLVIè Curset* (Barcelona: AADIPA-COAC, 2025), 313.

²⁰² Hereu Payet, “Elías Rogent i Amat, les dificultats d'un arquitecte renovador”, 313.

²⁰³ Maribel Rosselló, “Del Palau Reial Menor a la ronda de Sant Pere: Elies Rogent i la definició de l'edifici d'habitatges representatiu”, *XLVIè Curset* (Barcelona: AADIPA-COAC, 2025), 167–168.

de circulación ordinaria y la circulación representativa es un problema de proyecto resuelto mediante la articulación de ejes y accesos diferenciados, exactamente en los términos que Durand había sistematizado en su *Précis des leçons*²⁰⁴.

Por otro lado, la Casa Albà de la Ronda de Sant Pere (1872) es, en la valoración de Rosselló, el resultado más maduro de este proceso de ensayo. Aquí Rogent resuelve el mismo programa con más claridad: la secuencia que forman portal, reja, patio central y escalera exclusiva al piso principal es de una profundidad espacial y una contención ornamental que confiere al conjunto una solemnidad serena. La escalera de los pisos superiores se dispone inmediatamente detrás del patio central, con la misma anchura, como un elemento estructural y espacial autónomo, con ventilación e iluminación propias. Que Rogent utilice aquí el mismo tipo de edificio que había ensayado en el Barri del Palau para responder a un programa idéntico (y que lo haga con más rigor) revela que el sistema es la constante y los edificios concretos son variaciones²⁰⁵. Bassegoda describió con cierta expresividad positivista: *aunque las obras de Rogent estuvieran concebidas con vistas a los estilos de la Edad Media, iban vestidas con el ropaje de la Roma antigua, que les comunicaba un tinte de severa majestad*²⁰⁶. La fórmula vale para los edificios institucionales, pero también para estas casas: la *severidad* (la contención ornamental, la lógica implacable de la organización en planta, la jerarquía de espacios) es la misma en ambos registros.

8. Josep Vilaseca

Josep Vilaseca i Casanovas (1848-1910) nace en Barcelona en el seno de una familia dedicada a la cerrajería artística, por lo que su primer contacto con el diseño no fue a través de la academia, sino en el taller de su padre. Esta procedencia artesanal, se considera, marcó su carrera como arquitecto, ya que, a pesar no dedicarse *per se* a las artes decorativas, Vilaseca fue un maestro del detalle y un dibujante preciosista²⁰⁷. Asimismo, su formación académica puede definirse como singular, con un importante componente de carácter híbrido. Inició sus estudios en Barcelona, donde obtuvo el título de Maestro de Obras entre 1865 y 1868. Sin embargo, en 1871 se trasladó a Madrid. Aprovechando el decreto de Libertad de enseñanza²⁰⁸ de la época, logró completar su carrera con una rapidez inusual, graduándose en 1872²⁰⁹. Esta doble formación (el romanticismo nacionalista catalán y

²⁰⁴ Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'École polytechnique*, 2 vols. (París: Chez l'Auteur, 1802-1805).

²⁰⁵ Maribel Rosselló, "Del Palau Reial Menor a la ronda de Sant Pere...", 171.

²⁰⁶ Buenaventura Bassegoda i Amigó, *El arquitecto Elías Rogent*, 49.

²⁰⁷ Joaquim Bassegoda Amigó, *Vilaseca y Casanovas, Don José*, Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña para 1911 (Barcelona, 1911), 241.

²⁰⁸ Este decreto, promulgado por el ministro Manuel Ruiz Zorrilla durante el Gobierno Provisional surgido de la Revolución de 1868 (conocida como *La Gloriosa*) proclamó la libertad de enseñanza como una de las "más preciosas conquistas" del nuevo régimen. Por tanto, Vilaseca aprovechó el decreto de Libertad de enseñanza de la época, permitiéndole presentarse a exámenes de dos cursos en un mismo año académico y obtener el título de arquitecto a finales de 1872 con una rapidez inusual. Decreto sobre enseñanza de 21 de octubre de 1868. Gaceta de Madrid, 22 de octubre de 1868.

²⁰⁹ Molet i Petit, "Las interpretaciones del gótico...", 7. Joan Molet i Petit, "Las interpretaciones del gótico en la obra del arquitecto Josep Vilaseca, entre lo arqueologista y lo victoriano," *Neugotik global – kolonial – postkolonial: Gotisierende*

el eclecticismo cosmopolita de la escuela madrileña) le permitió desarrollar una visión arquitectónica más amplia y variada.

8.1 Los viajes de formación

Entre agosto de 1873 y su regreso, Vilaseca realizó su segundo gran viaje europeo, mucho más ambicioso que el primero (1870), donde pudo conocer la arquitectura alemana de primera mano. Además, esta toma de contacto con el arte de construir a la alemana se considera determinante para su lenguaje posterior²¹⁰. De este viaje se debe destacar el paso por la *Atenas Moderna* (Múnich), ya que, tal y como corroboran sus cuadernos de viaje, Vilaseca estudió la obra de Klenze y Gärtner. Asimismo, de la capital bávara asimiló la idea de la arquitectura como un arte total (integración de artes aplicadas) y la honestidad de los materiales.

Otro punto a tener en cuenta es, sin duda, la capital: Berlín. El análisis de los edificios del riguroso Schinkel, como el Altes Museum, pudieron ser inspiradores a la hora de desarrollar su depurado gusto por la limpieza de líneas y la monumentalidad severa. Una forma de entender la arquitectura que tiene mucho que ver con cómo Vilaseca era capaz de organizar fachadas complejas bajo un orden racional estricto²¹¹. Por último, no se debe pasar por alto un centro catedralicio de primer orden como lo era Colonia en la segunda mitad del siglo XIX, sobre todo en lo vinculado al Neogótico nacional. La Catedral de Colonia representó para él, según sus apuntes, el ejemplo máximo de cómo un estilo medieval podía convertirse en un motor de identidad nacional y progreso técnico. A diferencia del gótico francés, el modelo alemán sí aporta una visión de potencia estructural y simbolismo cívico²¹².

Cabe señalar que la fama internacional de estas obras de restauración no era en absoluto reciente cuando Vilaseca las visitó y estudió en 1873. Ya en 1851, el pintor José Galofre se refería, en su tratado sobre el estado de las Bellas Artes en Europa, a “los grandiosos restaures que se hacen en la preciosa catedral de Colonia, dirigidos por Zwirner”, presentándolos como prueba de que “a toda Europa se ha comunicado tan saludable apreciación artística” hacia la recuperación del gótico medieval²¹³. Este testimonio, más de dos décadas anterior al viaje de Vilaseca, confirma que la restauración coloniense dirigida por Ernst Friedrich Zwirner gozaba ya de una reputación consolidada en los círculos artísticos españoles, y sitúa el interés posterior de Vilaseca por Colonia dentro de una tradición de seguimiento y admiración ya relativamente asentada entre los artistas del panorama hispano.

Sakralarchitektur auf der Iberischen Halbinsel und in Lateinamerika vom 19. bis zum 21. Jahrhundert (Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2021), 7.

²¹⁰ Molet, “Los viajes de formación...”, 4.

²¹¹ Bassegoda Amigó, *Vilaseca y Casanovas*, 241-243.

²¹² Molet, “Las interpretaciones del gótico...”, 4.

²¹³ José Galofre, *El Artista en Italia y demás países de Europa*, 70.

No obstante, si por algo se caracteriza el legado metodológico de Vilaseca es por el dibujo. Prácticamente todos los ejemplares se encuentran en el Ryerson and Burnham Archives del Art Institute de Chicago. Su dietario del primer viaje (1870), ya revela una mirada sistemática y meticulosa. Vilaseca, a diferencia de Rogent, además de describir sus impresiones, también anota dimensiones, materiales, colores y costes con la misma atención con la que registra sus reacciones estéticas. Asimismo, es en el segundo viaje (1873), mucho más ambicioso que el primero, donde este método se revela en su plenitud. Frente al gótico colonense, Vilaseca estudia y reproduce las armaduras de hierro que sostienen la nueva cubierta, el perfil de las plantillas de yeso para las molduras, y el detalle de la pieza metálica de unión de dos secciones de un baquetón, anotando además “*el millón de libras de hierro necesarias para la aguja central y los 10.000 florines que costaban los cristales de cada una de las dos mitades de las nuevas vidrieras*”²¹⁴. Esta forma tan pulcra y preciosista de trabajar tiene mucho que ver con la *Genauigkeit* alemana (precisión, exactitud), no obstante, no está claro si dicha metodología es un rasgo de carácter o una asimilación consciente del método historicista alemán tal como se practicaba en Colonia, Berlín y Múnich, donde el detalle ornamental (un capitel, una reja de gas, un paragüero metálico del Ayuntamiento de Berlín) se dibuja con la misma exactitud que una sección estructural. Asimismo, es cierto que esta disciplina del fragmento fue la herramienta que le permitió transitar con seguridad entre distintos estilos (neogipcio, neogótico, modernismo) sin caer en el pastiche: cada forma, se considera, estaba respaldada por un estudio gráfico directo del original.²¹⁵

Asimismo, también se debe mencionar el viaje de 1879, realizado en compañía del célebre arquitecto Lluís Domènech i Montaner, con el objetivo expreso de estudiar edificios escolares y universitarios para el concurso del gran complejo educativo de la Diputación de Barcelona²¹⁶. En la documentación de la época, ambos arquitectos afirmaron que habían estudiado detenidamente la Escuela de Arquitectura de Berlín²¹⁷, obra de Karl Friedrich Schinkel, así como otras escuelas de Alemania, Austria y Suiza. La Escuela Politécnica Confederal de Zúrich²¹⁸, obra de Gottfried Semper,

²¹⁴ AHCOAC-B. C. 608/1, 45. Molet Petit, “Los viajes de formación”, 244.

²¹⁵ Molet Petit, “Los viajes de formación”, 244: Vilaseca reproduce el Rotes Rathaus de Berlín, edificio de ladrillo visto (el mismo material que emplearía quince años después en el Arco de Triunfo), y anota que preveía adquirir fotografías del edificio en un estudio de la Friedrichstrasse. Asimismo estudia detalles de los lujosos palacios de viviendas de la Ringstrasse vienesa, especialmente los estípites típicos de Theophil von Hansen, que incorporará a la fachada de su propia casa (1874). Véase también Rosemarie Bletter, *El arquitecto Josep Vilaseca i Casanovas. Sus obras y dibujos* (Barcelona: La Gaya Ciència / COACB, 1977), 13-14.

²¹⁶ En 1877, la Diputación Provincial de Barcelona convocó un concurso público para la construcción de un gran complejo educativo que debía agrupar en un mismo solar diversas instituciones dependientes de la corporación: la Escuela de Ingeniería Industrial, la Escuela de Bellas Artes, la Escuela de Arquitectura y Artes Industriales, la Escuela Normal y un Instituto de Enseñanza Media. El solar elegido era un terreno de forma aproximadamente triangular, delimitado por la Ronda de San Pedro y las calles de Bruch, Ausiàs March y Bailén. El proyecto, no obstante, nunca llegó a realizarse.

²¹⁷ La Bauakademie de Berlín (1832-1836), de Karl Friedrich Schinkel, considerada una obra pionera por su estructura de esqueleto de ladrillo visto y su concepción racionalista, que Schinkel denominó “abstracción pura y radical”.

²¹⁸ La Escuela Politécnica Confederal de Zúrich (*Eidgenössische Technische Hochschule*, ETH), construida entre 1858 y 1864 según proyecto de Gottfried Semper, constituye una de las obras fundamentales de la arquitectura del siglo XIX. Semper, que había sido nombrado profesor de la ETH en 1855 tras su exilio de Dresde, concibió el edificio como un manifiesto de su teoría arquitectónica, recogida en su obra principal *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*

se encontraba probablemente en este segundo grupo²¹⁹. Oriol Bohigas fue el primero en señalar este viaje, mencionando que Domènech y Vilaseca habían analizado, entre otras obras, la Pinacoteca de Múnich, los museos de Dresde y Kassel, y diversas escuelas técnicas y de bellas artes de Centroeuropa, destacando especialmente el edificio de Schinkel en Berlín²²⁰.

De este viaje se conservan algunos apuntes gráficos que dan fe de su minucioso estudio de campo. En el segundo cuaderno de viaje de Vilaseca, por ejemplo, hay anotaciones de Múnich y Estrasburgo fechadas en agosto de 1879²²¹. Asimismo, en una colección particular se conservan ilustraciones más elaboradas (seguramente destinadas a la memoria del proyecto) de edificios como el Altes Museum de Berlín, la Gliptoteca y el Museo de Antigüedades de Múnich, el Museo de Historia del Arte de Viena, así como la Universidad y la Escuela de Artes Aplicadas de Viena, la Escuela Politécnica y la Academia de Bellas Artes de Múnich y la Escuela Politécnica de Stuttgart.

8.2 Dualidad teórica

El estudio pormenorizado de dichos viajes de formación permiten ser conscientes de cómo Vilaseca fue adquiriendo un repertorio visual doble. Por un lado, el estudio de la Antigüedad clásica y medieval (el Partenón, los mosaicos arabo-normandos de Palermo, el gótico de Amiens y Colonia etc.) por otro, el análisis de la arquitectura contemporánea de las capitales centroeuropeas. Bassegoda Amigó, en su panegírico de 1911, resumía este aprendizaje al señalar que el estilo de los primeros años de Vilaseca: “*debiose al estudio que realizó del Partenón y de la admiración que le produjo su viaje a Viena*”²²², donde contempló los edificios del *Ringstrasse*, las obras de G. Semper y de Hasenauer ubicadas en las inmediaciones del palacio imperial²²³. A estos dos polos (Atenas y Viena) habría que añadir el British Museum de Londres, donde Vilaseca estudió y dibujó piezas asirias y griegas que preconizaban directamente su posterior decenio egipcio (1876-1885)²²⁴.

A partir de esta experiencia europea, Vilaseca desarrolló una dualidad metodológica según el carácter del encargo. Por un lado, en lo que respecta a los encargos religiosos, Vilaseca se mantuvo fiel a una ortodoxia arqueologista deudora tanto de Viollet-le-Duc como del rigor constructivo que había observado en Colonia, buscando una fidelidad estricta al gótico del siglo XIV. Por ejemplo, los

(1860-1863). El edificio presenta una fachada de ladrillo y piedra que combina elementos del neorrenacimiento italiano con una clara expresión de su estructura interna, aplicando el principio semperiano de que la forma arquitectónica debe derivarse de los materiales y las técnicas constructivas.

²¹⁹ Rosemarie Bletter, *El arquitecto Josep Vilaseca i Casanovas. Sus obras y dibujos* (Barcelona: La Gaya Ciencia, 1977), 16.

²²⁰ Oriol Bohigas, “Vida y obra de un arquitecto modernista”, *Cuadernos de Arquitectura* 52-53 (1963), 70.

²²¹ Molet, “Los viajes de formación”, 245.

²²² Joaquim Bassegoda Amigó, “Vilaseca y Casanovas, Don José”, *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña para 1911* (Barcelona, 1911), 242-243.

²²³ Bassegoda Amigó, “Vilaseca y Casanovas, Don José”, 242-243.

²²⁴ Molet, “Los viajes de formación”, 241-242. El grupo de Amón y Mut del Louvre y las piezas asirias del British Museum son estudiadas y descritas con gran detalle en el cuaderno; Molet los vincula directamente con el “decenio egipcio” (1876-1885) de Vilaseca, en el que se convirtió en el principal valedor de la arquitectura neoegipcia en el estado Español.

retablos para la Basílica de Santa María de los Reyes y los altares para las congregaciones de las Esclavas del Sagrado Corazón y las Hijas de María responden a este canon sin concesiones. Por otro lado, en el campo de la arquitectura civil, evolucionó hacia un *gótico moderno* influenciado por el eclecticismo victoriano y el naturalismo. Aquí, el rigor alemán en la estructura se combina con la libertad ornamental, permitiendo que el gótico crezca hacia formas más libres, como se observa en la Casa Comas d'Argemir o la Casa Enric Batlló, donde los capiteles historicistas conviven con motivos vegetales de raíz naturalista²²⁵. Esta dualidad en Vilaseca es el resultado de una metodología rigurosa: la forma sigue al programa y al contexto, y en ambos casos está respaldada por el estudio directo de fuentes europeas.

8.3 La casa de Vilaseca (1874)

Antes de abordar los grandes encargos institucionales de madurez, conviene detenerse en la casa que el propio Vilaseca proyectó para su familia en la plaza de Urquinaona n.º 8, apenas un año después de obtener el título de arquitecto. El encargo, procedente de su padre, Jacinto Vilaseca Batlle, situaba al joven arquitecto ante un doble compromiso: debía satisfacer a un cliente familiar y, al mismo tiempo, presentarse ante la sociedad barcelonesa (y ante su futura clientela) en un solar privilegiado, con triple fachada, frente a una de las plazas más visibles del nuevo Ensanche²²⁶. Se trata, por tanto, de un edificio programático, concebido como carta de presentación de un lenguaje arquitectónico y de una cultura visual que el arquitecto quería exhibir desde el inicio mismo de su carrera.

Dos elementos de la casa resultan especialmente reveladores para el argumento de la presente investigación. El primero es el empleo de estípites como soporte decorativo en los pisos superiores de las tres fachadas, un recurso prácticamente inexistente en la arquitectura contemporánea del Ensanche barcelonés, pero recurrente en la vivienda de la aristocracia y la alta burguesía centroeuropea, y muy particularmente en los edificios levantados durante las décadas de 1860 y 1870 en la Ringstrasse vienesa por el arquitecto de origen danés afincado en Austria Theophil von Hansen²²⁷. La presencia de este motivo en un edificio de vivienda burguesa barcelonés de 1874 constituye un testimonio temprano, anterior a cualquiera de las grandes obras institucionales de Vilaseca, de su familiaridad con la arquitectura residencial vienesa.

El segundo elemento, aún más significativo, es el programa iconográfico del ático de la fachada de la calle Trafalgar, decorado con medallones y grandes inscripciones que combinaban

²²⁵ Molet, “Las interpretaciones del gótico”, 88-90.

²²⁶ Joan Molet, “El destino ignoto de la casa Vilaseca, o de cómo se perdió la memoria de un arquitecto insigne,” *La dimensió escènica de la ciutat moderna: Les condicions de l'oblit i del reconeixement*, ed. Enric Ciurans y Nuria Peist (Barcelona: GRACMON / Universitat de Barcelona Edicions, 2019), 201-202.

²²⁷ Es el caso del Heinrichshof (1863), el primer gran bloque de viviendas de la Ringstrasse, y del Palais Epstein (1872). Molet, “El destino ignoto de la casa Vilaseca,” 204.

retratos y nombres de arquitectos que Vilaseca consideraba referentes. De la serie original, hoy perdida, se conservan los nombres de Miguel Ángel, Klenze, Mansart, Wren, Juanelo, Mendibil, Villanueva y Semper, además de Ictinus en la fachada de la ronda de Sant Pere²²⁸. La presencia conjunta de Semper y Klenze en este particular panteón doméstico de referentes es de gran interés ya que se trata de una declaración explícita, hecha por el propio arquitecto en la fachada de su casa, de la autoridad intelectual que atribuía a la tradición clásica alemana contemporánea. Como se verá a continuación, la influencia de Semper será de una importancia capital en las futuras obras de la iglesia de la Bonanova y en los Tallers Francesc Vidal.

Conviene además matizar una idea recibida sobre el desinterés de Vilaseca por la arquitectura medieval, atribuida en ocasiones a la ausencia de referentes góticos entre los nombres conservados del ático (ausencia que, como señala Molet, responde más bien a la pérdida de la documentación fotográfica de la fachada de la plaza que a una voluntad del arquitecto²²⁹). De hecho, los cuadernos de viaje de Vilaseca contienen dibujos minuciosos de elementos góticos de la catedral de Barcelona y del monasterio de Sant Cugat, junto con detalles de las catedrales de Colonia y Múnich²³⁰.

Por último, resulta pertinente señalar, aunque sea de forma breve, el destino posterior del edificio, no tanto por su relevancia arquitectónica como por su valor historiográfico. La casa Vilaseca cambió de propietario en 1891 y, tras sucesivas reformas, fue adquirida en 1929 por la Banca Magí Valls, que transformó radicalmente su planta baja según proyecto de Eduard Maria Balcells²³¹. El inmueble original desapareció finalmente entre 1936 y 1941, cuando su nuevo propietario, Joaquim Masana Brú, llevó a cabo una ampliación que añadió cinco plantas y borró por completo la fachada decimonónica, en un proceso documentado por Molet a partir de los expedientes conservados en el Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona²³². La pérdida casi total de la memoria material de este edificio (confundido durante décadas con un derribo o un incendio en la bibliografía especializada) resulta un fiel reflejo de la marginación historiográfica sufrida por Vilaseca frente a la figura de Domènech i Montaner, y confirma la pertinencia de recuperar, también a través de casos como este, la dimensión propia del eclecticismo catalán que este trabajo se propone reivindicar.

8.4 El proyecto para las Escuelas Provinciales de Barcelona (1877-1884)

El proyecto para el edificio de las Instituciones Provinciales de Enseñanza de Barcelona, concebido conjuntamente por Josep Vilaseca i Casanovas y Lluís Domènech i Montaner entre 1877 y 1884, constituye el ejemplo más documentado y al mismo tiempo más frustrado de la recepción de los modelos arquitectónicos pedagógicos alemanes en la Cataluña de la segunda mitad del siglo XIX.

²²⁸ Molet, “El destino ignoto de la casa Vilaseca,” 204-205.

²²⁹ Molet, “El destino ignoto de la casa Vilaseca,” 204-205.

²³⁰ Molet, “El destino ignoto de la casa Vilaseca,” 207.

²³¹ Molet, “El destino ignoto de la casa Vilaseca,” 217.

²³² Molet, “El destino ignoto de la casa Vilaseca,” 218-219.

Encargado por la Diputación Provincial de Barcelona tras un concurso público convocado en 1877, el proyecto aspiraba a reunir bajo un mismo techo la Escuela de Arquitectura, la de Bellas Artes, la de Artes Industriales, la de Ingeniería y la Enseñanza Media, un programa de enorme ambición que no encontraba precedente en la arquitectura española del momento²³³.

La envergadura del encargo llevó a ambos arquitectos a emprender en el verano de 1879 un viaje de estudios específico por las capitales centroeuropeas con el objetivo declarado, en sus propias palabras, de “*estudiar sobre el terreno sus grandes edificios similares y ver como en ellos se habían resuelto los múltiples, los infinitos problemas que el proyecto planteaba*”²³⁴. Este viaje, que el historiador Oriol Bohigas fue el primero en documentar a partir de la memoria (hoy extraviada) que los arquitectos presentaron a la Diputación²³⁵, llevó a Vilaseca y Domènech por Zúrich, Múnich, Viena, Dresde, Berlín, Kassel, Stuttgart y Estrasburgo, con una posible escala en el norte de Italia²³⁶. El análisis comparativo de los planos conservados en el Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (AHCOAC) con los referentes alemanes y austríacos documentados durante este recorrido permite establecer una serie de correspondencias formales, espaciales y programáticas que son el objeto del presente apartado.

8.4.1 La organización de la planta

La planta general del proyecto, conservada en el AHCOAC como una aguada coloreada en rosa y azul²³⁷ (fig. 8), revela una organización longitudinal con un gran patio interior alargado, articulada mediante una crujía perimetral que distribuye las aulas, talleres y salas de exposición en torno a ese núcleo central. El solar, situado en el Eixample Cerdà entre las calles de Ausias March, Bruch, Bailén y Provença, condiciona la forma trapezoidal del conjunto, pero la lógica compositiva responde claramente a modelos de procedencia centroeuropea. Esta tipología de edificio de enseñanza de planta en U o en rectángulo con patio interior (con corredores de distribución longitudinales y salas especializadas que reciben iluminación directa desde el exterior) es precisamente la que Vilaseca y Domènech estudiaron de manera sistemática durante el tercer viaje.

El referente más inmediato parece ser la ETH Zurich, cuya planta *Rez de Chaussée* (escala 1:1000, *Beilage* N°3) (fig. 9) articula el programa mediante una planta aproximadamente rectangular

²³³ El proyecto fue encargado conjuntamente a Vilaseca y Domènech i Montaner tras ganar el concurso público convocado por la Diputación Provincial de Barcelona en 1877. El programa incluía la Escuela de Arquitectura, la Escuela de Bellas Artes, la Escuela de Artes Industriales, la Escuela de Ingeniería y la Enseñanza Media. Cf. Mireia Freixa, “El projecte per al edifici de les Institucions Provincials d'Ensenyament”, *Domènech i Montaner any 2000/year 2000* (Barcelona: COAC, 2000), 110-129.

²³⁴ Antecedentes del pleito contencioso-administrativo que contra la Excma. Diputación de Barcelona siguen los arquitectos D. José Vilaseca y D. Luis Domènech en reclamación de indemnización de perjuicios por los acuerdos de venta de los terrenos del Instituto (Barcelona: Imprenta “La Renaixensa”, 1889), 17.

²³⁵ Oriol Bohigas, “Vida y obra de un arquitecto modernista”, Cuadernos de Arquitectura, núm. 52-53 (1963), 70.

²³⁶ Bletter, *El arquitecto Josep Vilaseca i Casanovas. Sus obras y dibujos*, 16.

²³⁷ Planta general, aguada coloreada, AHCOAC, ref. 1877ip_h117a_1_1-10-1. La planta identifica las calles perimetrales: Calle de Ausias March (norte), Calle del Bruch (oeste), Calle de Bailén (este) y Calle de Provença (sur).

con corredores longitudinales y una distribución funcional de una precisión entonces inusitada: el *Auditorium der Bauschule*, la *Bibliothek*, tres *Zeichnungssäle* de diferente nivel y los despachos de los profesores de física, geometría descriptiva y matemáticas se disponen con una racionalidad programática que no tiene parangón en la arquitectura académica española o francesa del mismo período²³⁸. Bohigas, que pudo consultar la memoria presentada por los arquitectos a la Diputación, recoge su admiración como modelo de lo que debía ser la nueva institución barcelonesa²³⁹.

En paralelo, el examen de la planta barcelonesa (fig. 8) muestra cuatro cuerpos angulares de geometría octogonal que articulan las esquinas del conjunto y definen de manera precisa los accesos secundarios. Este recurso compositivo, ajeno a la tradición académica francesa y española, remite directamente a los grandes complejos de la *Ringstrasse* vienesa, y en particular al *Kunsthistorisches Museum* (Gottfried Semper y Carl von Hasenauer, 1872-1891) y a la Universidad de Viena (Heinrich von Ferstel, 1877), edificios cuya visita Vilaseca y Domènech tenían planeada desde el inicio del tercer viaje²⁴⁰. En ambos casos los pabellones angulares cumplen una función similar a la del proyecto barcelonés: articular la transición entre las fachadas principales y las laterales, dotando al volumen total de una presencia urbana autónoma en cada una de sus esquinas, acorde con la escala de la manzana del ensanche.

8.4.2 Los alzados

Los alzados del proyecto, conservados en el AHCOAC en cuatro documentos de técnica y escala distintas, muestran un lenguaje arquitectónico plenamente inscrito en el eclecticismo historicista de ascendencia centroeuropea. El alzado en acuarela coloreada (fig. 10) es, de los cuatro, el que permite una lectura más precisa de la estrategia compositiva: la fachada se organiza mediante una división horizontal tripartita en planta baja almohadillada, franja intermedia con medallones y friso figurativo, y piso noble con galería de ventanas, todo ello coronado por una potente cornisa con balaustrada. Esta superposición de registros decorativos (el almohadillado como elemento de arraigo terrestre, el friso iconográfico como programa simbólico, la galería noble como espacio de representación) es una constante de la arquitectura palaciega de la *Ringstrasse* vienesa, particularmente visible en las obras de *Theophil von Hansen* y en los palacios burgueses de *Semper*,

²³⁸ La planta de la Bauschule de Berlín (Beilage N°3, *Rez de Chaussée*, escala 1:1000) identifica con precisión los usos de cada sala: *Auditorium der Bauschule*, *Bibliothek*, *Zeichnungssaal* I, II y III, y despachos de profesores. Esta organización programática coincide estructuralmente con el programa de las Escuelas Provinciales de Barcelona.

²³⁹ Bohigas, “Vida y obra...”, 70. Las ciudades y edificios concretos que Bohigas cita son: la Pinacoteca de Múnich, los museos de Dresde y Kassel, diversas escuelas técnicas y de Bellas Artes de Alemania, Austria y Suiza, y sobre todo la Escuela de Arquitectura de Berlín, que identifica como “la obra monumental de Schinkel”.

²⁴⁰ Gottfried Semper y Carl von Hasenauer, *Kunsthistorisches Museum*, Viena, 1872-1891. El edificio forma parte del gran programa urbanístico de la Ringstrasse impulsado por el emperador Francisco José I a partir de 1857. Sobre la influencia de Semper en la arquitectura catalana, véase Ignasi de Solà-Morales, *Eclecticismo y Vanguardia* (Barcelona: Gustavo Gili, 1980).

que, cabe recordar nuevamente, Bassegoda señala explícitamente como objeto de admiración de Vilaseca²⁴¹.

El alzado lateral (fig. 11), en cambio, presenta una sobriedad radicalmente diferente: el ritmo uniforme de ventanas, la ausencia de ornamentación superpuesta y la confianza en la modulación de los vanos como única herramienta expresiva remiten a la tradición del *Rundbogenstil* que Schinkel exploró con mayor libertad en la *Bauakademie* y que encontró en el ladrillo visto su material predilecto. La *Bauakademie* (cuya fachada de ladrillo rojo con ornamentación cerámica integrada y ritmo de ventanas agrupadas de cuatro luces constituyó un hito en la historia de la arquitectura de enseñanza técnica²⁴²) había impresionado profundamente a Vilaseca desde el segundo viaje de 1873, cuando anotó en su cuaderno la dirección de un estudio fotográfico berlinés donde esperaba adquirir documentación gráfica del *Rotes Rathaus*, otro edificio emblemático del *Rundbogenstil* berlinés²⁴³.

La diferencia expresiva entre el alzado principal (rico en ornamentación, coloreado, teatral) y el alzado lateral (austero, racional, constructivo) puede responder a una estrategia deliberada que Vilaseca y Domènech aprendieron directamente de los grandes conjuntos germanófonos: la fachada representativa como superficie de comunicación simbólica, la fachada secundaria como expresión honesta de la estructura y el programa. Esta dualidad, teóricamente articulada por Semper en su concepto del *Bekleidungsprinzip* (principio del revestimiento), estaba plenamente asumida en la arquitectura de enseñanza de Berlín, Múnich y Viena que constituyó el corpus de estudio del tercer viaje²⁴⁴.

8.4.3 El cuerpo de entrada y la cúpula

El elemento de mayor singularidad formal del conjunto es el gran arco monumental de entrada coronado por una cúpula semiesférica acristalada sobre estructura metálica, visible en la litografía general (fig. 12) y desarrollado con mayor detalle en el alzado parcial datado el 3 de agosto de 1880 (fig. 13). Este elemento es excepcional en el contexto de la arquitectura pública española de su momento y solo puede entenderse en relación con los modelos centroeuropeos estudiados por los arquitectos. En este sentido, la rotonda central del *Altes Museum* de Schinkel (1823-1830) (fig. 14) es

²⁴¹ Bassegoda, "Vilaseca y Casanovas", p. 243. El discurso de Bassegoda, pronunciado en el homenaje póstumo celebrado en el Ateneo Barcelonés el 15 de mayo de 1910, atribuye a la admiración de Viena (y en particular a los edificios de Semper y Hasenauer en torno al Palacio Imperial) una influencia decisiva en la formación del estilo de Vilaseca.

²⁴² Karl Friedrich Schinkel, *Bauakademie*, Berlín, 1832-1836. El edificio fue demolido en 1962 durante el régimen de la RDA. La importancia de esta obra en la formación del concepto de arquitectura de enseñanza técnica en el mundo germánico ha sido ampliamente estudiada por Barry Bergdoll, *Karl Friedrich Schinkel: An Architecture for Prussia* (New York: Rizzoli, 1994).

²⁴³ Molet, "Los viajes de formación", 241. El cuaderno de viaje AHCOAC C.608(1) contiene, en sus páginas iniciales, un repertorio de direcciones de estudios fotográficos berlineses donde Vilaseca esperaba adquirir documentación gráfica, entre ellos un estudio de la Friedrichstrasse donde se vendían fotografías del *Rotes Rathaus*.

²⁴⁴ Bletter, *El arquitecto Josep Vilaseca*, p. 16, menciona que Vilaseca y Domènech estudiaron conjuntamente "la famosa Escuela de Arquitectura de Berlín (...) así como otras escuelas de Alemania, Austria y Suiza".

el antecedente más relevante que se puede rastrear en términos tipológicos: en Berlín, la cúpula panteónica actúa como nodo espacial que articula las dos grandes alas del programa museístico, y su iluminación cenital crea un espacio de representación interno sin parangón en la arquitectura alemana anterior. En el proyecto barcelonés, la misma lógica se traslada a la fachada: la cúpula, más allá de funcionar como una suerte de elemento de coronación del cuerpo de acceso, también funciona como una señal urbana que identifica el edificio desde la distancia y sintetiza simbólicamente la aspiración del conjunto a convertirse en un magnífico centro integrado de las artes y la técnica²⁴⁵.

La elección de una cúpula transparente de hierro y cristal en lugar de una cúpula maciza de mampostería introduce, además, una dimensión decididamente contemporánea que conecta con la arquitectura de las exposiciones universales. Vilaseca había visitado la Exposición Universal de Viena de 1873 durante el segundo viaje, y allí había presentado él mismo un proyecto de Palacio de Justicia²⁴⁶. Los grandes pabellones de hierro y cristal de las exposiciones universales, con su capacidad de albergar bajo una cubierta traslúcida espacios de enormes dimensiones sin apoyos intermedios, habían ofrecido una imagen de modernidad técnica que el proyecto barcelonés integra sin renunciar al lenguaje ornamental del eclecticismo medievalizante. Esta coexistencia de lo moderno y lo histórico es precisamente una de las características definitorias de la *Ringstrasse* vienesa que Vilaseca estudió con mayor atención.

8.4.4 La sección transversal

Asimismo, la sección transversal del proyecto (fig. 15) constituye el documento más rico en información espacial y el que con mayor claridad evidencia la asimilación de los modelos estudiados en sus viajes de formación. El dibujo, coloreado en rojo en las masas construidas, revela un interior de gran complejidad: varios niveles superpuestos con salas de diferente altura, galerías perimetrales con arquerías de medio punto sobre pilastras compuestas, escaleras monumentales de doble tramo, y una cubierta de hierro y cristal que genera iluminación cenital sobre el espacio central. Al igual que en el ya citado Altes Museum, en ambos casos el espacio central de doble altura, iluminado cenitalmente y comunicado con los pisos superiores mediante galerías perimetrales, actúa como sala de representación y nodo de circulación del conjunto. La diferencia fundamental reside en el tratamiento de la cubierta: mientras Schinkel recurre a una cúpula maciza de tradición panteónica, Vilaseca y

²⁴⁵ El término *Kunstzentrum* (literalmente, “centro del arte”) designaba en el contexto de la cultura alemana de la segunda mitad del siglo XIX un complejo institucional que reunía bajo un mismo techo o en un mismo conjunto urbano la enseñanza, la exposición y la producción de las artes en sus diversas ramas (bellas artes, artes aplicadas, arquitectura y artesanía), con el objetivo de suprimir la jerarquía heredada del Antiguo Régimen entre artes mayores y artes menores. El modelo se consolidó a partir de las grandes exposiciones universales (Londres 1851, París 1867, Viena 1873) que mostraron la ventaja competitiva de los países que habían integrado la formación artística e industrial. En el mundo germanófono, Munich fue la ciudad que más claramente encarnó este ideal: la Akademie der Bildenden Künste, la Kunstgewerbeschule (fundada en 1868) y los museos de la Ludwigstrasse constituían de facto un Kunstzentrum disperso que la Academia de Munich aspiraba a integrar.

²⁴⁶ Molet, “Los viajes de formación”, 235. El proyecto que Vilaseca presentó en la Exposición Universal de Viena de 1873 aparece catalogado en la sección española con el número 3325. Cf. *Comissariat* (1873), p. 151.

Domènech optan por una estructura metálica acristalada que introduce la luz difusa propia de los grandes espacios de exposición del siglo XIX.

El tratamiento del espacio interior con arquerías de medio punto sobre pilastras (visible en la mitad derecha de la sección, correspondiente a las naves de exposición) remite al *Rundbogenstil* bávaro, y en particular a la Politécnica de Múnich, de la que Vilaseca realizó dibujos documentales durante el tercer viaje que se conservan en el archivo familiar²⁴⁷. La Politécnica de Stuttgart, igualmente documentada por los arquitectos²⁴⁸, presenta una organización interior análoga: espacios de doble altura iluminados lateralmente, separados por pilastras que modulan el ritmo de la fachada interior y definen la escala apropiada para las salas de dibujo técnico y las aulas de ingeniería.

El uso de la estructura de hierro como elemento de cubierta (sin disimulo, integrado en el lenguaje decorativo del conjunto) merece una mención específica en el contexto de la influencia germánica. Molet ha documentado el interés sistemático de Vilaseca por los sistemas de iluminación y las estructuras metálicas en estaciones y pasajes cubiertos alemanes y austríacos durante el segundo viaje, interés que se materializó en numerosas páginas de su cuaderno de notas dedicadas a “aparatos de iluminación” tanto eléctricos como de gas²⁴⁹. Es interesante matizar como esta sensibilidad ante las posibilidades expresivas del hierro y el cristal como materiales de modernidad (que en la arquitectura española de la época era todavía una novedad) encuentra en el proyecto de las Escuelas Provinciales su primera formulación a escala monumental.

8.4.5 El programa educativo y la influencia del modelo alemán de la *Kunstgewerbeschule*

Más allá de los paralelismos formales y espaciales, el proyecto para las Escuelas Provinciales de Barcelona revela una convergencia programática y teórica con el modelo germanófono de organización de la enseñanza artística e industrial que merece ser analizada en sus propios términos. El programa del concurso de 1877, que preveía la coexistencia bajo un mismo techo de la enseñanza de arquitectura, bellas artes, artes industriales e ingeniería, reproducía exactamente la estructura de las grandes instituciones educativas que Vilaseca y Domènech estudiaron durante el tercer viaje: la *Kunstgewerbeschule* de Viena (Heinrich von Ferstel, 1871-1877), la Academia de Bellas Artes de Múnich y la Politécnica de Stuttgart.

²⁴⁷ Molet, “Los viajes de formación”, 246. Entre los dibujos conservados en el fondo Vilaseca Papers (Ryerson and Burnham Archives, Art Institute of Chicago) se encuentran representaciones del alzado de la Gliptoteca de Múnich (Leo von Klenze, 1816-1830), la Escuela de Artes Aplicadas de Viena y la Politécnica de Stuttgart (figs. 9, 10 y 11 del artículo de Molet).

²⁴⁸ La Politécnica de Stuttgart (Königliches Polytechnikum, posteriormente Technische Hochschule Stuttgart) fue proyectada por Joseph von Egle y ampliada entre 1860 y 1879. Vilaseca realizó dibujos de este edificio durante el tercer viaje, conservados en el archivo privado de la familia Vilaseca según Molet, “Los viajes de formación”, 246.

²⁴⁹ La sección transversal muestra una estructura de hierro y cristal que genera iluminación cenital sobre el espacio central. Este recurso técnico-espacial es directamente heredero de la arquitectura de las exposiciones universales y de las grandes estaciones ferroviarias centroeuropeas que Vilaseca documentó durante sus viajes. Cf. Molet, “Los viajes de formación”, 244, donde se refiere al interés sistemático del arquitecto por los sistemas de iluminación en estaciones y pasajes cubiertos alemanes y austríacos.

Este modelo programático no era políticamente inocente en el contexto europeo de la segunda mitad del siglo XIX. En el mundo germánico, la unificación de las enseñanzas artísticas e industriales bajo un mismo techo respondía a una reforma educativa de raíz liberal iniciada tras la revolución de 1848, que aspiraba a superar la separación entre artes mayores y artes aplicadas heredada de las academias del Antiguo Régimen. La idea de que el arquitecto, el pintor, el escultor y el artesano debían formarse en contacto permanente, compartiendo espacios y referentes, tenía una dimensión casi wagneriana que no escapó a Vilaseca, conocido melómano y miembro activo de la *Associació Wagneriana de Barcelona*²⁵⁰. Por desgracia, la cancelación del proyecto en 1884 por razones presupuestarias, después de que la Diputación hubiera vendido los terrenos previstos sin compensar adecuadamente a los arquitectos²⁵¹, privó a Barcelona de un edificio que habría constituido, en caso de haberse construido, la más ambiciosa transposición del modelo educativo germanófono al contexto catalán. La frustración del proyecto no anuló, sin embargo, la influencia ejercida por los referentes estudiados: como se analizará en los apartados siguientes de este trabajo, determinados elementos formales y espaciales asimilados durante el tercer viaje (los pabellones angulares, las galerías de medio punto, el tratamiento del ladrillo como material expresivo) reaparecerán en obras posteriores de Vilaseca.

8.5 El Arco de Triunfo (1888)

No obstante, quizá la obra construida que mejor sintetiza la complejidad de las influencias europeas recibidas por Vilaseca es el Arco de Triunfo (1888), aunque su análisis exige distinguir con rigor entre el anteproyecto y el edificio llevado a término, pues responden a lógicas formales sustancialmente distintas.

La comparación directa entre los documentos gráficos conservados en se conserva en el *George R. Collins Archive of Catalan Art and Architecture*, Ryerson and Burnham Art and Architecture Archives, The Art Institute of Chicago (Series IX, drawing 26.2), permite visualizar esta discontinuidad con una precisión que los textos raramente alcanzan. El plano de emplazamiento (fig. 16) sitúa el arco en su contexto urbano inmediato y revela que desde el primer momento Vilaseca concibió el conjunto como el remate axial de una secuencia perspectiva: el Salón de San Juan, con su doble hilera de árboles, se convierte en el brazo de una composición que culmina en el arco y que recupera, a escala urbana, el mismo principio de eje jerarquizado que Durand prescribía para la

²⁵⁰ Sobre el concepto de *Gesamtkunstwerk* en la enseñanza artística germánica y su relación con las reformas educativas de mediados del siglo XIX, véase Wolfgang Hardtwig, “Kunst, liberaler Nationalismus und Weltpolitik”, *Großstadt und Bürgerlichkeit* (Munich: Beck, 1990), 69-103.

²⁵¹ Antecedentes (1889), p. 17: los arquitectos describen haber emprendido “un viaje por las capitales más importantes de Francia, Suiza, Alemania, Austria e Italia con objeto de estudiar sobre el terreno sus grandes edificios similares y ver como en ellos se habían resuelto los múltiples, los infinitos problemas que el proyecto planteaba”.

entrada a los grandes recintos monumentales²⁵². Esta decisión compositiva (el arco como punto de fuga de una perspectiva urbana planificada) es en sí misma una solución de raíz académica que remite a la tradición de los arcos de triunfo romanos y a su reformulación en los grandes proyectos de embellecimiento urbano del siglo XVIII francés²⁵³.

No obstante, el alzado del anteproyecto (fig. 17) hace legible la lógica de este primer diseño: un arco de un solo vano con pilastras *all'antica*, programa escultórico abundante y coronamiento con figuras y banderas, cuyos muros bajos de cierre lateral con pedestales y elementos decorativos configuran una composición que exige ser leída frontalmente y de cerca, como un objeto autónomo de rica superficie. La referencia tipológica más próxima podría ser el arco monumental de tradición italiana, en la línea del Arco de Castel Nuovo de Nápoles (1453–1467), que combinaba la tipología del arco triunfal romano con un rico programa escultórico. En este sentido, es cierto que el monumento erigido supuso una reorientación formal profunda. La planta detallada del arco ejecutado (fig. 18) revela que esta reorientación responde a una lógica estructural misma: los pilones de planta cuadrada con las esquinas achaflanadas, articulados por un paso central de carruajes y dos laterales peatonales, expresan una racionalidad geométrica que el anteproyecto no tenía. La planta del arco construido es la de un sistema (dos bloques cúbicos vinculados por un vano) y no la de un objeto escultórico engrosado.

El alzado de la fachada principal construida (fig. 19) confirma esta lectura al tiempo que la complica. El ladrillo visto, los patrones decorativos de lacería y el arco de herradura remiten a la tradición mudéjar, que en la España de la Restauración se había consolidado como lenguaje para la arquitectura representativa de gran escala (desde los pabellones de exposición hasta las plazas de toros) y que Vilaseca conocía perfectamente desde su formación madrileña. Pero la lectura se enriquece si se atiende a la estructura compositiva del alzado con independencia de su revestimiento: la tripartición vertical en pilones, vano y ático, la regularidad del ritmo de vanos en los cuerpos laterales y la distinción entre un plano de fondo neutro y los elementos que sobresalen de él reproducen los principios de articulación que Semper formuló a partir del estudio de la policromía arquitectónica antigua²⁵⁴ y que los arquitectos del *Rundbogenstil* aplicaron sistemáticamente en sus grandes edificios de ladrillo.

²⁵² Jean-Nicolas-Louis Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'École Polytechnique*, 2 vols. (París: Chez l'Auteur, 1802–1805). El principio del eje jerarquizado como dispositivo de acceso a los grandes recintos monumentales es uno de los fundamentos del método compositivo durandiano, desarrollado en las láminas tipológicas del vol. II.

²⁵³ Place Louis XV (hoy Place de la Concorde), París. El proyecto de Ange-Jacques Gabriel (1755-1775) es el ejemplo más canónico: un espacio urbano concebido como sistema axial donde la arquitectura actúa como remate visual de una perspectiva calculada desde los Champs-Élysées. La disposición bilateral de los pabellones flanqueando el eje es exactamente la lógica que Vilaseca reproduce con el Salón de San Juan.

²⁵⁴ Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten...* La teoría de la policromía arquitectónica antigua como origen de los principios de articulación de la fachada se desarrolla en el vol. I ("Textile Kunst") y en el ensayo previo *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten* (Altona, 1834).

En este sentido, se considera de interés comentar como el ladrillo visto como material de dignidad arquitectónica no era ajeno a la experiencia europea de Vilaseca²⁵⁵. En su segundo viaje (1873) había tomado nota del *Rotes Rathaus* de Berlín (el nuevo Ayuntamiento de ladrillo rojo inaugurado en 1869) y en Colonia había estudiado el neogótico de ladrillo de Sankt Mauritius²⁵⁶. Esta tradición centroeuropea de la arquitectura medieval de ladrillo, que arranca del *Backsteingotik* renano y báltico, constituye un sustrato paralelo al mudéjar que pudo reforzar en Vilaseca la confianza en el ladrillo visto como lenguaje monumental moderno, sin que ello implique una relación de dependencia directa. Lo que cambia respecto al anteproyecto no es solo el material sino el principio: del objeto escultórico de superficie rica se pasa al sistema de elementos articulados según una gramática compositiva coherente.

8.6 La iglesia de la Bonanova

Continuando con lo anteriormente expuesto, el análisis de la obra de Vilaseca requiere, en parte por su atención al detalle y por ese preciosismo arquitectónico que tanto lo caracteriza, una atención que debe penetrar en registros más profundos: la teoría del revestimiento, la concepción del edificio como obra total de artes integradas, y el sustrato pictórico de una cultura visual de raíz romántico-alemana que impregna el ambiente artístico en el que trabaja. Para comprender la dimensión teórica de la influencia alemana en Vilaseca es necesario detenerse en el concepto central de la teoría arquitectónica de Gottfried Semper: la *Bekleidung* o revestimiento. En su obra capital *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* (1860-1863), Semper argumenta que el origen de la arquitectura reside no en la estructura portante sino en la envolvente textil: la piel del edificio (es decir, el paramento exterior) deriva simbólicamente del tejido primitivo, y los motivos ornamentales de la piedra, la cerámica o el metal son una suerte de petrificaciones de los patrones del telar original²⁵⁷ (Fig. 20). Esta teoría tiene una consecuencia práctica fundamental: el revestimiento exterior es una capa autónoma que porta el significado simbólico del edificio y que puede estar hecha de materiales muy distintos al soporte (cerámica, estuco, metal etc.) siempre que mantenga la lógica decorativa de origen textil²⁵⁸.

²⁵⁵ La referencia a la Nikolaikirche de Hamburgo de Semper requiere cautela: el concurso fue ganado por Semper en 1845 pero la ejecución correspondió finalmente a George Gilbert Scott. El argumento sobre la gramática compositiva del *Rundbogenstil* se sostiene con mayor seguridad sobre el Maximilianeum de Múnich (Friedrich Bürklein, 1857-1874), cuya fachada de ladrillo con articulación en pilones, vano central y ático es morfológicamente próxima al Arco de Triunfo ejecutado. Si no es posible documentar que Vilaseca conocía este edificio directamente, la referencia puede mantenerse como analogía formal observada sobre los documentos gráficos.

²⁵⁶ Sobre el conocimiento de Vilaseca del Rotes Rathaus de Berlín y de la arquitectura de ladrillo de Colonia, véase el segundo viaje de Vilaseca véase: Molet, “Los viajes de formación del arquitecto catalán Josep Vilaseca i Casanovas”, 2024. La distinción entre el sustrato alemán del ladrillo visto y la tradición mudéjar como fuentes paralelas (no equivalentes) es importante para el argumento: el primero refuerza la confianza en el material como lenguaje monumental, el segundo provee el vocabulario ornamental específico.

²⁵⁷ Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Ästhetik*, 2 vols. (Frankfurt am Main: Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860-1863).

²⁵⁸ El pasaje clave de Semper sobre la *Bekleidung* textil y su traslación a materiales pétreos y cerámicos se encuentra en Semper, *Der Stil*, vol. I, cap. 2. Semper ilustra el principio con los revestimientos de mosaico cerámico asirios (vol. II, 276), donde el patrón textil original ha sido petrificado en la cerámica manteniendo su lógica decorativa.

En este sentido, Vilaseca conocía a Semper con una proximidad que va más allá de la lectura: lo había incluido entre los medallones de su propia casa (1874), había estudiado su obra construida en la Ringstrasse vienesa, y lo consideraba uno de los arquitectos fundamentales de su tiempo²⁵⁹. Esta familiaridad hace especialmente significativo el tratamiento de los paramentos exteriores de la iglesia de la Bonanova (fig. 21), donde Vilaseca recurre a un sogueado y a una decoración cerámica aplicada que recubre la superficie del muro con una lógica de piel independiente. Las fotografías históricas del edificio muestran con claridad cómo el revestimiento cerámico geométrico funciona exactamente como Semper describía: un patrón de origen textil trasladado a la cerámica, que “viste” el muro sin confundirse con él, creando una envolvente cromática y táctil sobre la superficie portante. No obstante, esta lectura no pretende convertir la iglesia de la Bonanova en una aplicación didáctica de *Der Stil*, ni implica que Vilaseca fuera consciente de estar “ilustrando” a Semper de forma literal. Lo que sí permite afirmar es que el arquitecto había interiorizado un modo de concebir la superficie del edificio que es propio de la tradición teórica alemana, y que este modo de operar aparece en su obra con una coherencia que va más allá de la coincidencia. La Bonanova es, en este sentido, un caso de aplicación práctica de la teoría semperiana del revestimiento en el contexto de la arquitectura religiosa catalana de fin de siglo.

8.7 Los Tallers Francesc Vidal

Los Tallers Francesc Vidal i Cia (1883-1884), situados históricamente en el carrer Diputació 326 (Barcelona), constituyen uno de los encargos más complejos de la carrera de Vilaseca y uno de los más reveladores de su posición arquitectónica. El cliente, Francesc Vidal i Jevellí (1848-1914), era uno de los decoradores y ebanistas más importante de la Barcelona del momento, formado en la École des Arts Décoratifs de París, con viajes de estudio por Francia, Inglaterra, Austria y Alemania, y convencido de que la renovación de las artes industriales catalanas pasaba por integrar todas las disciplinas artísticas bajo un mismo techo²⁶⁰. El resultado fue el primer taller de artes integradas de España, que reunía ebanistería, metalistería, fundición, vidriería y proyectos bajo la dirección de Vidal, con artesanos como Lluís Masriera, Antoni Rigalt i Blanch o Gaspar Homar. Este programa prefigura en más de una década el modelo de los talleres Arts and Crafts ingleses, pero su referente declarado era continental y germánico: el ideal del *Gesamtkunstwerk* que Wagner había formulado y que Semper había trasladado a la arquitectura.

La fachada principal del edificio (fig. 22), es un claro ejercicio palladiano²⁶¹ de notable rigor: planta baja rustificada como basamento, *piano nobile* articulado por pilastras de orden corintio, ático con estatuas alegóricas en los intercolumnios y balaustrada de remate. La composición tripartita y la

²⁵⁹ Molet, los viajes de formación..., 248.

²⁶⁰ Ricard Bru i Turull, *Els inicis del comerç d'art japonès a Barcelona (1868-1887)*, 69.

²⁶¹ Sobre Palladio como referente de la arquitectura neoclásica germánica, véase Werner Oechslin, *Palladianismus: Andrea Palladio – Kontinuität von Werk und Wirkung* (Zürich: gta Verlag, 2008).

sobria jerarquía de los órdenes remiten a una tradición clásica que Vilaseca había conocido en Viena y Berlín, donde la arquitectura de la Ringstrasse y la obra de Schinkel ofrecían los mejores ejemplos contemporáneos de clasicismo civil de representación²⁶². El elemento que mejor sintetiza la confluencia de la tradición familiar y la formación europea de Vilaseca son las barandillas y rejas de hierro forjado del edificio. Una de estas rejas fue publicada en la revista francesa *Matériaux et Documents d'Art Espagnol* (Planche nº 45) (fig. 23), con el pie de foto: “Reja en hierro forjado / Construida en los talleres artísticos M(asrera) / Dibujo de J. Vilaseca, Arquitecto”. El diseño muestra un motivo fitomórfico en espiral que crece desde una base geométrica, con una lógica ornamental que recuerda directamente los dibujos de rejas y aparatos de iluminación que Vilaseca había tomado en Colonia, Berlín y Múnich durante el segundo viaje²⁶³. Que esta pieza se publicara en un medio internacional de artes decorativas sitúa a Vilaseca en exactamente el mismo debate que las revistas alemanas y austriacas de *Kunstgewerbe* que había consultado durante sus viajes: el de la dignificación del oficio artesanal como arte, que es también una de las tesis centrales de Semper en *Der Stil*.

9. Lluís Domènech i Montaner

Lluís Domènech i Montaner (Barcelona, 1849-1923) es, sin duda, una de las figuras centrales de la arquitectura catalana de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Su obra abarca desde el eclecticismo medievalizante de sus primeros años hasta la culminación del *Modernisme* más depurado. A través de este estudio, se pondrá énfasis en cómo el arquitecto barcelonés combinó la tradición constructiva y cultural catalana con algunos elementos típicos de la cultura arquitectónica centroeuropea. A diferencia de otros arquitectos de su generación, Domènech ejerció su oficio de manera polimática, ya que además de su reconocida labor como proyectista, también amplió sus inquietudes intelectuales a diversos campos, ejerciendo de: historiador, arqueólogo, crítico de arte, político y activista cultural. Como ha señalado su discípulo y reconocido arquitecto Josep Puig i Cadafalch en un artículo de 1902, una de las mayores virtudes de Domènech (considera él) es estudiar y analizar lo propio de los otros países y saber adaptarlo al contexto catalán:

“Es el hombre de un período artístico, de una escuela artística, que tiene caracteres propios y que, tal vez con mayor esplendor, ha sido como el eco de una escuela y un período artístico que se han desarrollado en otros países pero que ha sabido adaptarlos a un carácter propio especial, una de las escasas cosas en que nuestro país puede gloriarse de innovador”²⁶⁴.

²⁶² Rosemarie Bletter, *El arquitecto Josep Vilaseca i Casanovas...*, 30-35.

²⁶³ Molet Petit, *Los viajes de formación...*, 248.

²⁶⁴ Josep Puig i Cadafalch, “Domènech y Montaner”, *Hispania*, 1902, 1.

9.1 La presencia alemana en biblioteca personal de Domènech

Uno de los testimonios más elocuentes y empíricos de la fascinación de Domènech por la cultura germánica lo constituye su biblioteca privada, conservada en el Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. Como señalan David Ferrer y Manuel del Llano: “*sorprende en esta biblioteca la cantidad de títulos en alemán, un idioma ausente en la tradición cultural catalana, pero que refleja el prestigio de la Alemania de finales del siglo XIX, una nueva nación que, de pronto, se revela ante Europa como el país de la modernidad, por sus asombrosos avances científicos y tecnológicos y por la profundidad de su cultura*”²⁶⁵. Para algunos jóvenes de la Renaixença, Alemania constituía un admirable modelo de nacionalismo romántico y progreso²⁶⁶. No es de extrañar, pues, que los profesionales liberales de las ramas científicas, los arquitectos entre ellos, aprendieran alemán, tendencia que se mantuvo viva hasta la Segunda Guerra Mundial²⁶⁷. Los conocimientos de Domènech en esta lengua, se pueden suponer sólidos, ya que los libros alemanes que poseía eran de un altísimo nivel profesional²⁶⁸, y así lo confirma el hecho de que tuviera una institutriz alemana (*Fräulein*²⁶⁹) durante su infancia²⁷⁰.

Por lo tanto, a través de su biblioteca, se aprecia un aspecto que diferencia a Domènech de otros arquitectos de su generación: su dominio del *Neuhochdeutsch*²⁷¹. Mientras que la mayoría de sus contemporáneos accedían a la cultura germánica a través de traducciones francesas, Domènech contaba con la ventaja de ser capaz leer directamente los textos teóricos, los tratados técnicos y las revistas especializadas que llegaban de Alemania. Esta capacidad lingüística le permitió estar al día de los debates más avanzados que se estaban produciendo en el mundo germánico. Esta aptitud le abrió como profesional un campo de novedades constructivas y tipológicas que le fue especialmente útil,

²⁶⁵ David Ferrer y Manuel del Llano, “La biblioteca d'un arquitecte: els llibres de Lluís Domènech i Montaner”, *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* 254 (2007), 146.

²⁶⁶ Marició Janué i Miret, “Les relacions culturals mútues entre Catalunya i Alemanya en l'etapa d'auge del catalanisme fins a la fi de la Guerra Civil,” *Projectes nacionals, identitats i relacions Catalunya-Espanya. Homenatge al doctor Pere Anguera (II)*, ed. Ramon Arnabat i Antoni Gavalà (Barcelona: Editorial Afers, 2012).

²⁶⁷ Ferrer y del Llano, “La biblioteca d'un arquitecte...”, 146.

²⁶⁸ En su biblioteca destacan, entre otros, dos libros fundamentales sobre arquitectura hospitalaria: *Anlage und Bau der Krankenhäuser* (Jena, 1896) y *Das Deutsche Krankenhaus* (Jena, 1911). Destaca también la monumental obra *Handbuch der Architektur* (Darmstadt, 1890), la suma alemana, arborea y gigantesca, donde se concentra todo el más avanzado saber constructivo y arquitectónico de la época. Los más de 19 volúmenes de esta enciclopedia, aquí muy diezmada, suponen el mayor esfuerzo que se ha realizado para acercar la actualidad profesional a la biblioteca de un arquitecto. Ferrer y del Llano, “La biblioteca d'un arquitecte...”, 146.

²⁶⁹ Término alemán que se utilizaba para referirse a una mujer soltera. En la estructura social del siglo XIX y principios del XX, era el tratamiento obligatorio para profesoras, institutrices o mujeres jóvenes de la burguesía. En muchas casas de Barcelona, la *Fräulein* era una figura de autoridad que no solo enseñaba el idioma (*Neuhochdeutsch*), sino también disciplina, música y valores de la cultura alemana.

²⁷⁰ Lluís Domènech i Giralb, “Els viatges,” *Domènech i Montaner, director d'orquestra* (Barcelona: Fundació Caixa de Barcelona, 1989), 32.

²⁷¹ El término *Neuhochdeutsch* (nuevo alto alemán) designa la etapa moderna de la lengua alemana, consolidada como estándar literario y académico a partir de los siglos XVIII y XIX. Es más preciso indicar que Domènech i Montaner leía y hablaba esta variante específica, y no simplemente “alemán”, por dos razones fundamentales: primero, porque lo distingue de los diversos dialectos regionales (Mundarten) y de etapas arcaicas del idioma; y segundo, porque el *Neuhochdeutsch* fue el vehículo de la *Wissenschaft* (ciencia y academia) decimonónica. Al dominar esta lengua estándar y cultivada, el arquitecto tuvo acceso directo al léxico técnico y filosófico de tratados fundamentales como los de Heinrich Hübsch o Gottfried Semper, cuya precisión terminológica en conceptos como *Rundbogenstil* o *Tektonik* solo es plenamente aprehensible en esta variante normalizada.

por ejemplo, para el proyecto del Hospital de Sant Pau (1902-1930). Recordemos que desde 1883 Alemania contaba con un sistema de seguridad social, el primero de la historia europea²⁷², y lógicamente con un programa intensivo de edificación de hospitales públicos, que eran los más modernos del momento²⁷³. La presencia de estos tratados técnicos es especialmente significativa en cuanto a que revela una voluntad de estar al día de las innovaciones que se estaban produciendo en el ámbito germánico, que lideraba, entre muchas otras cuestiones, la investigación hospitalaria.

Los fondos de su biblioteca revelan una estructuración tripartita que refleja sus intereses intelectuales: los libros de historia del arte y de la arquitectura, los libros técnicos y los tratados o textos teóricos sobre arquitectura²⁷⁴. Dentro de la historia de la arquitectura, Domènech poseía una representación exhaustiva a través de los volúmenes de Perrot y Chipiez, Daremberg y Saglio, Viollet-le-Duc, y las colecciones monográficas alemanas y francesas dedicadas a la arquitectura persa (especialmente valorada por Domènech como fuente de toda la tradición clásica), griega, romana, árabe (islámica) y barroca²⁷⁵. Especialmente impresionantes resultan los fascículos de los manuales alemanes dedicados a reproducir, por tipologías, los edificios históricos hasta el siglo XVIII, con rigurosas ilustraciones de plantas y secciones que eran la base objetiva para ejercer la “copia”, el aprendizaje de cómo se hacía un hospital, una iglesia, un mercado, etc²⁷⁶.

En el ámbito de los libros científicos o técnicos, estos tenían una significación fundamental en la biblioteca de Domènech y comprendían tres ramas: una primera sobre estereotomía y otras técnicas que relacionan construcción y representación, así como textos sobre topografía; en segundo lugar, los libros de cálculo, singularmente los que desarrollan métodos gráficos para el dimensionado y diseño de las estructuras (libros que, siendo casi todos franceses o alemanes, presentan anotaciones y figuras que denotan el uso que el arquitecto hacía de ellos), en tercer lugar, los libros de instalaciones (acústica, iluminación, óptica aplicada, electricidad aplicada a la industria, etc.)²⁷⁷. Por otro lado, en el campo de la teoría arquitectónica, se puede afirmar que la biblioteca de Domènech contaba con cuatro grandes autores: Viollet-le-Duc, Ruskin, Durand y Taine²⁷⁸.

²⁷² Deutsches Historisches Museum. “Die Sozialgesetzgebung”. Lebendiges Museum Online (LeMO). (En línea). Disponible en: <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/kaiserreich/innenpolitik/sozialgesetze> (Consulta: 20 marzo 2026). La legislación social alemana se inició con el Krankenversicherungsgesetz (seguro de enfermedad), aprobado por el Reichstag el 15 de junio de 1883 e implementado el 1 de diciembre de ese mismo año, constituyendo el primer sistema nacional de seguridad social de Europa.

²⁷³ Ferrer y del Llano, “La biblioteca d'un arquitecte...”, 146.

²⁷⁴ Lluís Domènech i Girbau, “La biblioteca,” *Domènech i Montaner, director d'orquestra* (Barcelona: Fundació Caixa de Barcelona, 1989), 35.

²⁷⁵ Domènech i Girbau, “La biblioteca”, 36.

²⁷⁶ Domènech i Girbau, “La biblioteca”, 36.

²⁷⁷ Domènech i Girbau, “La biblioteca”, 36.

²⁷⁸ Domènech i Girbau, “La biblioteca”, 37.

9.2 Los viajes de formación

Al igual que los ya mencionados Elias Rogent y Josep Vilaseca, Domènech realizó, como era habitual entre los arquitectos de su generación, varios viajes de formación por Europa. El más significativo, por su impacto en su obra posterior, se considera que fue el que emprendió en 1875, recién titulado, que tuvo como destino los actuales estados de Francia, Suiza, Alemania, Austria e Italia. No obstante, para la presente investigación resulta más interesante el ya analizado viaje de 1879, realizado en compañía del arquitecto Josep Vilaseca i Casanovas (ver apartado 8.1), con el objetivo expreso de estudiar edificios escolares y universitarios para el concurso del gran complejo educativo de la Diputación de Barcelona. No es casualidad que los viajes más importantes y ambiciosos en la vida de Domenech fueran durante su juventud, ya que según el testimonio del pintor Ramon de Capmany, Domènech viajó principalmente durante la primera etapa de su vida, concentrándose después en sus responsabilidades políticas y docentes, y dedicando los años posteriores a recorrer España y, especialmente, a peregrinar por las iglesias románicas del Pirineo en la primera década del siglo²⁷⁹.

Dejando de lado el viaje de formación de 1879, en una de las escasas libretas del arquitecto que se han conservado se encuentra el itinerario de otro viaje hacia Europa Central que cabe fechar en torno a 1884-1885²⁸⁰. El recorrido previsto era el siguiente: Lausana (día 9), Estrasburgo (días 10 y 11), Baden-Baden (días 11, 12 y 13), Heidelberg (días 13 y 14), Stuttgart (días 15 y 16), Múnich (días 17, 18 y 19), y Viena (día 20). La brevedad de las estancias en las ciudades intermedias sugiere que el destino principal era la capital austriaca. En la página siguiente, bajo el epígrafe *Exposición industrial de Viena*, se relacionan diversos sectores que pensaba visitar: modelos de yeso de arquitectura clásica, construcción en hierro y máquinas, grabado en metal, cerrajería, farolas de bronce, pieles, trabajos de madera y hierro forjado, entre otros²⁸¹. La llegada de Domènech a Viena coincidió con un momento de profunda transformación arquitectónica, en el que se estaba produciendo el tránsito desde el historicismo que había dado forma a los edificios monumentales del Ring hacia una reacción revolucionaria encabezada por Otto Wagner. Aunque Domènech no pudo contemplar aún las obras más representativas de Wagner, sí pudo asimilar, a través de los proyectos de Semper (especialmente el gran conjunto de la Burgplatz) y de los escritos de Sitte anteriores a su obra *Der Städtebau*²⁸², una nueva concepción del papel urbano de los edificios. En este sentido y según Domenech i Girbau, los postulados vieneses que pudo conocer en la capital tienen mucho que ver en sus propuestas para la *Reforma de Barcelona (1879-1900)*, donde la integración de los edificios monumentales en la trama de calles y plazas supera el esquema neoclásico de los grandes vacíos de la Ringstrasse vienesa²⁸³.

²⁷⁹ Domènech i Girbau, “Els viatges”, 32.

²⁸⁰ Domènech i Girbau, “Els viatges”, 32.

²⁸¹ Domènech i Girbau, “Els viatges”, 32.

²⁸² Camillo Sitte, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* (Viena: Verlag von Carl Graeser, 1889).

²⁸³ Domènech i Girbau, “Els viatges”, 32.

Durante su estancia en Viena también es necesario comentar el hecho de que la capital austriaca vivía una continua celebración de las óperas de Wagner y Hans Richter (estrecho colaborador y amigo íntimo de Sitte, quien le encargó la escenografía del Parsifal). Este último, dirigía la orquesta de la Ópera sobre el fondo de la arquitectura de August Sicard von Sicardsburg y Eduard van der Nüll. Esta peculiar relación entre arquitectura y música debió de impresionar a Domènech, quien a su regreso a Barcelona se convirtió en uno de los impulsores de las recién creadas asociaciones wagnerianas (asunto que se desarrollará más en el punto 9.9)²⁸⁴.

Por último, y en relación con lo anteriormente comentado, resulta especialmente reveladora una conversación que Domènech mantuvo en sus últimos años, recogida por el pintor Ramon de Capmany. Según este testimonio, Domènech se refirió a las últimas realizaciones arquitectónicas germánicas de finales de la primera década del siglo y mencionó a un arquitecto de apellido Gropius, señalando que este había encontrado la mejor solución para las viviendas que se necesitaban entonces mediante la repetición constante de elementos. Domènech añadió que aquello no guardaba relación con la arquitectura tal como él la concebía, pero que sin duda representaba el camino del futuro²⁸⁵. Esta lúcida observación, intuye los cambios que estaban por llegar a la arquitectura europea por parte de los arquitectos alemanes, anticipando los principios del racionalismo y la estandarización que marcarían el movimiento moderno de entreguerras.

9.3 En busca de una arquitectura nacional y el diálogo con Alemania

Es bien conocido que en el año 1878, Domènech publicó en La Renaixensa un artículo titulado *En busca de una arquitectura nacional*²⁸⁶, que se ha convertido en uno de los textos fundacionales de la teoría arquitectónica catalana. En él se plantea la cuestión central del siglo XIX: ¿por qué la arquitectura de su tiempo carece de un estilo propio? Y lo hace en diálogo explícito con las corrientes arquitectónicas europeas, que intentaban dar respuesta a la misma pregunta.

En el contexto alemán, destaca el texto fundamental de Heinrich Hübsch, *In welchem Style sollen wir bauen?*²⁸⁷ (1828), considerado el punto de partida del debate historicista en Alemania. Hübsch comenzaba diagnosticando el atraso de la arquitectura: “La pintura y la escultura han abandonado hace tiempo la imitación muerta de la Antigüedad. Solo la arquitectura no ha alcanzado aún la mayoría de edad; continúa imitando el estilo antiguo”²⁸⁸. Frente a esta crisis, propuso una arquitectura basada en la *Zweckmäßigkeit* (adecuación al fin): “una doble adecuación al fin

²⁸⁴ Domènech i Girbau, “Els viatges”, 32.

²⁸⁵ Domènech i Girbau, “Els viatges”, 34.

²⁸⁶ Lluís Domènech i Montaner, “En busca de una arquitectura nacional,” *La Renaixensa*, vol. I, núm. 4 (28 de febrero de 1878): 149–160. Reproducido en la edición de la Fundación Arquia.

²⁸⁷ Hübsch, Heinrich. *In welchem Style sollen wir bauen?*, Karlsruhe: Verlag der Chr. Fr. Müller'schen Hofbuchhandlung und Hofbuchdruckerey, 1828.

²⁸⁸ Hübsch, Heinrich. *In welchem Style sollen wir bauen?*, 5.

(comodidad y solidez) da a las partes esenciales de cada edificio su forma básica y tamaño”²⁸⁹. Su principio fundamental era la verdad constructiva: “no se deben ocultar los muros vacíos mediante construcciones fingidas”²⁹⁰. De aquí derivaba su defensa del Rundbogenstil como alternativa al neoclasicismo. Esta obra sentó las bases teóricas del historicismo arquitectónico europeo y anticipó debates que, décadas después, encontrarían eco en Cataluña a través de figuras como Elias Rogent o el propio Domènech i Montaner.

Domènech parte de la constatación de que “las cuestiones de forma y personales, más que las ideas, son las que producen esta continua lucha en la cual consume sus mejores fuerzas la sociedad moderna”²⁹¹. Frente a esta situación, analiza las diferentes escuelas arquitectónicas de su tiempo, entre las que destaca la escuela ecléctica alemana:

*“Una altra escola, eclèctica però respectable, és la que pretén conservar les tradicions clàssiques aplicant-les als edificis als quals van donar vida i als quals naturalment s'emmotllen. Aquesta escola, com l'anterior, no és precisament nacional i parteix d'un estudi veritable de l'art clàssic antic o de l'edat mitjana que li és veritablement conegut. El centre principal d'aquesta escola és l'alemany. Per a ella, un cementiri ha de ser egipci o alguna cosa per l'estil, un museu grec, un congrés romà, un convent bizantí o romànic, una església gòtica, una universitat del renaixement i un teatre mig romà mig barroc, i així tot per l'estil amb petites variants.”*²⁹².

No obstante, aunque Domènech valora los conocimientos de esta escuela, no cree que sea el camino adecuado. Curiosamente, el arquitecto termina aceptando, a “regañadientes”, una forma de eclecticismo:

*“Se nos dirà potser que això es una nova forma de eclecticisme. Si procurar la pràctica de totes les bones doctrines, que com á bones no poden ser contradictorias, procedeixin d'ahont se vulga, es ser eclecticich, si assimilarse, com la planta del ayre i del aygua i de la terra, los elements que se necessitan per viure una vida sana es fer eclecticisme; si creurer que totes las generacions nos han deixat alguna cosa bona que apendrer i volerho estudiar i aplicarho es caure en aquesta falta, ens declarem convictes de eclecticisme”*²⁹³.

También es destacable, dentro de su pensamiento arquitectónico, observar como todas las escuelas nacionales no eran igualmente valoradas. Nuevamente, el pintor Ramon de Capmany, quien en su infancia conversaba con Domènech en sus últimos años en Canet de Mar (entre 1917 y 1922), recuerda que el arquitecto sentía una “curiosa animadversió vers els anglesos, expressada sempre de

²⁸⁹ Hübsch, Heinrich. *In welchem Style sollen wir bauen?*, 6.

²⁹⁰ Hübsch, Heinrich. *In welchem Style sollen wir bauen?*, 6.

²⁹¹ Lluís Domènech i Montaner, *En busca de una arquitectura nacional*, 151.

²⁹² Domènech, *En busca de una arquitectura nacional*, p. 157 (ed. Fundación Arquia, p. 9).

²⁹³ Domènech, *En busca de una arquitectura nacional*, 159-160 (ed. Fundación Arquia, p. 11).

*forma suau i irònica*²⁹⁴. Esta animadversión se concretaba especialmente en su rechazo al neogótico inglés (el Gothic Revival victoriano de arquitectos como Pugin, Scott o Street), un estilo que Domènech consideraba, probablemente, excesivamente historicista, decorativo y apegado a una reconstrucción arqueológica que él, como admirador del gótico estructural francés (Viollet-le-Duc) y del racionalismo germánico, no compartía.

9. 4 La Casa Roura (1889–1892)

Más allá de las asociaciones formales que puedan establecerse entre la arquitectura de Domènech i Montaner y otros modelos europeos, la presente investigación no pretende basarse meramente en este tipo de analogías. El objetivo, como advierte Mireia Freixa al inicio de su artículo sobre la influencia de Ruskin en Cataluña, es profundizar en conexiones de tipo simbólico y técnico; los estudios interculturales y de tránsito de modelos son un “terreno resbaladizo” si no se fundamentan con rigor²⁹⁵. La Casa Roura en Canet de Mar (1889–1892)²⁹⁶ es un edificio que permite plantear esta cuestión.

El alzado de la fachada principal (fig. 24) es el documento más elocuente: el frontón escalonado de perfil muy pronunciado, con remates cerámicos en cada peldaño, el torreón cilíndrico con chapitel cónico a la derecha y el ventanal central de arco apuntado flanqueado por columnas agrupadas configuran una composición que no tiene precedente en la arquitectura mediterránea ni en el gótico catalán, pero sí en la arquitectura civil del norte de Alemania. Los demás alzados conservados (fig. 25) precisan esta lectura: los piñones escalonados, las bolas decorativas de la cornisa y la articulación de la superficie mediante elementos cerámicos intercalados reproducen el mismo principio de enriquecimiento superficial progresivo (más intenso en los remates que en el zócalo) que caracteriza los grandes ayuntamientos del *Backsteingotik* (gótico báltico) renano y báltico. La relación con edificios como el Antiguo Ayuntamiento de Múnich en la Marienplatz²⁹⁷ (ciudad que sabemos que el arquitecto visitó²⁹⁸) ilustra la familia formal en la que se inscribe la obra. El uso del ladrillo y de los piñones escalonados permite vincular la obra, más específicamente, con la tradición del *Backsteingotik*, presente en edificios como el Ayuntamiento de Wrocław (antigua Breslavia), la catedral de Gdańsk (antigua Danzig) o el castillo de Malbork (antigua Marienburg)²⁹⁹.

²⁹⁴ Domènech i Girbau, “Els viatges”, 33-34.

²⁹⁵ Mireia Freixa, “La recepción de John Ruskin entre los modernistas catalanes: Lilies: Of Queen's Gardens como modelo de educación femenina,” *Docta Minerva: Homenaje a la profesora Luz de Uliarte Vázquez*, coord. Felipe Serrano Estrella (Jaén: Universidad de Jaén, 2011), 179.

²⁹⁶ Sergi Alcalde Vilà, “Els orígens de la Casa Roura,” *El Sot de l'Aubó* 17, núm. 65 (2018): 34.

²⁹⁷ Sobre el Ayuntamiento de Múnich, véase: Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* (Múnich: F. Bruckmann, 1915). El conocimiento de Domènech de esta ciudad está documentado por el cuaderno de viaje de Vilaseca de agosto de 1879 y por el itinerario del viaje de c. 1884–1885 conservado en una libreta del arquitecto.

²⁹⁸ Domènech visitó Múnich en 1879, junto a Vilaseca, en el marco del viaje de estudios previo al proyecto de las Instituciones Provinciales de Enseñanza. Molet, “Los viajes de formación...”, 245.

²⁹⁹ Los ejemplos del *Backsteingotik* citados son de tradición germánica aunque sus localidades formen parte de Polonia desde 1945.

La planta de la Casa Roura (fig. 26) añade una dimensión que el alzado no muestra y que resulta igualmente significativa para el argumento. La irregularidad de la composición en planta (cuerpo principal rectangular, torreón cilíndrico adosado en esquina y cuerpo de acceso de geometría compleja) no responde a ninguna retícula académica de tradición durandiana. Al contrario, la planta se genera por adición de volúmenes autónomos que expresan hacia el exterior su forma propia, sin subordinarse a una envoltura unitaria. Este principio compositivo es radicalmente distinto del que Rogent aplica en la Universidad o en el Seminario, donde la planta es siempre consecuencia de un sistema axial previo. La historiografía alemana denominaría esta cualidad *malerisch* (pintoresquista), término con el que Wölfflin describía, en sus *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915)³⁰⁰, el efecto formal producido por la adición de partes irregulares que se resisten a ser abarcadas desde un único punto de vista. Que Domènech aplicara conscientemente este principio a partir de lecturas teóricas alemanas no puede afirmarse con la documentación disponible. No obstante, lo que sí puede afirmarse es que el resultado formal de la Casa Roura pertenece a la misma familia que la arquitectura doméstica alemana de finales del siglo XIX, donde la irregularidad pintoresquista era una respuesta deliberada al racionalismo académico, y que Domènech conocía esa arquitectura de primera mano por sus viajes.

Asimismo, el interior conservado (fig. 27) ofrece un argumento inesperado. La cubierta de madera con estructura de par y nudillo, vigas vistas, tirantes metálicos con remates decorativos y tablazón entre vigas tiene un carácter que la historiografía ha tendido a asociar con el gótico catalán, por la abundancia de techumbres de este tipo en la arquitectura civil medieval del Principado. Sin embargo, la solución estructural y su expresión plástica (la madera como material de representación en un espacio de recepción) remite con igual o mayor precisión a la arquitectura del norte de Europa: tanto al gótico de madera escandinavo como a los interiores de las grandes salas de la arquitectura civil alemana medieval (los llamados *Diele* o salones de los ayuntamientos hanseáticos). La ambigüedad de estos interiores entre el gótico mediterráneo y el septentrional es precisamente lo que hace de la Casa Roura un caso difícil de adscribir a una sola tradición, y esa dificultad es en sí misma un argumento a favor de la hipótesis de las influencias cruzadas que este trabajo sostiene.

Si bien algunos estudios locales han tendido a comparar los remates escalonados de Domènech con edificios flamencos (confusión derivada probablemente de la influencia que estos modelos sí ejercieron en Puig i Cadafalch), este trabajo sostiene que en el caso de Domènech tiene más sentido buscar el referente en la Europa central germánica que en la atlántica. El frontón escalonado que autores como Borrell atribuyen a los Países Bajos³⁰¹ es igualmente característico de la

³⁰⁰ Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* (Múnich: F. Bruckmann, 1915).

³⁰¹ Jordi Borrell Mas, *Memoria de la Casa Roura* (Trabajo Final de Grado, dirigido por Benito Meca Acosta, Escola Politècnica Superior d'Edificació de Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2010), 11. En dicha página, se afirma: “Va projectar un edifici inspirat en les cases mansió dels Països Baixos i amb influències arquitectòniques com el frontó

arquitectura del norte cultural germánico (Bremen, Lübeck, Hamburgo, Danzig...), y el contexto biográfico de Domènech (sus viajes documentados a Múnich y a las ciudades del área germánica, su biblioteca con títulos especializados en alemán, su dominio del Neuhochdeutsch) hace más plausible la filiación germánica que la flamenca en su caso específico.

9.5 El Hotel Internacional (1888)

El Hotel Internacional, construido para la Exposición Universal de Barcelona en 1888 en poco más de tres meses (del 5 de diciembre de 1887 al 15 de marzo de 1888)³⁰², es quizá el ejemplo más significativo de la aplicación de los principios de racionalidad constructiva que Domènech podría haber aprendido de los alemanes.

Los planos de las plantas baja y principal (fig. 28)³⁰³, procedentes del Arxiu Municipal Administratiu, revelan que el edificio fue planteado como un sistema de producción en serie aplicado a la arquitectura: una retícula de pilares genera una malla de crujías regulares que se repite sin variación desde el primer módulo hasta el último de los 167 metros de longitud del edificio. Las habitaciones son unidades intercambiables dentro de esa malla; los corredores longitudinales son consecuencia directa de la retícula, mas no decisiones compositivas autónomas. Este principio (la planta como resultado de la aplicación repetida de una unidad mínima) es el mismo que en la tradición constructiva alemana del siglo XIX se denominaba *Raster* (trama o retícula), y que las grandes empresas de construcción industrializada habían elevado a método en proyectos de barracones militares, hospitales de campaña y pabellones de exposición. Que Domènech lo aplique a un hotel de cinco plantas con fachada monumental es un interesante gesto de síntesis entre la racionalidad técnica y la ambición arquitectónica que caracteriza su posición intelectual.

No obstante, el alzado de la fachada principal (fig. 29) complica esta lectura. La fachada longitudinal de gran desarrollo horizontal está coronada por una serie de torreones-pabellón a intervalos constantes, cada uno con cubierta propia, que articulan la horizontalidad sin alterarla. Este dispositivo (el pabellón de remate como unidad de coronamiento que marca el ritmo de la fachada sin interrumpirlo) aparece en los grandes edificios de exposición alemanes de la segunda mitad del siglo XIX, desde el Glaspalast de Múnich (1854) hasta los pabellones de la Exposición de Viena (1873)³⁰⁴.

escalonat de les façanes.” No obstante, el frontón escalonado que Borrell atribuye a los Países Bajos es igualmente característico de la arquitectura del norte de Alemania (Bremen, Lübeck, Hamburgo, Danzig etc).

³⁰² Antoni Ramon Graells, “L’Hotel Internacional de Lluís Domènech i Montaner: arquitectura moderna i nacional,” *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales* XVII, núm. 966 (15 de marzo de 2012): 5.

³⁰³ Plantas baja, principal y de piso del Hotel Internacional, Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona, Expedient Governació núm. 484, sèrie D. Los tres documentos muestran con claridad la retícula de pilares que genera una malla de crujías regulares repetida a lo largo de los 167 metros de longitud del edificio.

³⁰⁴ La comparación con el Glaspalast de Múnich (1854) y los pabellones de la Exposición de Viena (1873) como precedentes del sistema de torreones-pabellón es una observación analítica deducida de los documentos gráficos. No hay constancia documental de que Domènech visitara Múnich o Viena hacia 1884–1885; la única referencia contemporánea a un viaje germánico de esos años corresponde a Vilaseca, quien se desplazó en 1884 a Bayreuth para asistir al Festival Wagneriano. En ausencia de una prueba directa del conocimiento *in situ* por parte de Domènech, la analogía formal aquí propuesta debe

Lo significativo es que en el Hotel Internacional este dispositivo no es decorativo: cada pabellón de coronamiento corresponde a un módulo estructural de la retícula interior, de modo que el alzado es la proyección exterior del sistema de la planta. Esta correspondencia entre estructura interior y expresión exterior es el principio que Bötticher denominaba tectonicidad y que Schinkel había convertido en el criterio fundamental de la arquitectura honesta³⁰⁵

La ingeniosa solución para los cimientos (un enrejado de vías de tren recuperables sobre el que se apoyaban bóvedas invertidas de ladrillo de plano que transmitían al terreno cargas uniformes³⁰⁶) revela un conocimiento profundo de técnicas constructivas avanzadas. Esta solución, que permitía además recuperar los materiales tras la demolición prevista del edificio, remite a una mentalidad pragmática y racionalista con claros paralelismos con la tradición de la Bauakademie de Berlín de Schinkel, concebida como un edificio “provisional pero permanente” (*provisorisch und doch permanent*), donde los elementos constructivos se pensaban como intercambiables y reutilizables³⁰⁷. Asimismo, la coherencia entre la solución de cimentación (recuperable, modular, industrial) y la solución estructural de la planta (reticular, repetitiva, desmontable) no parece ser casual. Domènech diseñó el Hotel Internacional como un sistema completo en el que cada decisión, desde la vía de tren enterrada hasta el torreón de coronamiento, respondía a la misma lógica: construir rápido, construir bien y poder deshacer lo construido sin pérdida. Esta mentalidad que funciona como una suerte de economía constructiva racional, es la que permite distinguir el Hotel Internacional de otros edificios de exposición igualmente rápidos pero conceptualmente más improvisados.

El propio Domènech Roura, hijo del arquitecto, explicaba la organización de la obra: “*Nou equips de paletes treballaren simultàniament en punts diferents i un desè equip repassava les obres dels precedents*”³⁰⁸ Esta estructura laboral (con Bonaventura Pollés i Vivó y Josep Forteza i Ubach como arquitectos ayudantes) no es solo una solución empírica ante la urgencia del plazo: es la traducción directa a la práctica de obra de la retícula de la planta. Porque cada módulo de la retícula es independiente de los demás, tiene sus propios pilares, sus propios forjados, sus propias particiones, puede ser construido simultáneamente por un equipo diferente sin interferencia con los adyacentes. La forma del edificio hace posible su proceso de construcción, y el proceso de construcción confirma la coherencia de la forma.

entenderse como una hipótesis interpretativa fundamentada en el análisis comparativo de los documentos gráficos conservados, y no como un dato de recepción verificado. Rosemarie Bletter, *El arquitecto Josep Vilaseca i Casanovas...*, 17.

³⁰⁵ Karl Bötticher, *Die Tektonik der Hellenen (Potsdam, 1844–1852)*; “Das Prinzip der hellenischen und germanischen Bauweise”, *Allgemeine Bauzeitung*, 11 (1846), 111–125. La correspondencia entre estructura interior y expresión exterior (el exterior debe decir lo que el interior es) es el núcleo de la teoría de la tectonicidad de Bötticher, y su aplicación al Hotel Internacional es uno de los argumentos más sólidos de este apartado porque puede verificarse directamente sobre los planos conservados.

³⁰⁶ Fundació Lluís Domènech i Montaner, “Gran Hotel Internacional,” consultado a principios de enero de 2026, <https://www.fldm.cat/es/gran-hotel-internacional/>.

³⁰⁷ Sobre la concepción de la Bauakademie como edificio “provisional pero permanente,” véase Laila Seewang, “Landscapes of Clay,” *Total Reconstruction: Re-enacting the Design of Karl Friedrich Schinkel's Bauakademie*, ed. Wilfried Kuehn, Rebekka Kiesewetter y Dubravka Sekulić (Graz: TU Graz, 2021), 242–255.

³⁰⁸ Domènech Roura, Pedro. “El arquitecto que fue mi padre”. *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 52-53 (1963), 6.

Desde mediados del siglo XIX, la tradición germánica había desarrollado sistemas avanzados de racionalización constructiva (*Wissenschaftliche Betriebsführung*), aplicados por empresas como la Kölnische Maschinenbau-Actien-Gesellschaft (KMAG), fundada en 1856 en Colonia-Bayenthal por el industrial Gustav von Mevissen. Esta empresa participó en proyectos de gran envergadura que requerían la coordinación de múltiples especialidades: la estructura de hierro del invernadero Flora de Colonia, partes de la cubierta y la aguja del crucero de la Catedral de Colonia, y numerosos puentes ferroviarios, incluyendo la Pfaffendorfer Rheinbrücke en Coblenza (1863–1864)³⁰⁹. Domènech, que poseía en su biblioteca tratados técnicos germánicos como el *Handbuch der Architektur*, estaba en condiciones de conocer y aplicar estos modelos organizativos. Oriol Bohigas calificó el ritmo de construcción del Hotel Internacional como “*l'aventura constructiva més important del nostre país*”³¹⁰.

9.6 El Café-Restaurant (1888)

El Cafè-Restaurant, conocido popularmente como el *Castell dels Tres Dragons*, funciona como una suerte de manifiesto de la capacidad de Domènech para sintetizar influencias diversas. Construido también con motivo de la Exposición Universal de 1888, este edificio (actualmente sede del Museu de Ciències Naturals) ha sido considerado por la historiografía como uno de los ejemplos más destacables de la arquitectura catalana del siglo XIX, precisamente porque en él Domènech materializa aquello que había teorizado una década antes en su artículo *En busca de una arquitectura nacional*³¹¹. Exteriormente, el edificio evoca la imagen de un castillo feudal con sus esbeltas torres de defensa, merlones de protección y un firme puente levadizo que enlaza con la torre anexa. Esta apariencia medieval, lejos de ser una imitación arqueológica, funciona como una reinterpretación libre que busca transmitir el “*sabor que tanto enaltece á nuestras obras de los siglos medios*”, en palabras del propio Elies Rogent al presentar el proyecto a la Comisión Ejecutiva de la Exposición³¹².

El análisis de la fotografía de la torre conservada (fig. 30) permite precisar cuál es la tradición medieval que Domènech tenía en mente, y la respuesta no apunta necesariamente al gótico catalán. El remate de la torre (cúpula semiesférica de ladrillo con ménsulas, terraza circular con balaustrada de hierro forjado de motivos vegetales, y pabellón metálico con cubierta piramidal y pináculo gótico) configura una silueta que no tiene precedente en la arquitectura civil catalana medieval pero sí en dos tradiciones septentrionales bien identificables. La primera es la de los *Rathausturm* de los grandes ayuntamientos del norte de Alemania y de los Países Bajos: torres cívicas coronadas por un tambor abierto, una cubierta en pabellón y un pináculo, cuya función es hacer visible la presencia del edificio

³⁰⁹ Kierdorf, Alexander. “Die Kölnische Maschinenbau-Actien-Gesellschaft und der frühe Eisenbau im Rheinland”. *Stahlbau*, vol. 84, n° 5 (2015), 347-357.

³¹⁰ Bohigas. “Vida y obra de un arquitecto modernista”, 67.

³¹¹ Rossend Casanova, “Els referents estilístics de Lluís Domènech i Montaner i les seves confluències al Museu de la Història. Una aproximació,” *Matèria. Revista internacional d'Art*, núm. 1, “L'estil” (2001): 241.

³¹² Escrit d'Elies Rogent a l'alcalde Francesc de Paula Rius i Taulet (11 de agosto de 1887). Arxiu Municipal Administratiu de l'Ajuntament de Barcelona, Ref. 13/92/6 núm. 109.

público desde lejos y conferirle una verticalidad que la horizontalidad de la fachada no puede dar por sí sola. La segunda es la de los *Belvedere* de las residencias principescas del Romanticismo alemán: torres-mirador con estructura metálica ligera sobre una base maciza de ladrillo, en las que la ligereza del remate contrasta deliberadamente con el peso del basamento. Que Domènech combine ambas referencias en un mismo elemento (la base de ladrillo con ménsulas y la superestructura metálica gótica) es coherente con su método de síntesis, pero la procedencia septentrional del vocabulario es difícilmente atribuible al gótico mediterráneo.

La planta principal (fig. 31), titulada *Café y Fonda* en el documento original, revela una decisión estructural que contrasta con la complejidad iconográfica del exterior. El rectángulo perimetral de pilares genera un espacio central completamente diáfano (un gran salón único sin subdivisiones interiores de carga), solución opuesta a la adoptada en el Hotel Internacional, donde la retícula se repetía en todo el ancho del edificio. Aquí la retícula perimetral libera el centro: el edificio es una caja estructural cuyo interior es, por principio, neutro y adaptable. Este principio de la estructura como perímetro que libera el espacio interior es el que Schinkel había aplicado en el Altes Museum de Berlín (1830), donde la columnata perimetral es el edificio y el interior es un espacio continuo que puede organizarse según el programa.

Por otro lado, el espacio central del Café-Restaurant era amplio, claro y al mismo tiempo complejo. Domènech hizo perceptible visualmente la estructura a través del envigado, los arcos y las columnas quedan a la vista, tal como él mismo había defendido en 1878, siguiendo las teorías de Eugène Viollet-le-Duc y de Gottfried Semper³¹³. Se debe destacar como el propio Domènech i Montaner no se limitó a asimilar el pensamiento de Semper de manera indirecta o a través de referencias de segunda mano: el propio arquitecto expuso y resumió explícitamente la teoría semperiana sobre el origen textil de la ornamentación arquitectónica en el capítulo “Arquitectura” que él mismo redactó para la *Historia General del Arte* que dirigió en 1895, donde explicaba que “el tejido de las esteras o de la cestería, el de los lienzos y la cerámica han dado lugar por su propia estructura a combinaciones de líneas y de colores o dibujos que fueron los primeros que se emplearon para decorar los muros”³¹⁴. Este hecho implica una comprensión activa y divulgativa de su teoría del *Bekleidung*, si bien (como ha señalado Guillem Tarragó Valverde) asumida “con cierto

³¹³ Ramon Graells, Antoni. “L’Hotel Internacional de Lluís Domènech i Montaner: arquitectura moderna i nacional”. *Biblio 3W*, vol. XVII, nº 966 (15 de marzo de 2012), 14.

³¹⁴ Lluís Domènech i Montaner, “Arquitectura,” *Historia General del Arte*, vol. I, dir. Lluís Domènech i Montaner (Barcelona: Montaner y Simón, 1895), 308.

escepticismo”³¹⁵, matiz que refuerza la lectura de la transferencia cultural alemana como una actitud crítica de apropiación selectiva, no como imitación acrítica.

Continuando con el edificio, la fotografía del interior durante la Exposición (fig. 32) documenta este principio con claridad. El gran arco diafragma que divide el espacio longitudinalmente, la galería superior que recorre el perímetro, el techo plano con artesanado metálico decorado y las paredes cubiertas de escudos y objetos expositivos configuran un interior que funciona simultáneamente como espacio de restauración y como sala de exposición, exactamente la misma doble función que los grandes *Festsäle* de los ayuntamientos alemanes del siglo XIX, donde el gran salón de actos servía indistintamente para banquetes, exposiciones y asambleas. El techo de artesanado metálico merece atención particular: la combinación de vigas metálicas vistas con paneles decorados es una consecuencia directa de las experimentaciones con el hierro y los acabados policromos que los arquitectos alemanes de la generación de Semper y Bötticher habían llevado a cabo en los grandes interiores representativos de la década de 1850.

La fachada lateral conservada en cianotipo (fig. 33) añade un último argumento al análisis. La tripartición horizontal en arcadas de planta baja, friso de celosías cerámicas y merlones de coronamiento reproduce el principio semperiano de estratificación de la fachada en zonas de diferente textura y densidad decorativa (zócalo, paramento, remate). La planta baja abierta mediante arcadas sobre columnas esbeltas, el friso intermedio con celosía continua y el remate almenado configuran tres registros que se distinguen por su grado de abertura al exterior. Esta inversión deliberada de la gradación habitual (de más pesado abajo a más ligero arriba, que en el Café-Restaurant se invierte) es una decisión teórica, y es la misma que Semper prescribía para los edificios de representación en los que el carácter festivo debía predominar sobre el carácter de pesantez.

La influencia alemana se manifiesta sin embargo con mayor evidencia en el tratamiento de los escudos heráldicos que decoran la cerámica exterior. Como señala Casanova, “d’inspiració germànica és la forma dels escuts ceràmics exteriors. Com és sabut, Lluís Domènech tenia una coneguda passió per l’heràldica i coneixia (i recomanava als seus alumnes) els dissenys dels almanacs alemanys”³¹⁶. Estos modelos heráldicos de procedencia germánica serán utilizados por el arquitecto como soporte decorativo en la mayoría de sus obras coetáneas y posteriores: en el mismo año de la Exposición, Domènech empleó un tipo de escudo similar en el Hotel Internacional (que por desgracia no se conserva) y en la contemporánea Casa Maria Montaner de Barcelona. El programa iconográfico del

³¹⁵ Guillem Tarragó Valverde, *La historiografia de l'art a Catalunya durant el segle XIX: fonaments teòrics i canvis metodològics* (tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 2017), 283. Sobre la evolución de la tipología hospitalaria y la importancia del modelo pabellonario, véase Nikolaus Pevsner, *A History of Building Types* (Londres: Thames and Hudson, 1976), cap. 9 (“Hospitals”), 141–167. Pevsner analiza el paso del hospital-monasterio al hospital científico del siglo XIX, destacando la importancia del Lariboisière de París (1854) y del hospital de Hamburgo-Eppendorf como modelos pioneros.

³¹⁶ Casanova, “Els referents estilístics”, 243.

edificio, con sus escudos que representaban productos alimenticios, revela una concepción moderna de la arquitectura como soporte de comunicación visual, muy en línea con las tendencias centroeuropeas del momento.

9.8 El Hospital de Sant Pau (1902-1930)

El Hospital de la Santa Creu i Sant Pau es una obra monumental formada por un conjunto de pabellones aislados integrados en un gran jardín, siguiendo el modelo de los hospitales pabellonarios que se estaban construyendo en Alemania y Austria a partir de 1870. Este modelo, que respondía a los principios de la higiene moderna y a la necesidad de aislar a los pacientes por patologías, se convirtió en el estándar de la arquitectura hospitalaria europea de finales del siglo XIX, desplazando a los antiguos hospitales de sala única y masificación³¹⁷. Como ha señalado Nikolaus Pevsner en su estudio clásico sobre tipologías arquitectónicas, el hospital pabellonario representa uno de los logros más significativos de la arquitectura del siglo XIX, y su adopción generalizada supuso una auténtica revolución en el diseño hospitalario, al priorizar la ventilación cruzada, la entrada de luz natural y el aislamiento de los pacientes por patologías³¹⁸.

Antes de plasmar este modelo en Barcelona, el propio Domènech había ensayado ya la disposición pabellonaria en el Institut Pere Mata de Reus (1897-1912), organizado según el llamado sistema *à village*: un conjunto de edificios independientes, cada uno con un destino propio, dispersos en un terreno ajardinado³¹⁹. La disposición de los pabellones de Reus sería desarrollada posteriormente a mayor escala en el Hospital de la Santa Creu i Sant Pau de Barcelona, aunque con una diferencia tipológica importante: en Reus la trama de los ejes de simetría se impone sobre las razones funcionales, mientras que en Sant Pau el pabellón se diseña con mayor libertad en función de las circulaciones y zonas funcionales³²⁰. Un elemento concreto ilustra esta continuidad técnica: el sistema de triple ventilación que Domènech introdujo en los pabellones de Beneficencia y Pensionado de Tercera Clase de Pere Mata para garantizar una correcta renovación del aire interior fue aplicado, ya perfeccionado, en los pabellones de enfermería del Hospital de Sant Pau³²¹.

En Alemania, el *Neues Allgemeines Krankenhaus* de Hamburgo-Eppendorf (inaugurado en 1888) distribuía sus 1.300 camas en 80 pabellones casi exclusivamente de una sola planta sobre un

³¹⁷ Sobre la evolución de la tipología hospitalaria y la importancia del modelo pabellonario, véase: Nikolaus Pevsner, *Historia de las tipologías arquitectónicas* (Barcelona: Gustavo Gili, 1979), 167. Pevsner analiza el paso del hospital-monasterio al hospital científico del siglo XIX, destacando la importancia del Lariboisière de París (1854) y del hospital de Hamburgo-Eppendorf como modelos pioneros.

³¹⁸ Pevsner, *Historia de las tipologías arquitectónicas*, 167.

³¹⁹ Jordi March, “El projecte arquitectònic”, *L'Institut Pere Mata de Reus de Lluís Domènech i Montaner* (Reus: Pragma, 2004), 35.

³²⁰ Lluís Domènech i Gírbau, “L'Institut Pere Mata i l'Hospital de Sant Pau”, *L'arquitecte Domènech i Montaner* (Barcelona: Fundació la Caixa, 1996), 225.

³²¹ March, “Els pavellons de Beneficència i pensionat de Tercera Classe (1898-1902)”, *L'Institut Pere Mata de Reus*, 63-64.

terreno de 20 hectáreas, constituyendo un modelo paradigmático de la *Pavillonbauweise* alemana³²². Este hospital, junto con el Friedrichshain de Berlín (1868, obra de Gropius y Schmieden) y el Tempelhof (1875-1878, también de Gropius y Schmieden), formaron parte de una nueva generación de hospitales alemanes que rompían con la tradición de los grandes bloques centralizados y apostaban por la descentralización en pabellones independientes³²³. En Austria, el Kaiser-Franz-Joseph-Spital de Viena (1887-1888), diseñado por Michael Fellner y Ernst Hranatsch, adoptó la misma disposición de pabellones aislados en un terreno ajardinado para maximizar la ventilación y la luz natural³²⁴. A pesar de que no haya documentación que corrobore el hecho de que los haya conocido *in situ*, su biblioteca conservaba los algunos de los tratados más avanzados sobre arquitectura hospitalaria alemana: *Anlage und Bau der Krankenhäuser* (1896) y *Das Deutsche Krankenhaus* (1911), así como el volumen correspondiente del *Handbuch der Architektur* (1890)³²⁵.

9.9 El palau de la música catalana (1904–1908)

Para comprender este edificio en su totalidad, es indispensable trabajar primero la poderosa influencia del compositor lipsiense Richard Wagner en el arquitecto que nos compete. Primero que todo, se ha de partir de una constatación fundamental: el wagnerismo fue, predominantemente, una forma extramusical de recepción del compositor alemán. Como ha señalado la catedrática Mireia Freixa, el wagnerismo fue un fenómeno que trascendió con mucho la mera recepción musical para convertirse en una construcción cultural e ideológica de gran calado, hasta el punto de que no se puede identificar el wagnerismo con Wagner mismo, del mismo modo que no podemos identificar el "gaudinismo" con Gaudí. El sufijo "-ismo" alude así a una doctrina o manera de pensar, y Richard Wagner se convertiría en un claro ejemplo de lo que se ha denominado un "santo cultural"³²⁶ laico, cuyas ideas y mitología ocupan espacios que tradicionalmente habían sido dominio de los líderes religiosos³²⁷.

Por lo tanto, y teniendo en cuenta lo anteriormente mencionado, Wagner tuvo un impacto que trascendió con mucho el ámbito de la música para influir en la literatura, la teoría del arte, el teatro,

³²² Institut für Geschichte und Ethik der Medizin, Universitätsklinikum Hamburg-Eppendorf. "Plan für das Neue Allgemeine Krankenhaus in Hamburg-Eppendorf". En: EGO – Europäische Geschichte Online. Mainz: Leibniz-Institut für Europäische Geschichte, 2020 (consultado el 20 de febrero de 2026). Disponible en: <https://ieg-ego.eu/de/mediainfo/plan-fuer-das-neue-allgemeine-krankenhaus-in-hamburg-eppendorf>

³²³ Pevsner, *Historia de las tipologías arquitectónicas*, 177.

³²⁴ Klinik Favoriten (Wien). "Geschichte". Disponible en: <https://www.gesundheitsverbund.at/klinik-favoriten/ueber-uns/chronik> Consulta: 16 marzo 2026. Sobre la construcción del Kaiser-Franz-Joseph-Spital (1887-1888) y su sistema de pabellones, véase también Nickl & Partner Architekten. "Klinik Favoriten – Modernisierung". Disponible en: <https://www.nickl-partner.com/projekte/klinik-favoriten/>.

³²⁵ Derrer y del Llano, "La biblioteca d'un architecte", 146.

³²⁶ El concepto de "santo cultural" (cultural saint) ha sido desarrollado por los historiadores Marijan Dović y Jón Karl Helgason en su obra *National Poets, Cultural Saints: Canonization and Commemorative Cults of Writers in Europe* (Leiden: Brill, 2017). Según estos autores, a partir del siglo XIX, ciertas figuras clave de la historia y la cultura se convierten en verdaderos "santos laicos" que definen doctrinas (culturales, políticas o estéticas) que ocupan los espacios que en el pasado habían sido dominio exclusivo de los líderes religiosos.

³²⁷ Freixa, "Arquitectura y wagnerismo. Una construcción historiográfica", 151.

así como en elementos del pensamiento filosófico y político de su tiempo. El wagnerismo se diferencia de la mera exaltación wagneriana no tanto por una apropiación intelectual más reflexiva y erudita del arte wagneriano, sino más bien por el hecho de que este arte se vincula, a menudo de manera peculiar, con determinadas corrientes y opiniones intelectuales, literarias y de otro tipo, y se utiliza como base o justificación de las mismas. No es raro, por tanto, que se proyecten sobre Wagner programas e ideologías propios³²⁸.

Si el movimiento europeo del wagnerismo tuvo su apogeo en las tres últimas décadas del siglo XIX (tras la Primera Guerra Mundial se desvanece gradualmente y se percibe como algo histórico), Cataluña y, sobre todo, su capital, Barcelona, pueden considerarse una excepción, ya que su wagnerismo se mantiene presente en la vida cultural casi ininterrumpidamente hasta la actualidad³²⁹. Esta pervivencia excepcional tiene mucho que ver con la forma en que arquitectos como Domènech i Montaner supieron incorporar el ideario wagneriano a su propia práctica constructiva y a los intereses catalanistas en general. Con gran probabilidad, el eco del escándalo parisino del Tannhäuser³³⁰ en 1861 traspasó las fronteras de Francia hacia Cataluña, de modo que la interpretación de la Marcha de Tannhäuser en los Campos Elíseos barceloneses el 16 de julio de 1862 puede considerarse el evento desencadenante de la veneración catalana por Wagner³³¹. Pero más allá del interés puramente musical, las principales personalidades de la vida barcelonesa comenzaron pronto a ocuparse teóricamente de la obra y la vida del compositor alemán. Dos figuras ocupan aquí una posición clave: el médico José de Letamendi y su discípulo Joaquim Marsillach, ambos miembros fundadores de la primera asociación wagneriana, la Sociedad Wagner, fundada en 1874. Marsillach, que se encontraba en Suiza por razones de salud en 1877, experimentó allí por primera vez la representación de una ópera de Wagner. Esta profunda experiencia despertó en él el deseo de conocer el nuevo arte en toda su intensidad. Con solo diecinueve años, escribió la primera biografía de Wagner en absoluto: *Ricardo Wagner. Ensayo biográfico-crítico*³³². El 8 de enero de 1878, Marsillach informó por carta a Richard Wagner de la próxima publicación de su biografía y le pidió un autógrafo musical. Poco después, los Bayreuther Blätter publicaron el prólogo que Letamendi había escrito para la biografía, permitiendo así a Wagner comprender las motivaciones de la veneración catalana hacia su persona. La respuesta del compositor fue extraordinariamente cálida:

³²⁸ “¡Viva Wagner!”: Richard Wagner und die katalanische Moderne, catálogo de la exposición del Richard-Wagner-Museum y los Bayreuther Festspiele en colaboración con la Bayerische Vereinsbank (Bayreuth: Richard-Wagner-Museum, 1998), 1.

³²⁹ Richard Wagner und die katalanische Moderne, 2.

³³⁰ El estreno de Tannhäuser en la Ópera de París el 13 de marzo de 1861, bajo la dirección de Wagner, desató un escándalo sin precedentes. La obra, adaptada por el compositor para la escena francesa, fue boicoteada por los miembros del elitista Jockey Club, quienes silbaron sistemáticamente el segundo acto para protestar por la ausencia de un ballet en su ubicación tradicional (al inicio del segundo acto, donde los socios del club podían llegar tras la cena). La presión fue tal que Wagner retiró la obra tras sólo tres representaciones, lo que supuso un fracaso que, sin embargo, contribuyó a forjar su leyenda como artista revolucionario y mártir ante el academicismo parisino.

³³¹ Richard Wagner und die katalanische Moderne, 2.

³³² Marsillach Lleó, Joaquín. *Ricardo Wagner: ensayo biográfico-crítico. Prólogo epistolar de José de Letamendi*. Barcelona: Texidó y Parera (Imp. de La Renaixensa), (1878).

“¡Aquí me habló el espíritu del gran Cervantes, del amable Lope! Ningún alemán, ningún francés o italiano, pudo, a través de su propio elemento de conocimiento y representación, causarme un asombro tan profundamente gozoso como este (Letamendi) (sin comparación alguna) docto y genial sabio, a quien usted tiene la dicha de llamar amigo... ¡Benditos seáis, vosotros, a quienes consideramos tan lejanos! Que el destino haya osado disponer de vosotros de manera abrasadora y consumidora, opresora y pesada: ¡albergáis espíritus nobles, y una profunda cultura os preservará en todo tiempo de la falsa civilización y sus engendros, que parecen haber asignado ahora a naciones infinitamente menos dotadas el dominio intelectual del mundo!”³³³.

Este reconocimiento explícito del propio Wagner hacia sus admiradores catalanes tuvo un efecto legitimador de extraordinaria importancia. Letamendi vio en Wagner mucho más que a un compositor. Le fascinaba especialmente la idea wagneriana de unir todas las artes en una “obra de arte del futuro” (*Gesamtkunstwerk*), y desde esa fascinación intentó una aproximación del wagnerismo a España, convencido de que su patria poseía, “en toda Europa, las mejores condiciones para la incorporación del wagnerismo, la más alta educación de los pueblos, mediante la unión de todas las artes”³³⁴. Letamendi traslada la participación de Wagner en las luchas revolucionarias de 1849 en Dresde a la historia catalana. Ve en la fundación de una asociación wagneriana la salvación de la sociedad futura, aludiendo claramente a los escritos políticos del compositor como *El hombre y la sociedad existente* o *El arte y la revolución*. Para Letamendi, Cataluña, que miraba hacia atrás a una larga tradición de opresión (desde la abolición de la constitución catalana y la prohibición de la lengua autóctona tras la Guerra de Sucesión de 1714), encontraba en el ideario wagneriano una oportunidad para su emancipación cultural y política³³⁵. Letamendi esbozó incluso un programa para la asociación wagneriana que deseaba impulsar, un programa que incluía el apoyo a artistas para que asistieran a los Festivales de Bayreuth, la traducción al español de los escritos de Wagner, y la promoción de representaciones festivas y de obras de los discípulos del gran reformador³³⁶. Pero Letamendi fue más allá: vio en esta unión con propósito internacional la gran oportunidad para que Cataluña se impusiera en Europa como nación independiente. El período entre 1878 y 1886, que abarca la prolífica actividad publicadora de Marsillach y Letamendi, puede resumirse bajo el concepto de *catalanismo*: una conciencia nacional en formación con un retorno deliberado a las raíces medievales, sostenida por toda la clase media catalana³³⁷. En este contexto, la Exposición Universal de 1888 constituyó un hito fundamental. Cataluña la aprovechó como objeto de prestigio para mostrarse, por un lado, como una potencia económica moderna y, por otro, para fortalecer la conciencia histórica catalana. El acto oficial de inauguración tuvo lugar el 20 de mayo en el Palacio de Bellas Artes, y

³³³ Richard Wagner und die katalanische Moderne, 5.

³³⁴ Richard Wagner und die katalanische Moderne, 6.

³³⁵ Richard Wagner und die katalanische Moderne, 8.

³³⁶ Richard Wagner und die katalanische Moderne, 7.

³³⁷ Richard Wagner und die katalanische Moderne, 9.

poco después se cursó invitación a representantes de 25 países para la representación de Lohengrin en el Liceu. Por primera vez en la historia musical de Barcelona, una representación de Wagner sirvió a un fin político: Cataluña se dirigía a la opinión pública mundial con Wagner. La elección de Lohengrin era idónea temáticamente: el sueño de alcanzar justicia mediante un milagro. Esto conecta, evidentemente, con el sueño catalán de recuperar la autonomía, y la prensa aún en 1895 la calificaba como la ópera favorita del público barcelonés³³⁸. Domènech i Montaner, que estaba estrechamente vinculado al movimiento catalanista y que participaba activamente en las instituciones culturales de la ciudad, no pudo ser ajeno a esta dimensión política de la recepción wagneriana.

Ahora bien, es necesario realizar una precisión historiográfica fundamental. Como ha demostrado Mireia Freixa, la identificación entre el modernismo catalán (y especialmente la figura de Antoni Gaudí) con el wagnerismo es, en gran medida, una construcción historiográfica posterior, cuyo origen puede rastrearse en una famosa viñeta satírica publicada por la revista *L'Esquella de la Torratxa* el 1 de abril de 1910, en la que el dibujante Picarol (Josep Costa Ferrer) representaba a Gaudí transformado en el dios Wotan, con la Casa Milà (La Pedrera) como telón de fondo, imitando el cartel oficial del Festival Wagner que Oleguer Junyent había diseñado para el Gran Teatre del Liceu³³⁹. Esta imagen, que ha tenido una gran popularidad, está en el origen del mito según el cual la arquitectura de Gaudí (y la del modernismo por extensión) se debe identificar con el espíritu wagneriano. A esta caricatura se sumaron, desde posturas ideológicas muy diversas, las aportaciones del arquitecto José Domènech i Estapà (que en 1911 criticó duramente el modernismo por pretender ser wagneriano sin conseguirlo), del filósofo Francesc Pujols (que en 1927 comparó explícitamente a Wagner y Gaudí afirmando que “*Wagner va fer amb la música el que Gaudí va fer amb l'arquitectura*”, y del crítico musical Vicenç Maria de Gibert (que relacionó la cúpula del Palau Güell con el Montsalvat del Parsifal)³⁴⁰. Todas estas intervenciones, surgidas en el contexto de los debates sobre el legado de Gaudí tras su muerte en 1926, contribuyeron a consolidar un paralelismo que, si bien ha generado reflexiones sugerentes, carece de fundamentos documentales directos y rigurosos.

Freixa advierte, sin embargo, que esta construcción historiográfica no debe confundirse con la presencia efectiva de la *Gesamtkunstwerk* como horizonte cultural compartido por los arquitectos modernistas. La idea de la obra de arte total, que Wagner defendía, se difundió primero a partir de las enseñanzas de John Ruskin, traducidas por los artistas y artesanos del movimiento Arts & Crafts, y más tarde se reformuló en el Art Nouveau y sus variantes locales, entre ellas el modernisme catalán³⁴¹. Lo que sí es indiscutible es que el Palau de la Música Catalana constituye el ejemplo más elocuente de

³³⁸ Richard Wagner und die katalanische Moderne, 9.

³³⁹ Freixa, “Arquitectura y wagnerismo,” 147–148. La viñeta de Picarol se publicó en *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1631 (1 de junio de 1910): 204.

³⁴⁰ Francesc Pujols, *La visió artística i religiosa d'en Gaudí* (Barcelona: Llibreria Catalonia, 1927), 19. Sobre Gibert, véase *La Vanguardia*, 17 de junio de 1926, 7.

³⁴¹ Freixa, “Arquitectura y wagnerismo,” 145.

la voluntad de integrar todas las artes en una síntesis unitaria, en sintonía con los principios de la *Gesamtkunstwerk*, aunque su riqueza ornamental y su grandiosidad no permitan ninguna comparación directa con la aparente austeridad del Festspielhaus de Bayreuth³⁴².

Volviendo a las artes plásticas, tras las aspiraciones conservadoras de la *Renaixença*, surgieron objetivos vanguardistas agrupados bajo el movimiento del *Modernisme* (1888-1908), orientado hacia el Art Nouveau internacional. Por muy diversas que parezcan las diferentes formas y aspectos del *Modernisme*, a todos ellos los une la aspiración a un fuerte nacionalismo catalán y su pertenencia a una burguesía crítica abierta a las innovaciones europeas³⁴³. En su reforma de la ópera y su nueva estructura, orientada a la *Gesamtkunstwerk*, los artistas catalanes encontraron un estímulo para sus propios objetivos artísticos. Como Wagner, que mezclaba la “música del futuro” con leyendas germánicas, el arte catalán, especialmente la arquitectura (en consonancia con el programa de la Exposición Universal) debía alcanzar ahora una unidad de tradición autóctona y los medios técnicos más progresistas

El Palau de la Música Catalana, construido por encargo de la agrupación coral Orfeó Català por Domènech i Montaner entre 1905 y 1910³⁴⁴, constituye no sólo la cima arquitectónica del *Modernisme*, sino de la veneración catalana por Wagner en general, y encarna una fusión de la música de ambas naciones, Cataluña y Alemania³⁴⁵.

La página de *La Veu de Catalunya* del 9 de febrero de 1908 (fig. 34) documenta esta fusión con precisión. El reportaje de presentación del edificio (con alzado de fachada, planta baja, planta de la sala de audiciones y textos de presentación) aparece en la misma página que la sección "Publicacions Wagnerianes". La contigüidad no parece ser casual. Este documento periodístico es, en este sentido, una fuente primaria de primera importancia: prueba que la asociación entre el Palau y Wagner. Con el objetivo de crear una obra de arte total, trabajaron aquí mano a mano el promotor, el arquitecto y los artistas plásticos. Además del propio Domènech, fueron decisivos en su construcción sus dos principales promotores: el músico Lluís Millet y el presidente de la institución, Joaquim Cabot i Rovira (1861-1954), así como los industriales y artesanos que colaboraron³⁴⁶. El programa iconográfico del edificio es una auténtica declaración de principios de esta síntesis. El escultor Miquel Blay adornó la problemática esquina del edificio (el solar resultó ser muy pequeño y desfavorable para la tarea constructiva representativa) en el primer piso sobre un pilar esquinero con el impresionante grupo escultórico *La cançó popular* (El canto popular). Sant Jordi, protagonista del

³⁴² Freixa, “Arquitectura y wagnerismo,” 164.

³⁴³ Richard Wagner und die katalanische Moderne, 11.

³⁴⁴ Fundació Orfeó Català - Palau de la Música Catalana, “El edificio modernista,” consultado el 2 de marzo de 2026, https://www.palaumusica.cat/es/el-edificio-modernista_23602.

³⁴⁵ Richard Wagner und die katalanische Moderne, 12.

³⁴⁶ Freixa, “Arquitectura y wagnerismo,” 164.

conjunto, triunfa sobre el dragón muerto y puede entenderse aquí, una vez más, como sinónimo del Siegfried de Wagner.

Como un redentor, parece guiar al pueblo catalán, que lo rodea con representantes de todas las clases y edades, hacia un futuro liberado. El punto culminante del diseño es el proscenio de la sala de conciertos, creado por Pau Gargallo, uno de los escultores modernistas más importantes. En el lado izquierdo, la personificación de *La cançó catalana* alude, evidentemente, a la tradición de la canción catalana, cuyo centro compositivo forma un busto de Josep Anselm Clavé, quien con sus coros obreros fundó el movimiento coral catalán y en 1862 introdujo a Wagner en Cataluña con la Marcha de Tannhäuser. Un grupo de tres jóvenes mujeres lo rodea como alusión a su canción más conocida *Les flors de Maig*. De este conjunto surge un árbol de formación naturalista que simboliza la identidad nacional de Cataluña³⁴⁷. En el lado opuesto, dos columnas dóricas, que señalan las raíces antiguas del drama musical, enmarcan el busto de Beethoven. En conjunto, la composición constituye, tanto en contenido como en diseño, un soporte de la obra wagneriana, que aquí representan las belicosas valquirias. Irrumpen desde una nube dramáticamente agitada sobre caballos de temperamento fogoso y se precipitan hacia el lado opuesto del proscenio, que representa a Cataluña.

La fotografía de Francesc Català-Roca del grupo de las Valquirias (fig. 35) permite leer este programa con claridad. Las figuras de Gargallo invaden la escena. Los caballos irrumpen desde la izquierda con una violencia centrífuga que hace estallar el marco arquitectónico, y las figuras de las Valquirias se precipitan hacia la derecha (hacia Cataluña, hacia el escenario, hacia el público) con una energía que es simultáneamente escultórica y musical. Como defiende la presente investigación, esta “invasión” del espacio arquitectónico por la escultura es la traducción plástica más literal del principio wagneriano de la *Gesamtkunstwerk*: en Bayreuth, la música invadía el espacio teatral hasta hacerlo desaparecer, en el Palau, la escultura invade el espacio arquitectónico hasta fundirse con él.

Así, este marco escénico se revela como la cima arquitectónica y artesanal del Modernisme catalán además de que reúne en sí toda la programática de este templo de las musas: la confrontación y la consiguiente fusión ideal de dos culturas y naciones, Cataluña y Alemania. Difícilmente se puede demostrar de manera más clara en toda Barcelona la búsqueda de la identidad catalana mediante la programática de las óperas y escritos de Wagner³⁴⁸. La efigie de Wagner, además, preside la fachada principal junto con Palestrina, Bach y Beethoven, y su nombre, en mosaico y rodeado de una corona de laurel, aparece en los pasillos del edificio³⁴⁹. Otro retrato del compositor tallado en piedra se alinea en la serie de músicos catalanes y alemanes importantes de la fachada del Palau de la Música

³⁴⁷ Richard Wagner und die katalanische Moderne, 14.

³⁴⁸ Richard Wagner und die katalanische Moderne, 15.

³⁴⁹ Freixa, “Arquitectura y wagnerismo,” 164. Véase también Anna Muntada y Teresa-M. Sala, “El Palau de la Música Catalana,” *Barcelona 1900*, ed. Teresa-M. Sala (Barcelona: Institut de Cultura / Cornell University Press, 2008), 140–143.

Catalana. Esta presencia explícita de Wagner en el edificio más emblemático del Modernisme catalán es la prueba más evidente de la voluntad de síntesis cultural que animaba a Domènech.

Más allá del Palau, la iconografía wagneriana se extendió a otros edificios y espacios públicos de la Barcelona del cambio de siglo. Un ejemplo destacado podría ser las cuatro grandes vidrieras del Cercle del Liceu, obra de Oleguer Junyent y Josep Pey sobre un proyecto de Juli Batllellé (1903), que representan escenas de la tetralogía del Anillo del Nibelungo: el oro del Rin, la Valquiria, Sigfrido y el crepúsculo de los dioses³⁵⁰. Asimismo, la desaparecida tienda de pianos Cassadó i Moreu (1900), decorada por Gaspar Homar, contaba con un plafón dedicado a Lohengrin obra del pintor Pau Roig, y la propia Associació Wagneriana (c. 1904) fue decorada por Adrià Gual con un friso de escenas de Tristán e Isolda y Parsifal³⁵¹.

9.10 Domènech, profesor: la transmisión de la cultura alemana

Es bien conocido que Domènech desarrolló una importante labor docente en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, donde fue profesor desde 1875 y director desde 1900 hasta su jubilación en 1919³⁵². Sus clases, según el testimonio de algunos de sus discípulos, eran valoradas de forma muy positiva. Entre otros, Adolf Florensa recuerda sus enseñanzas:

*“Era un hombre que estudiaba constantemente y el hecho de que entonces, cuando los conserjes de hotel apenas chapurreaban el francés y a los hombres de ciencia les pasaba frecuentemente lo mismo, él, en cambio, leyerá corrientemente el inglés y el alemán, le abría horizontes amplísimos que él exploraba con provecho”*³⁵³. Florensa evoca también cómo Domènech, en sus clases de Composición de Edificios, se dejaba llevar por las asociaciones de ideas y podía pasar de la composición de un hospital a la mitología germánica o al teatro de Wagner: “¡Qué cosas nos dijo un día comparando la Mitología griega y la germánica, comentando el aspecto de aquel pobre Wotan, a quien Sigfrido le rompe la lanza y que se limita a recoger tristemente los pedazos, «como un sereno a quien un borracho ha asustado», decía!”³⁵⁴. Florensa recuerda también cómo Domènech recomendaba a sus alumnos que compraran los llamados Calendaris de Munic, donde se reproducían los grabados y las pinturas de autores como Albrecht Dürer o Martin Schongauer que le habían servido de modelo en muchas de sus obras. Y añade: “Cal recordar els escuts germànics que apareixen en les obres de Domènech, per bé que d'escuts heràldics catalans en sabia moltíssim”. Esta doble condición (profundo conocedor de la heráldica catalana y al mismo tiempo admirador de la iconografía germánica) es importante para explorar a fondo obras como el *Castell dels tres dragons*.

³⁵⁰ Freixa, “Arquitectura y wagnerismo,” 165. Sobre las vidrieras del Cercle del Liceu, véase Clara Beltrán et al., “Les vidrieres wagnerianes del Cercle del Liceu,” *Estudis escènics*, núm. 46 (2022).

³⁵¹ Freixa, “Arquitectura y wagnerismo,” 165.

³⁵² Bassegoda, “Aspectes docents,” 291.

³⁵³ Florensa, “Domènech y Montaner profesor,” 291.

³⁵⁴ Florensa, “Domènech y Montaner profesor,” 292.

En este sentido, el exaltado testimonio de Florensa es útil para la presente investigación en cuanto a que pone el foco en algo crucial: la huella alemana en Domènech, además de aparecer a nivel formal e intelectual, también se puede rastrear a nivel pedagógico. Sus recomendaciones prácticas (como la adquisición de los calendarios muniqueños o el estudio de la heráldica germánica) revelan una voluntad explícita de formar a sus discípulos en una sensibilidad que incorporaba la cultura centroeuropea como horizonte de referencia legítimo. Sus lecciones aparecen en este sentido como una suerte de cruce de disciplinas. Sus alumnos aprendían composición sí, pero también era frecuente que las lecciones de arquitectura se vieran salpicadas, por ejemplo, de la mística de Wagner. Al final, este tipo de sucesos pueden ser considerados como una traducción cultural³⁵⁵ (en este caso, dentro de la academia). El hecho de que en la propia Escuela de Arquitectura de Barcelona hubiera profesores tan impregnados de lo alemán hizo que, de una forma u otra, esta cultura fuera calando (a veces de forma casi imperceptible) en toda una generación de arquitectos. A través del magisterio del barcelonés Domènech, sus alumnos y discípulos pudieron ser influenciados por un espectro que abarcaba desde la arquitectura más racional de Schinkel hasta la mística wagneriana. Precisamente ahí radica la dificultad de este tipo de estudios interculturales: rastrear estas influencias es un reto complejo, ya que no siempre se manifiestan de forma explícita, sino que puede actuar como una suerte de sustrato intelectual implícito, silencioso, que acabó convirtiéndose en un lenguaje compartido y natural para la arquitectura catalana posterior.

Conclusiones

El recorrido realizado a lo largo de este trabajo permite volver sobre la hipótesis de partida (según la cual la influencia alemana en la arquitectura ecléctica catalana operó fundamentalmente como transferencia de un método y de una actitud intelectual, y no como transmisión de un repertorio formal cerrado) y contrastarla con los resultados obtenidos en cada uno de los tres casos de estudio.

En el caso de Elias Rogent, el análisis de sus diarios de viaje junto con el estudio de la Universidad de Barcelona, el Seminario Conciliar y sus encargos de vivienda burguesa en el Barri del Palau y la Ronda de Sant Pere confirma que lo aprendido durante su formación en Múnich se tradujo en la interiorización de un sistema compositivo (basado en la jerarquización de accesos, la centralidad del patio y una lógica de composición próxima a la de Durand) aplicable, con variaciones, a programas arquitectónicos muy distintos entre sí. El hecho de que ese mismo sistema organice tanto un edificio institucional como la Universidad como una serie de casas burguesas resulta, en este

³⁵⁵ El concepto de "traducción cultural" (*cultural translation*), desarrollado en el ámbito de los estudios poscoloniales y del teoría del *transfert culturel*, designa el proceso mediante el cual un modelo, una idea o una práctica procedente de un contexto cultural es reinterpretada, transformada y adaptada al recibirse en un nuevo contexto, lejos de toda pretensión de copia pasiva o fidelidad literal al original. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (Londres: Routledge, 1994); véase también Michel Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands* (París: Presses Universitaires de France, 1999).

sentido, la prueba más elocuente de que en Rogent la huella alemana debe entenderse como método antes que como estilo.

El caso de Josep Vilaseca muestra una dinámica en parte distinta. Su doble formación (el romanticismo nacionalista catalán, de un lado, y el eclecticismo aprendido en Madrid, de otro) se combina con los conocimientos adquiridos durante sus viajes de estudio por Europa Central, documentados igualmente en diario personal. El proyecto de las Escuelas Provinciales de Barcelona evidencia una adopción directa de tipologías educativas y museísticas centroeuropeas, en sintonía con el modelo de la Kunstgewerbeschule, mientras que los Tallers Francesc Vidal condensan de manera especialmente clara la confluencia entre un lenguaje clasicista de raíz vienesa y berlinesa (con Schinkel como referente) y el ideal del Gesamtkunstwerk formulado por Wagner y trasladado a la arquitectura por Semper, en un programa de artes integradas. La hipótesis, formulada en el marco de esta investigación, sobre la aplicación del principio semperiano del *Bekleidung* en el revestimiento cerámico de la iglesia de la Bonanova apunta en la misma dirección (la de una asimilación teórica antes que puramente decorativa de los referentes germánicos), si bien se trata de una vía interpretativa que requerirá, en el futuro, un desarrollo monográfico específico que hasta la fecha no existe.

El caso de Lluís Domènech i Montaner presenta, por último, una singularidad que lo distingue claramente de sus dos predecesores: su dominio del alemán y la existencia de una biblioteca personal con un número notable de títulos en esa lengua le permitieron acceder de forma directa a los debates teóricos y técnicos alemanes, sin depender (como era habitual entre sus contemporáneos) de la mediación de las traducciones francesas. Esta ventaja lingüística resulta determinante para explicar tanto decisiones proyectuales concretas, como la actualización tipológica del Hospital de Sant Pau a partir de los avances del sistema hospitalario alemán, como la dimensión más intelectual y estética de su obra, vinculada al wagnerismo y presente de forma explícita en el Palau de la Música Catalana. Los testimonios de sus discípulos, y en particular el de Adolf Florensa, muestran además que esa asimilación no se limitó a la práctica profesional del propio Domènech, sino que se transmitió pedagógicamente a una generación entera de arquitectos formados en la Escola de Barcelona, operando muchas veces de manera implícita, como un sustrato cultural compartido más que como una cita erudita explícita.

Considerados en conjunto, los tres casos de estudio permiten trazar un mismo proceso de transferencia cultural desplegado en distintos niveles, que va de lo más general a lo más particular: un nivel pre-estilístico e ideológico, presente ya en el urbanismo y el pensamiento social de mediados de siglo (el Plan Cerdà y su deuda con la ciencia de la ciudad prusiana), un nivel teórico e intelectual, articulado en torno a figuras como Hegel, el historicismo alemán o Semper, un nivel documental y personal, materializado en diarios de viaje y bibliotecas que actúan como soportes concretos de mediación, un nivel formal y material, visible en los edificios analizados, y, finalmente, un nivel

pedagógico, a través del cual esos referentes se transmiten a las siguientes generaciones de arquitectos. Esta estratificación confirma la hipótesis de partida: en los tres casos, lo que se transfiere es un método, una sensibilidad y un horizonte cultural que cada arquitecto reinterpreta de acuerdo con sus propias condiciones biográficas, técnicas y materiales, dando lugar a soluciones genuinamente híbridas.

En este sentido, el trabajo confirma también la pertinencia de abandonar el paradigma de la influencia unidireccional en favor del concepto de transferencia cultural, y de entender el eclecticismo catalán no como una fase de imitación pasiva de modelos extranjeros ni como un fenómeno derivativo respecto del Modernisme posterior, sino como una estrategia intelectual consciente, capaz de seleccionar, combinar y resignificar referentes históricos y contemporáneos para responder a las necesidades técnicas, simbólicas y sociales de la Barcelona del ochocientos. Los tres arquitectos estudiados, cada uno con su propia vía de acceso a la cultura alemana, ejemplifican esa capacidad catalana de *adaptar lo propio de otros países*, en palabras que Puig i Cadafalch dedicó precisamente a Domènech.

Este trabajo no agota, sin embargo, las posibilidades de la investigación abierta. Quedan pendientes, en particular, el desarrollo monográfico de la hipótesis sobre la iglesia de la Bonanova y la aplicación semperiana del *Bekleidung*, una profundización archivística en los fondos personales de Vilaseca y Domènech que permita precisar con mayor exactitud la cronología y el contenido de sus lecturas alemanas, y una ampliación del marco comparativo hacia la vertiente inglesa y nórdica de la transferencia cultural y constituye, en sí mismo, una línea de investigación futura especialmente prometedora, tanto para el propio corpus aquí estudiado como para su eventual desarrollo en el marco de una tesis doctoral.

Bibliografia

Abercrombie, Patrick. "Vienna: Parts I and II." *The Town Planning Review* 1, no. 3 (1910): 220-234 .

Alcalde Vilà, Sergi. "Els orígens de la Casa Roura." *El Sot de l'Aubó* 17, núm. 65 (2018): 28–35.

Allgemeine Bauzeitung Wien mit Abbildungen: österreichische Vierteljahrsschrift für den öffentlichen Baudienst. 1866. https://books.google.cat/books?id=soc_AAAAcAAJ.

Antecedentes del pleito contencioso-administrativo que contra la Excma. Diputación de Barcelona siguen los arquitectos D. José Vilaseca y D. Luís Domènech en reclamación de indemnización de perjuicios por los acuerdos de venta de los terrenos del Instituto. Barcelona: Imprenta "La Renaixensa", 1889.

El Anunciador de Barcelona: diario de anuncios, avisos y noticias, literatura, ciencias, artes e intereses morales y materiales. Barcelona, 1877–1878.

Armengol y Cornet, Pedro. *La nueva cárcel de Barcelona: Memoria que en el acto de inaugurarse sus obras por el excelentísimo señor presidente del Consejo de Ministros el 3 de junio de 1888 leyó el consejero penitenciario*. Barcelona: Imprenta de Jaime Jepús, 1888.

Arte y letras: revista ilustrada, núm. 1 (1 de julio de 1882). Biblioteca de Catalunya.

Artigas, Vicente. "Discurso de D. Vicente Artigas." En "Vilaseca y Casanovas (D. José): Discursos pronunciados en el acto de la inauguración de la Exposición de trabajos por él realizados..." *Anuario, Asociación de Arquitectos de Cataluña, para 1911*. Barcelona: Asociación de Arquitectos de Cataluña, 1911, 254–259.

Bassegoda i Amigó, Buenaventura. *El arquitecto Elías Rogent*. Barcelona: Imprenta Farré y Asensio, 1929.

Bassegoda i Nonell, Joan. "Aspectes docents i professionals de Lluís Domènech i Montaner." *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. 14 (2000): 291–294.

- Bassegoda i Nonell, Joan. “El Hotel Internacional. Exposición Universal de 1888 en Barcelona.” *CAU: Construcción, Arquitectura, Urbanismo*, núm. 53 (febrero 1979): 26–27.
- Bassegoda, Joaquín. “Discurso de D. Joaquín Bassegoda.” En “Vilaseca y Casanovas (D. José): Discursos pronunciados en el acto de la inauguración de la Exposición de trabajos por él realizados, organizada con el concurso de la Escuela Superior de Arquitectura en los salones del Ateneo Barcelonés, el día 15 de mayo de 1910.” *Anuario, Asociación de Arquitectos de Cataluña, para 1911. Barcelona: Asociación de Arquitectos de Cataluña, 1911*, 240–253.
- Beiser, Frederick C. *The German Historicist Tradition*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Beltrán, Clara, et al. “Les vidrieres wagnerianes del Cercle del Liceu.” *Estudis escènics*, núm. 46 (2022), 183–190.
- Bergdoll, Barry. *Karl Friedrich Schinkel: An Architecture for Prussia*. Nueva York: Rizzoli, 1994.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Londres: Routledge, 1994.
- Bletter, Rosemarie. *El arquitecto Josep Vilaseca i Casanovas. Sus obras y dibujos*. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1977.
- Bohigas, Oriol. *Arquitectura modernista*. Fotografías de Leopoldo Pomés. Traducción de Ángeles de la Torre. Introducción de Bruno Zevi. Barcelona: Ediciones Lumen, 1968.
- Bohigas, Oriol. *Contra una arquitectura adjetivada*. Barcelona: Seix Barral, 1969.
- Bohigas, Oriol. “Vida y obra de un arquitecto modernista.” *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 52-53 (1963): 67–88.
- Borrell Mas, Jordi. *Memoria de la Casa Roura*. Trabajo Final de Grado, dirigido por Benito Meca Acosta. Barcelona: Escola Politècnica Superior d'Edificació de Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2010.
- Bötticher, Karl. *Die Tektonik der Hellenen*. Potsdam, 1844–1852.
- Bötticher, Karl. “Das Prinzip der hellenischen und germanischen Bauweise.” *Allgemeine Bauzeitung II* (1846): 111–125.

- Bru i Turull, Ricard. “Els inicis del comerç d'art japonès a Barcelona (1868–1887).” *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. 21 (2007): 57–86.
- Buddensieg, Tilmann. “Die kaiserliche deutsche Botschaft in Petersburg.” En *Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis zur Gegenwart: Repräsentation und Gemeinschaft*, editado por Martin Warnke, 374–398.
- The Builder Magazine* (1915–1930). “The Builder Magazine - The Complete Collection.” Internet Archive. <https://archive.org/details/TheBuilderMagazine1930VolXVINo01>.
- Casanova, Rossend. “Els referents estilístics de Lluís Domènech i Montaner i les seves confluències al Museu de la Història. Una aproximació.” *Matèria. Revista internacional d'Art*, núm. 1, “L'estil” (2001): 241–243.
- Cerdà, Ildefons. *Teoría general de la urbanización y aplicación de sus principios y doctrinas a la reforma y ensanche de Barcelona*. 2 vols. Madrid: Imprenta Española, 1867.
- Choay, Françoise. *The Rule and the Model: On the Theory of Architecture and Urbanism*. Cambridge, MA: MIT Press, 1997.
- CivilGeeks. “El Proyecto del Ensanche de Barcelona (II).” 8 de septiembre de 2011. <https://civilgeeks.com/2011/09/08/el-proyecto-del-ensanche-de-barcelona-ii/>.
- Decreto sobre enseñanza de 21 de octubre de 1868. *Gaceta de Madrid*, 22 de octubre de 1868.
- Deutsches Historisches Museum. “Die Sozialgesetzgebung.” *Lebendiges Museum Online* (LeMO). Consultado el 20 de marzo de 2026. <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/kaiserreich/innenpolitik/sozialgesetze>.
- Domènech i Girbau, Lluís. *Domènech i Montaner, director d'orquestra*. Barcelona: Fundació Caixa de Barcelona, 1989.
- Domènech i Girbau, Lluís. “L'Institut Pere Mata i l'Hospital de Sant Pau.” En *L'arquitecte Domènech i Montaner*, 225. Barcelona: Fundació “la Caixa”, 1996.

- Domènech i Girbau, Lluís, y Teresa-M. Sala. *Del llibre que Lluís Domènech i Montaner no va escriure*. Quaderns d'Art i Natura, 3. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2023.
- Domènech i Montaner, Lluís. "Arquitectura." En *Historia General del Arte*, vol. I, dirigido por Lluís Domènech i Montaner, 308. Barcelona: Montaner y Simón, 1895.
- Domènech i Montaner, Lluís. "En busca de una arquitectura nacional." *La Renaixensa I*, núm. 4 (28 de febrero de 1878): 149–160.
- Domènech Roura, Pedro. "El arquitecto que fue mi padre." *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 52-53 (1963): 6.
- Dović, Marijan, y Jón Karl Helgason. *National Poets, Cultural Saints: Canonization and Commemorative Cults of Writers in Europe*. Leiden: Brill, 2017.
- Durand, Jean-Nicolas-Louis. *Précis des leçons d'architecture données à l'École Polytechnique*. 2 vols. París: Chez l'Auteur, 1802–1805.
- Espagne, Michel. *Les transferts culturels franco-allemands*. París: Presses Universitaires de France, 1999.
- Estapé, Fabià. *Vida y obra de Ildefonso Cerdá*. Vol. III. Madrid: Instituto de Estudios Fiscales, 1971.
- Fabre i Fornaguera, Jaume. *Rogent i el edifici de la Universidad Literaria de Barcelona*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 1988.
- Fehl, Gerd. *Stadtbaukunst gegen Stadtplanung*. 1995.
- Ferrer, David, y Manuel del Llano. "Josep Vilaseca, dibuixant." *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, núm. 254 (2007): 160–163.
- Ferrer, David, y Manuel del Llano. "La biblioteca d'un arquitecte: els llibres de Lluís Domènech i Montaner." *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, núm. 216 (2007).
- Fleck Gatiús, Xavier. "Alemanya vista des de la política i cultura catalanes entre 1890 i 1914." Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2021. <http://hdl.handle.net/10803/673575>.

Florensa, Adolf. “Domènech y Montaner, profesor.” *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 52-53 (1963): 8.

Freixa, Mireia. “Elies Rogent i la construcció del Paranimf de la Universitat de Barcelona.” *Barcelona quaderns d'història*, núm. 14 (2008): 63–80.
<https://raco.cat/index.php/BCNQuadernsHistoria/article/view/128463>.

Freixa, Mireia. “Elies Rogent i la construcció del Paranimf de la Universitat de Barcelona.” En *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, 75–81. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998–1999.

Freixa, Mireia, y Joan Molet i Petit. “Arquitectures per a la vida pública i la privada.” En *Barcelona 1900*, editado por Teresa-M. Sala, 75–107. Barcelona: Institut de Cultura / Cornell University Press, 2008.

Freixa, Mireia. “Arquitectura y wagnerismo. Una construcción historiográfica.” En *Recepción de Richard Wagner y vanguardia en las artes españolas: mitos y materialidades*, editado por Paloma Ortiz-de-Urbina y Tomas Macsotay, 145–174. Madrid: Dykinson, 2024.

Freixa, Mireia. “El projecte per al edifici de les Institucions Provincials d'Ensenyament. Lluís Domènech i Montaner i Josep Vilaseca i Casanovas en els primers anys de professió.” En *Domènech i Montaner any 2000/year 2000*, 110–129. Barcelona: COAC, 2000.

Freixa, Mireia. “La recepción de John Ruskin entre los modernistas catalanes: Lilies: Of Queen's Gardens como modelo de educación femenina.” En *Docta Minerva: Homenaje a la profesora Luz de Ulierte Vázquez*, coordinado por Felipe Serrano Estrella, 179–184. Jaén: Universidad de Jaén, 2011.

Fundació Lluís Domènech i Montaner. “Gran Hotel Internacional.” Consultado a principios de enero de 2026. <https://www.fldm.cat/es/gran-hotel-internacional/>.

Fundació Orfeó Català – Palau de la Música Catalana. “El edificio modernista.” Consultado a principios de enero de 2026. https://www.palaumusica.cat/es/el-edificio-modernista_23602.

Galofre, J. *El Artista en Italia y demás países de Europa. El Estado Actual de las Bellas Artes*. Madrid: Monier, Bailly, Bailliere, 1851.

- García-Bellido García de Diego, Javier. “Ildefonso Cerdà y el nacimiento de la Urbanística: la primera propuesta disciplinar de su estructura profunda.” *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, núm. 61 (1 de abril de 2000): 55–78.
- Gil Solés, Daniel, Imma Guzmán Fernández, y Emili Sierra Sinobas. “Recerca documental per a futures intervencions en el Seminari Conciliar de Barcelona.” En *XLVIè Curset. Jornades Internacionals sobre la Intervenció en el Patrimoni Arquitectònic: Elies Rogent i Amat. Teoria i pràctica a la segona meitat del segle XIX*, 259–268. Barcelona: AADIPA-COAC, 2025.
- Goethe, Johann Wolfgang von. “Von deutscher Baukunst” (1772/1773). En *Schriften zur Kunst*, editado por Ernst Beutler. Dtv-Gesamtausgabe der Werke Johann Wolfgang Goethes, vol. 33. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1962.
- González López, Matilde. “Una mirada al retrato romántico purista: de los nazarenos alemanes a los nazarenos catalanes.” *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi* 25 (2011): 60-90.
- González Moreno-Navarro, Antoni. *Elies Rogent i la Universitat de Barcelona*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 1988.
- Hardtwig, Wolfgang. “Kunst, liberaler Nationalismus und Weltpolitik.” En *Großstadt und Bürgerlichkeit*, 69–103. München: Beck, 1990.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones de estética*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2007.
- Hereu Payet, Pere. *Vers una arquitectura nacional*. Barcelona: UPC, 1987.
- Hereu, Pere. “Josep Puig i Cadafalch, un modernista diferent.” Enciclopèdia.cat. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
<https://www.enciclopedia.cat/el-modernisme/josep-puig-i-cadafalch-un-modernista-diferent>.
- Hitchcock, Henry-Russell. *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*. Harmondsworth: Penguin, 1958.
- Hobrecht, James. “Erläuterungsbericht zum Bebauungsplan der Umgebungen Berlins” (Memoria General del Plan), 18 de agosto de 1862. Landesarchiv Berlin, A Pr. Rep. 203.

Hübsch, Heinrich. *In welchem Style sollen wir bauen?* Karlsruhe: Verlag der Chr. Fr. Müller'schen Hofbuchhandlung und Hofbuchdruckerey, 1828.

Hvattum, Mari. *Gottfried Semper and the Problem of Historicism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Iggers, Georg G. *The German Conception of History: The National Tradition of Historical Thought from Herder to the Present*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1968.

Institut für Geschichte und Ethik der Medizin, Universitätsklinikum Hamburg-Eppendorf. “Plan für das Neue Allgemeine Krankenhaus in Hamburg-Eppendorf.” En *EGO – Europäische Geschichte Online*. Maguncia: Leibniz-Institut für Europäische Geschichte, 2020. Consultado el 30 de mayo de 2026.

<https://ieg-ego.eu/de/mediainfo/plan-fuer-das-neue-allgemeine-krankenhaus-in-hamburg-eppendorf>.

Isac Martínez de Carvajal, Ángel. *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España: discursos, revistas, congresos 1846-1919*. Tesis doctoral, Universidad de Granada, 1987. <http://hdl.handle.net/10481/6058>.

Janué Miret, Marició. “Les relacions culturals mútues entre Catalunya i Alemanya en l'etapa d'auge del catalanisme fins a la fi de la Guerra Civil.” En *Projectes nacionals, identitats i relacions Catalunya-Espanya. Homenatge al doctor Pere Anguera (II)*, editado por Ramon Arnabat i Antoni Gavalà, 207–220. Barcelona: Editorial Afers, 2012.

Juretschke, Hans. “Alemania en la obra de Milá y Fontanals.” *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, núm. 35 (1974): 5–67.

Kierdorf, Alexander. “Die Kölnische Maschinenbau-Actien-Gesellschaft und der frühe Eisenbau im Rheinland.” *Stahlbau* 84, núm. 5 (mayo de 2015): 347–357.

Klinik Favoriten (Wien). “Geschichte.” Consultado el 16 de marzo de 2026. <https://www.gesundheitsverbund.at/klinik-favoriten/ueber-uns/chronik>.

La Abeja: Revista científica y literatura ilustrada, principalmente extractada de los buenos escritores alemanes por una sociedad literaria. Barcelona: Librería de D. Juan de Oliveres, 1862–1870.

El Album: semanario científico, literario y artístico, año 1, núm. 1 (6 de enero de 1884). Biblioteca de Catalunya.

March, Jordi. “Els pavellons de Beneficència i pensionat de Tercera Classe (1898–1902).” En *L'Institut Pere Mata de Reus de Lluís Domènech i Montaner*, 63–64. Reus: Pragma, 2004.

Marsillach Lleó, Joaquín. *Ricardo Wagner: ensayo biográfico-crítico. Prólogo epistolar de José de Letamendi*. Barcelona: Texidó y Parera (Imp. de La Renaixensa), (1878).

Mestre Martí, María. “La influencia de Viena en el modernismo español.” *Palapa IV*, núm. I (2009): 39–51.

Mestre Martí, María. “Die Architektur des Modernismus in Valencia in Bezug auf den Wiener Jugendstil. 1898–1918: Parallelen und Verbindungen.” Tesis doctoral, Technische Universität Wien, 2007. <https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:at-ubtuw:1-95772>.

Molet i Petit, Joan. “La imatge d'Espanya en la Wiener Weltausstellung 1873: la nul·la projecció internacional de la I República.” *E-artDocuments*, núm. 5 (2012). <https://raco.cat/index.php/e-art/article/view/252377>.

Molet i Petit, Joan. “L'arquitectura eclèctica a Catalunya: una història per escriure.” *Matèria. Revista internacional d'Art* 5 (2007): 45–68. <https://hdl.handle.net/2445/109963>.

Molet i Petit, Joan. “La ciudad soñada de Ildefonso Cerdà: del método positivista a la utopía mediterránea.” En *El Mediterráneo y el Arte Español: actas del XI Congreso del CEHA*, 255–260. Valencia, 1998.

Molet i Petit, Joan. “Ciutat industrial versus ciutat burgesa: el cas de l'«Eixample» berlinès, 1815–1896.” *D'Art*, núm. 23 (1997): 163–181.

Molet i Petit, Joan. “Los viajes de formación del arquitecto catalán Josep Vilaseca i Casanovas.” En *La ciudad, el territorio y la alteridad: miradas y reversos*, dirigido por Fernando Martínez Nespral, 233–249. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzi”, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, 2024.

- Molet, Joan. “Las interpretaciones del gótico en la obra de Josep Vilaseca, entre lo arqueologista y lo victoriano.” En *Neugotik global – kolonial – postkolonial: Gotisierende Sakralarchitektur auf der Iberischen Halbinsel und in Lateinamerika vom 19. bis zum 21. Jahrhundert*, editado por Barbara Borngässer y Bruno Klein, 77–92. Fráncfort del Meno: Vervuert / Madrid: Iberoamericana, 2020.
- Molet, Joan. “El destino ignoto de la casa Vilaseca, o de cómo se perdió la memoria de un arquitecto insigne.” En *La dimensió escènica de la ciutat moderna: Les condicions de l'oblit i del reconeixement*, editado por Enric Ciurans y Nuria Peist, 201–220. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2019.
- Molet i Petit, Joan. “El Seminari Conciliar de Barcelona i els mètodes de composició arquitectònica del segle XIX.” En *Elias Rogent i Barcelona: arquitectura, patrimoni i restauració*, 105. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2019.
- Molet Petit, Joan. *Un triomf inesperat*. Barcelona: AMCB, 2023.
- Molet i Petit, Joan. “Barcelona entre l'enderroc de les muralles i l'Exposició Universal: arquitectura domèstica de l'Eixample.” Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 1995.
- Montaner, Josep Maria. “L'ensenyament abans de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona: les escoles de Mestres d'Obres.” En *XLVIè Curset*, 40. Barcelona: AADIPA-COAC, 2025.
- Moya Ruiz, Albert. “Hegel y la idea de Europa.” *Cuadernos Europeos de Deusto*, n.º esp. 2 (2019): 60–80.
- Muntada, Anna, y Teresa-M. Sala. “El Palau de la Música Catalana.” En *Barcelona 1900*, editado por Teresa-M. Sala, 140–143. Barcelona: Institut de Cultura / Cornell University Press, 2008.
- Navascués Palacio, Pedro. *Arquitectura española, 1808–1914. Summa Artis, Historia General del Arte*, vol. XXXV. Madrid: Espasa-Calpe, 1994.
- Oechslin, Werner. *Palladianismus: Andrea Palladio – Kontinuität von Werk und Wirkung*. Zürich: gta Verlag, 2008.

Permanyer, Lluís. *L'Eixample, 150 anys d'Història*. Barcelona: Viena Edicions / Ajuntament de Barcelona, 2008.

Permanyer, Lluís. *El esplendor de la Barcelona burguesa*. Barcelona: Angle Editorial, 2008.

Pevsner, Nikolaus. *A History of Building Types*. Londres: Thames and Hudson, 1976.

Pevsner, Nikolaus. *Historia de las tipologías arquitectónicas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

Puig i Cadafalch, Josep. “Al Dia.” *La Veu de Catalunya*, 27 de abril de 1909, edición de la mañana.

Puig i Cadafalch, Josep. *Escrips d'arquitectura, art i política*. Editado por Xavier Barral i Altet. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2003.

Puig i Cadafalch, Josep. “La Barcelona d'anys a venir.” *La Veu de Catalunya*, 29 de diciembre de 1900; 7 de enero de 1901; 22 de enero de 1901.

Puig i Cadafalch, Josep. “Don Luís Doménech y Montaner.” *Hispania*, núm. 93 (diciembre de 1902): 539–557.

Pujols, Francesc. *La visió artística i religiosa d'en Gaudí*. Barcelona: Llibreria Catalonia, 1927.

Ramon Graells, Antoni. “L'Hotel Internacional de Lluís Doménech i Montaner: arquitectura moderna i nacional.” *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales XVII*, núm. 966 (15 de marzo de 2012). <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-966.htm>.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Comisión de Arquitectura. Libros de actas de las sesiones celebradas por la Comisión/Sección de Arquitectura (1786–1959)*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consultado el 7 de enero de 2026. https://www.cervantesvirtual.com/portales/tecnologico_de_monterrey/obra-visor/real-academia-de-bellas-artes-de-san-fernando-comision-de-arquitectura-libros-de-actas-1786-1959-96/html/.

Ribas, Pedro. “Unamuno y Hegel.” *Anales del Seminario de Metafísica* 9 (1974): 55–89.

Roig, Josep L. *Historia de Barcelona desde su fundación al siglo XXI*. Director de la obra Jaume Matas. Barcelona: El Periódico de Cataluña, 1995, 107.

- Rogent, Elias. *Lliçons, viatges i altres escrits*. Editado por Oriol Bohigas et al. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1990.
- Rogent, Elies. *Escrit d'Elies Rogent a l'alcalde Francesc de Paula Rius i Taulet*, 11 d'agost de 1887. Arxiu Municipal Administratiu de l'Ajuntament de Barcelona, ref. 13/92/6, núm. 109.
- Rogent Amat, Elias. Plano topográfico del curso de un río que atraviesa una población, 1851. Inventari del Patrimoni Arquitectònic de Catalunya (IPAC), n.º inv. A-3751.
- Schinkel, Karl Friedrich. *Sammlung architektonischer Entwürfe*. Berlín, 1819–1840.
- Schorske, Carl. *Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture*. Nueva York: Vintage Books, 1981.
- Seewang, Laila. “Landscapes of Clay.” En *Total Reconstruction: Re-enacting the Design of Karl Friedrich Schinkel's Bauakademie*, editado por Wilfried Kuehn, Rebekka Kieseewetter y Dubravka Sekulić, 242–255. Graz: TU Graz, 2021.
- Semper, Gottfried. *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Ästhetik*. 2 vols. Fráncfort del Meno: Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860–1863.
- Semper, Gottfried. *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten*. Altona, 1834.
- Semper, Hans. *Gottfried Semper: Ein Bild seines Lebens und Wirkens*. Berlín: S. Calvary & Co., 1880.
- Sitte, Camillo. *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*. Viena: Verlag von Carl Graeser, 1889.
- Smith, Angel. “The Barcelona Urban Elite, 1808–1899: Between Liberalism and Catholic Corporatism.” *Journal of Modern European History* 16, núm. 3 (2018): 399–423.
- Solà, Àngels. “Características de la burguesía barcelonesa del siglo XIX. Notas historiográficas y apuntes de contenido.” *Cahiers de la Méditerranée*, nº 46-47 (1993): 41–51.
- Solà-Morales, Ignasi de. *Eclecticismo y Vanguardia*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

- Sonne, Wolfgang. *Representing the State: Capital City Planning in the Early Twentieth Century*. Munich ; New York : Prestel, 2003.
- Tarragó Valverde, Guillem. “Del natzarenisme hegelian als orígens del positivisme historiogràfic: L'obra de José de Manjarrés y de Bofarull.” *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi* 26 (2013): 81–96.
- Tarragó Valverde, Guillem. La historiografia de l'art a Catalunya durant el segle XIX: Fonaments teòrics i canvis metodològics. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2017.
- Urbano, Judith. “Cinc models d'arquitectura del segle XIX al Passeig de Gràcia: la diversitat a la mansana de la discòrdia.” *Patrimoines du Sud*, núm. 20 (2024). <http://journals.openedition.org/pds/16195>. <https://doi.org/10.4000/12dtm>.
- Vicens Vives, Jaume. *Industrials i polítics del segle XIX*. Barcelona: Editorial Teide, 1958.
- Vilà Tornos, Frederic. *Aportaciones de los arquitectos catalanes ocupados en la historia o teoría del arte y de la arquitectura*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2007.
- “Viva Wagner!”: *Richard Wagner und die katalanische Moderne*. Catálogo de la exposición del Richard-Wagner-Museum y los Bayreuther Festspiele en colaboración con la Bayerische Vereinsbank. Bayreuth: Richard-Wagner-Museum, 1998.
- Winkler, Tanja. “Vienna's Ringstrasse: A Spatial Manifestation of Sociopolitical Values.” *Journal of Planning History* 20, núm. 3 (2021): 269–286.
- Wölfflin, Heinrich. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. Múnich: F. Bruckmann, 1915.

Anexo fotográfico



FIG. 1: Elias Rogent Amat, *Plano topográfico del curso de un río que atraviesa una población*, 1851, tinta negra sobre papel avitelado agarbanzado, 411 × 580 mm, n.º inv. A-3751. Inventari del Patrimoni Arquitectònic de Catalunya (IPAC).



FIG. 2: Reproducción en fotgrabado del dibujo original de Elias Rogent estampado manualmente por los maestros de taller de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. © Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (COAC)

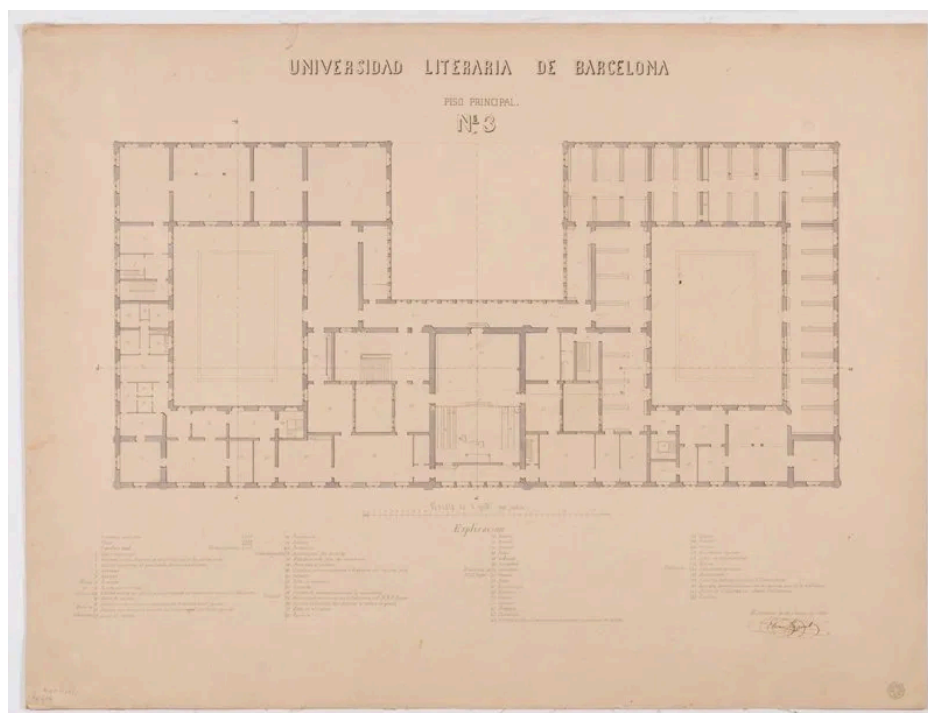


FIG. 3: Plano del piso principal de la Universidad Literaria de Barcelona. Fons Elies Rogent i Amat / Arxiu Històric del COAC.



FIG. 4: Sección longitudinal de la Universidad Literaria de Barcelona. Fons col·leccions / Arxiu Històric del COAC.

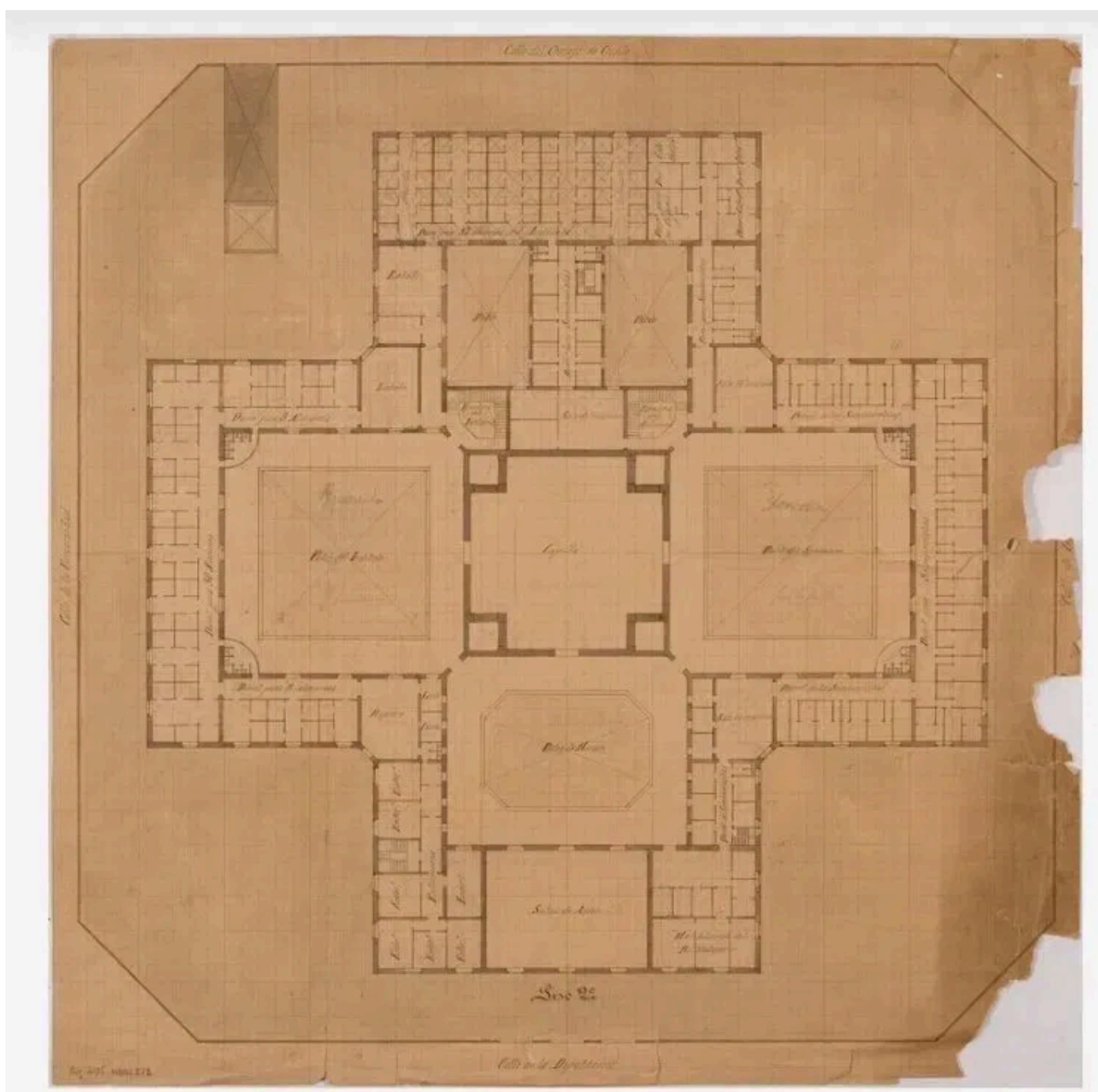


FIG. 5: Planta del segundo piso del Seminario Conciliar de Barcelona. Fons Elies Rogent i Amat / Arxiu Històric del COAC.



FIG. 6: Alzado principal del Seminario Conciliar. Fons Elies Rogent i Amat / Arxiu Històric del COAC.



FIG. 7: Alzado del cimborrio del Seminari Conciliar. Fons Elies Rogent i Amat / Arxiu Històric del COAC.

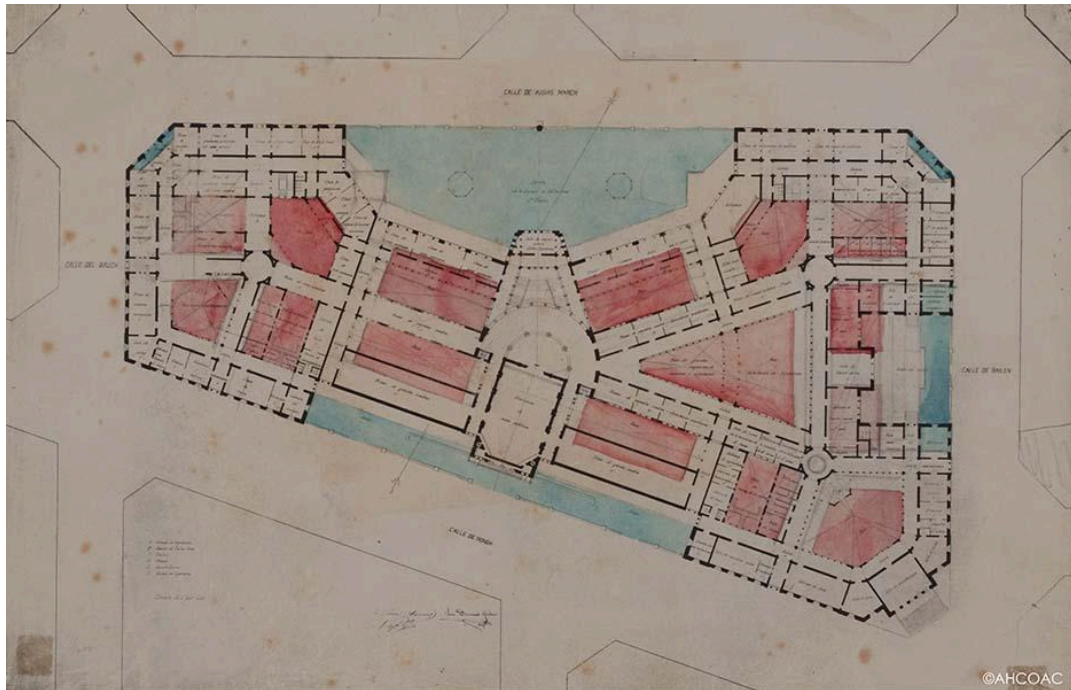


FIG. 8: Planta general del proyecto de escuelas provinciales de Domenech y Vilaseca. AHCOAC.

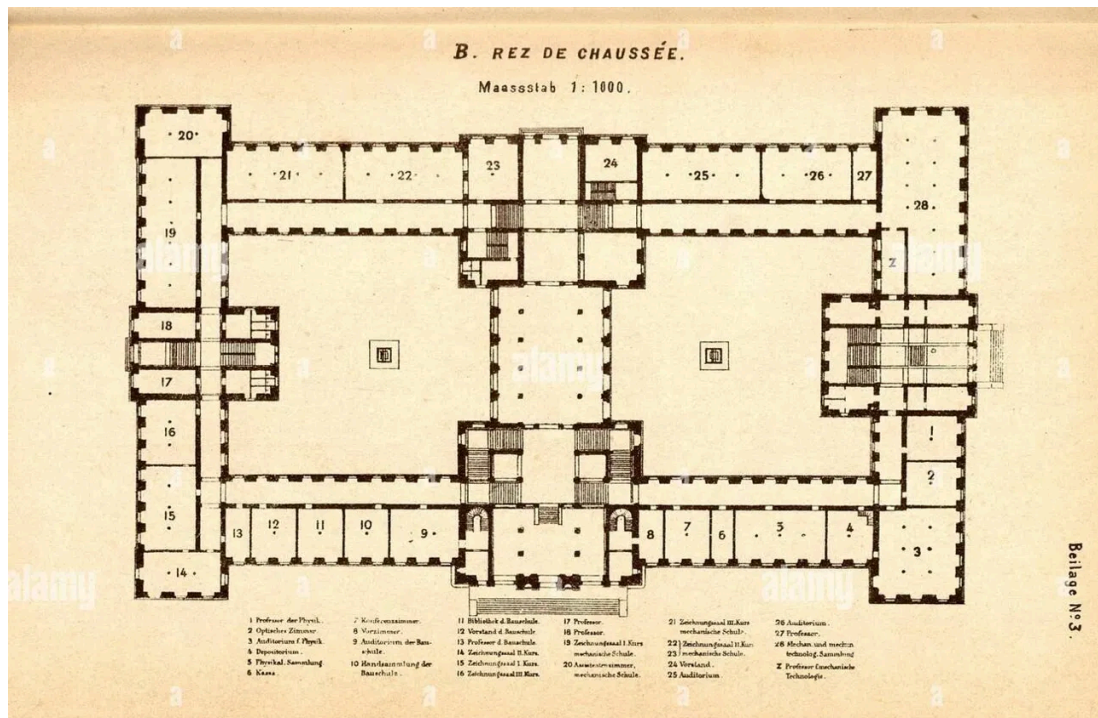


FIG. 9: Planta general del politécnico de Zúrich. ETH-Bibliothek / Archivos de la ETH Zürich.

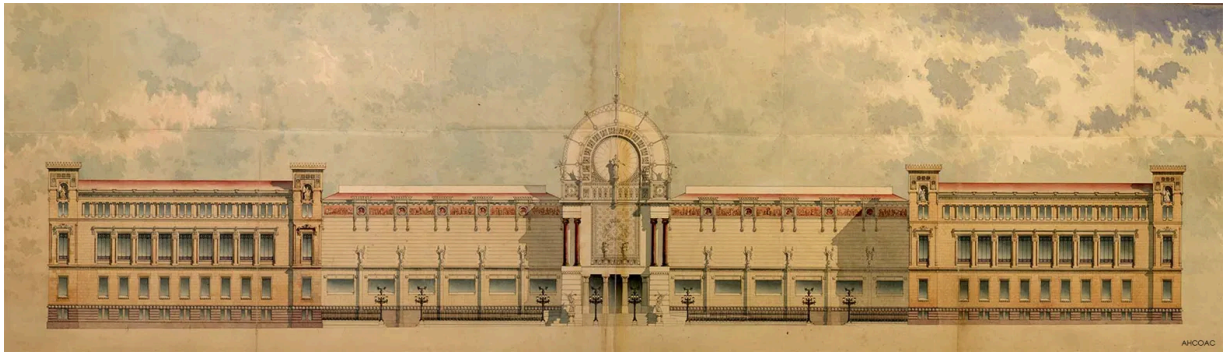


FIG. 10: Alzado de acuarela coloreada del proyecto de escuelas provinciales. AHCOAC.



FIG. 11: alzado lateral del proyecto de escuelas provinciales. AHCOAC.

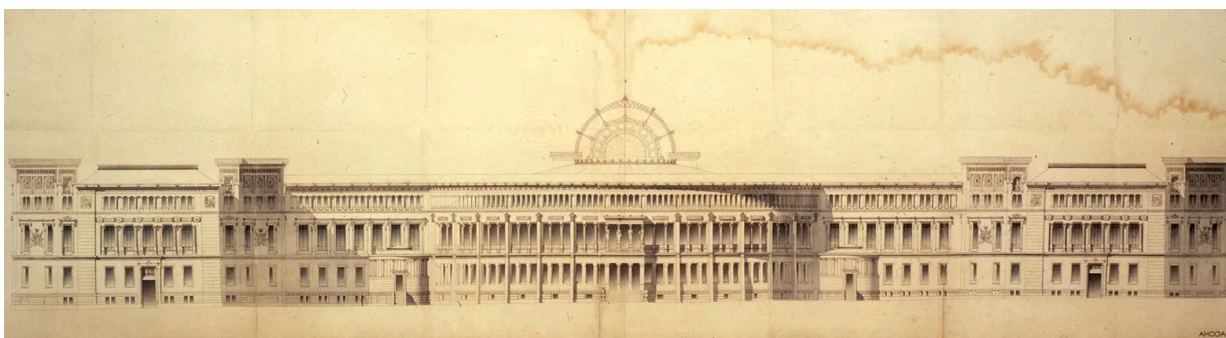


FIG 12: litografía general del proyecto de escuelas provinciales. AHCOAC.

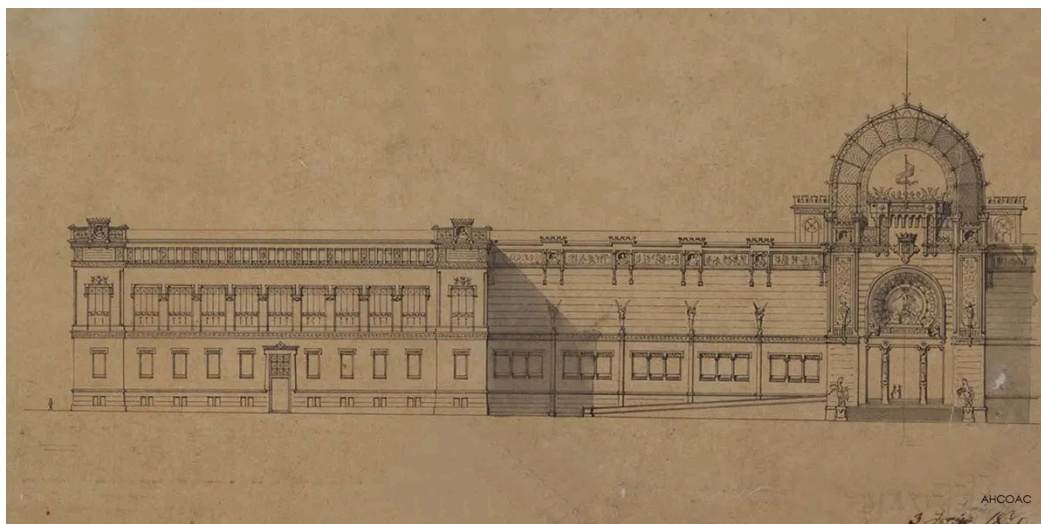


Fig. 13: alzado parcial izquierdo del proyecto de escuelas provinciales. AHCOAC.

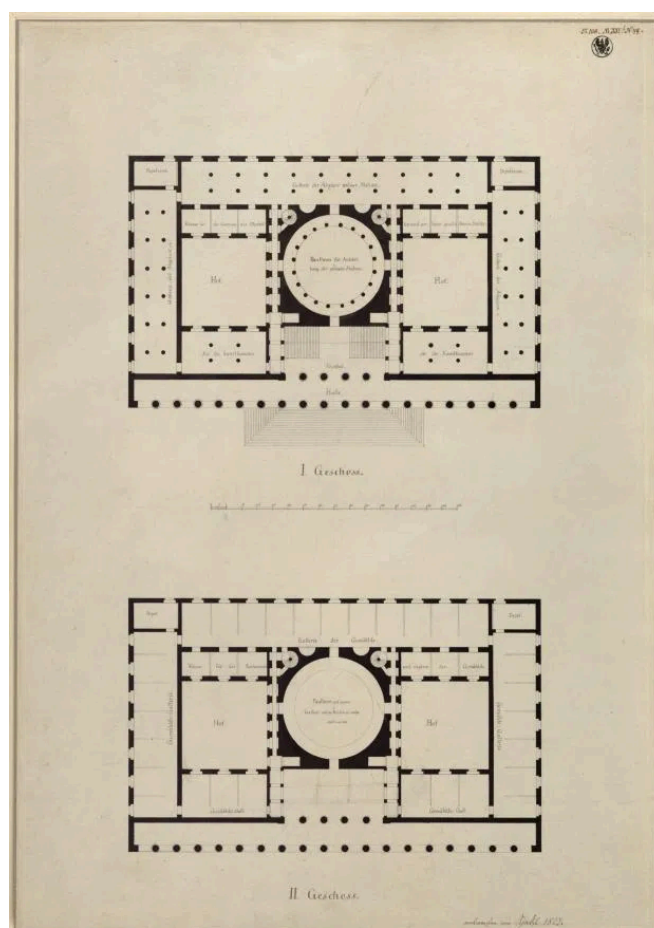


FIG. 14: Karl Friedrich Schinkel, *Grundriss des Alten Museums am Lustgarten, Berlin. I. Geschoss und II. Geschoss*, 1823, pluma sobre papel, SM 21b.49, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin. © Foto: Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (CC BY-NC-SA).

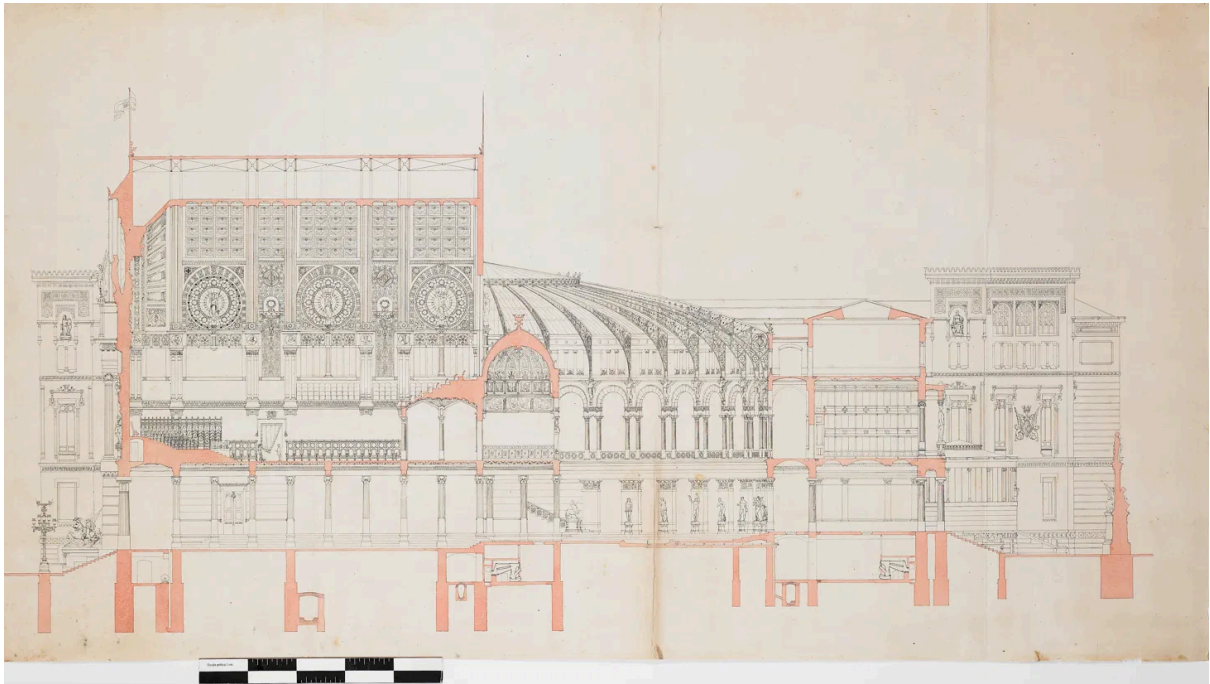


FIG. 15: sección transversal del proyecto. AHCOAC.

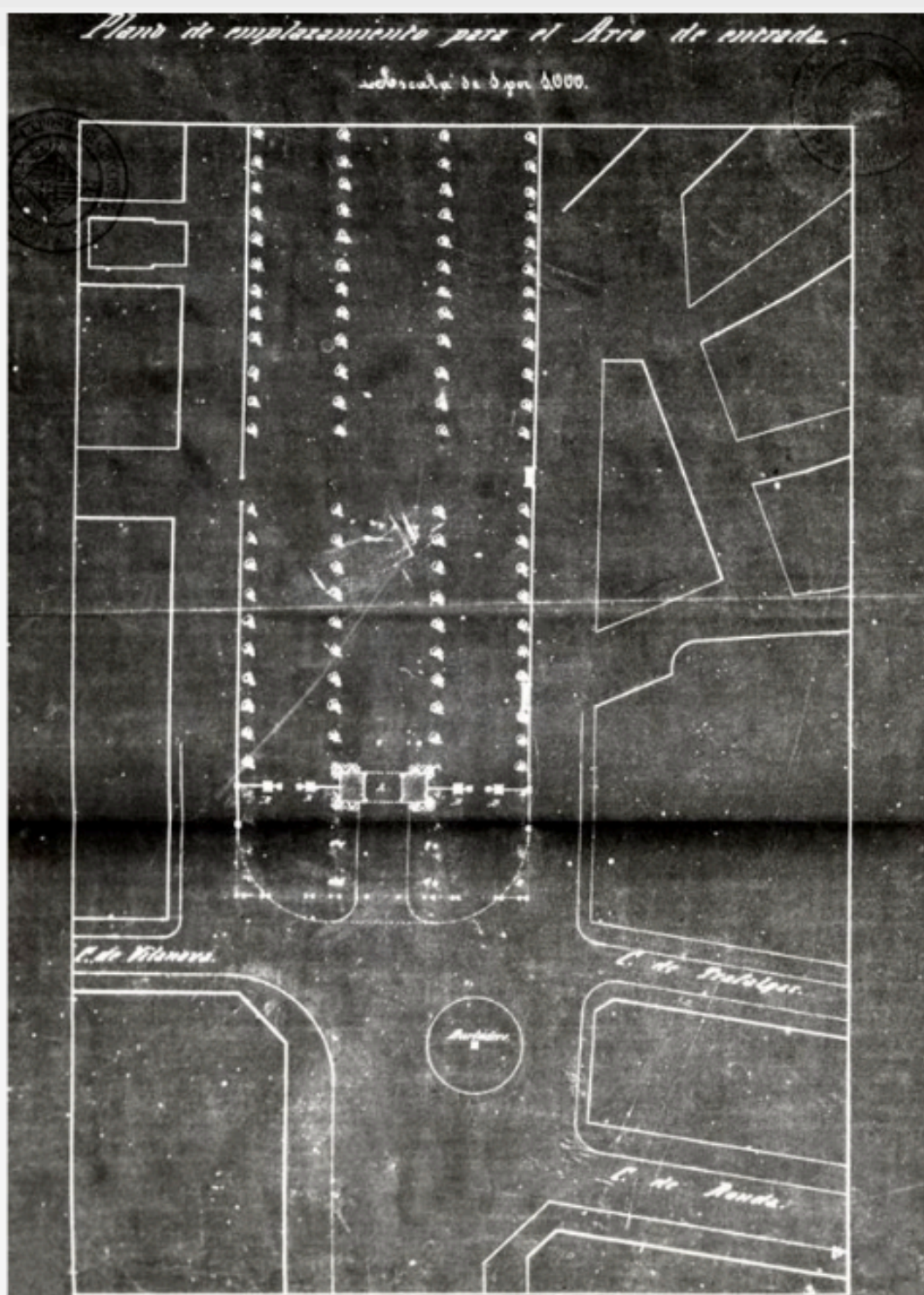


FIG. 16: Plano de emplazamiento para el Arco de Entrada, Fons Col·leccions Josep Vilaseca i Casanovas, Arxiu Històric del COAC. El plano lleva la escala de 5 por 1000 y muestra la relación del arco con el Salón de San Juan y las calles circundantes (Calle de Vilanova, Calle de Trafalgar, Calle de Ronda).



FIG. 17: Anteproyecto del Arc de Triomf elaborado por Josep Vilaseca. Art Institute of Chicago: George R. Collins Archive of Catalan Art and Architecture, Ryerson and Burnham Art and Architecture Archives

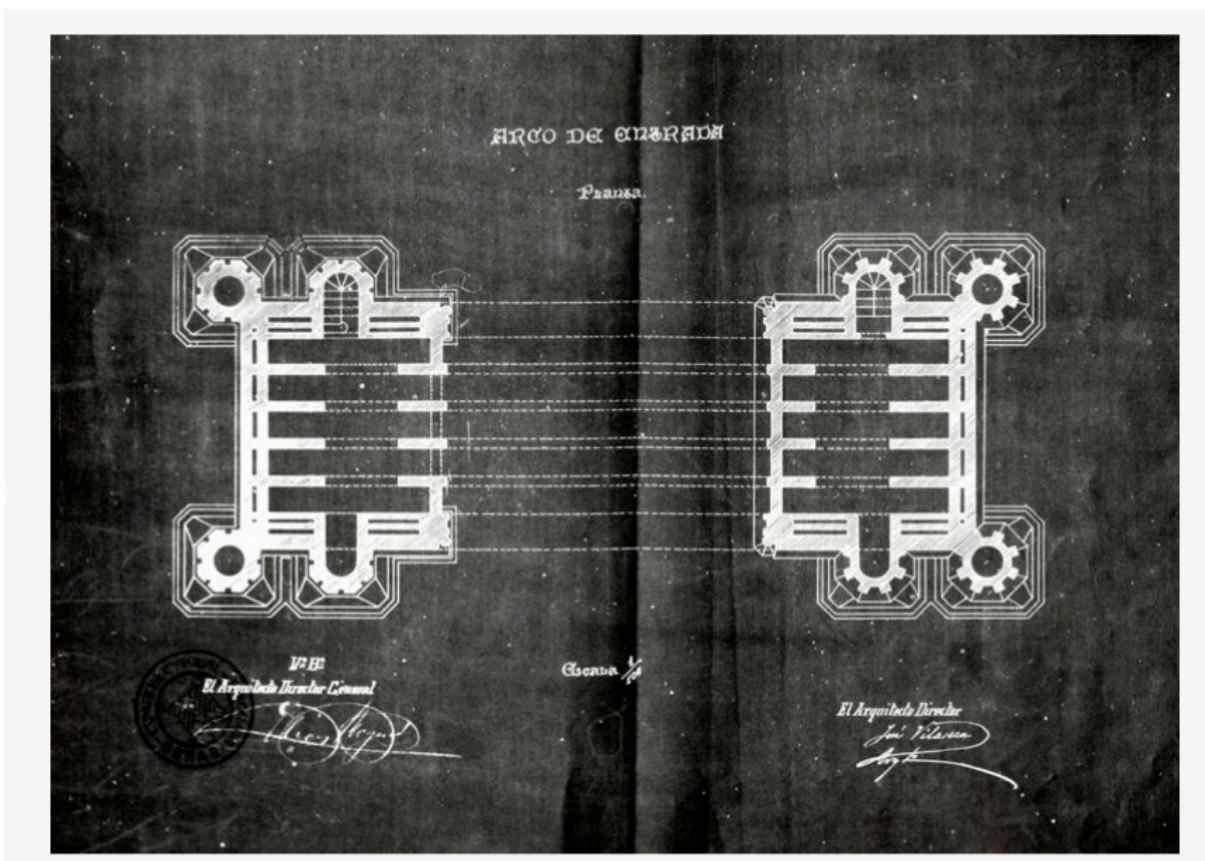


FIG. 18: Planta del Arco de Entrada, «Arco de Entrada. Planta», Fons Col·leccions Josep Vilaseca i Casanovas, Arxiu Històric del COAC.



FIG. 19: fachada principal A.T. Art Institute of Chicago: George R. Collins Archive of Catalan Art and Architecture, Ryerson and Burnham Art and Architecture Archives.

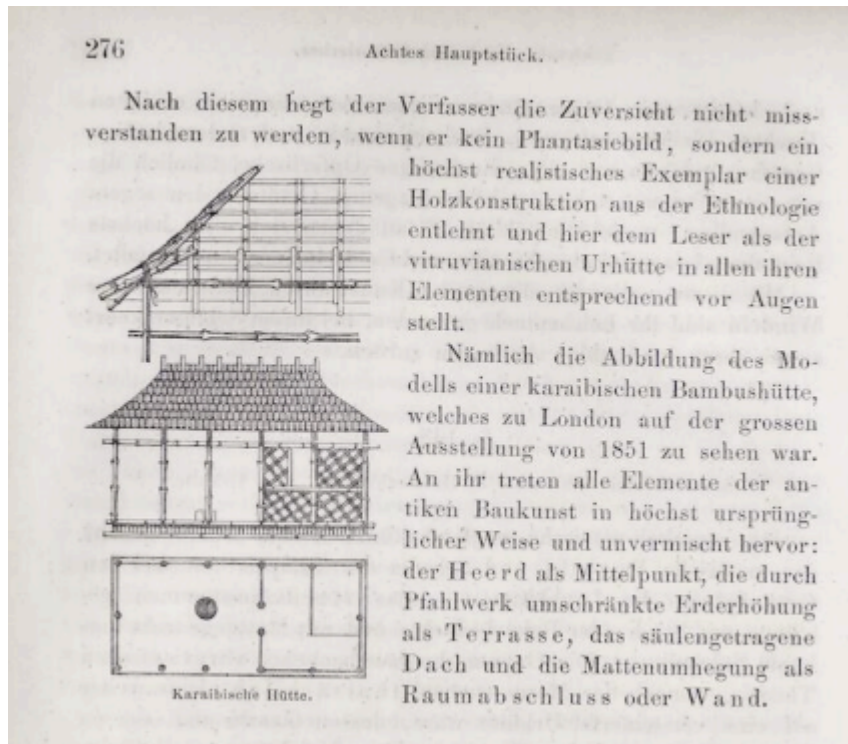


FIGURA 20: Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, vol. II (München: Friedrich Bruckmann's Verlag, 1863), p. 276. Fotografía del autor sobre el ejemplar.

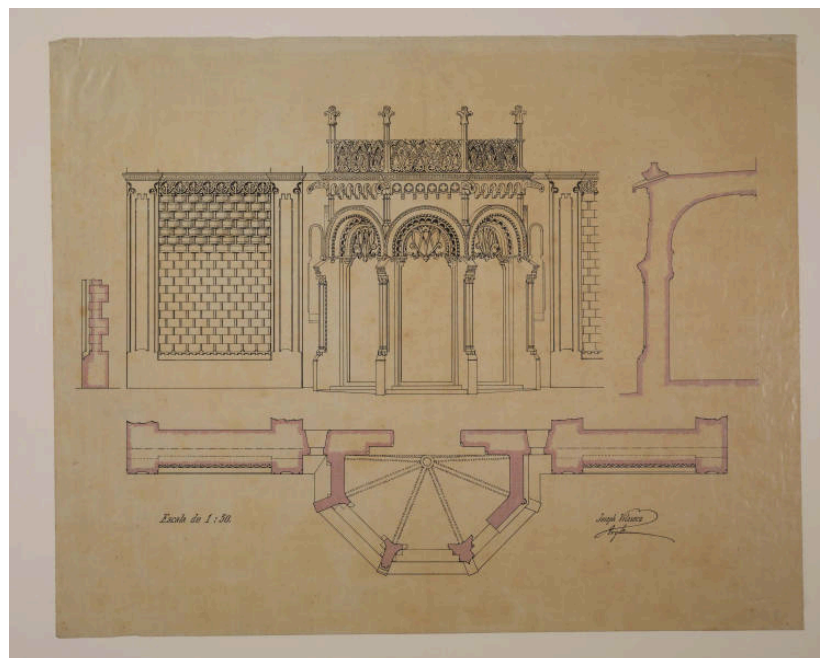


FIG. 21: tratamiento de los paramentos exteriores de la iglesia de la Bonanova. Art Institute of Chicago: George R. Collins Archive of Catalan Art and Architecture, Ryerson and Burnham Art and Architecture Archives.

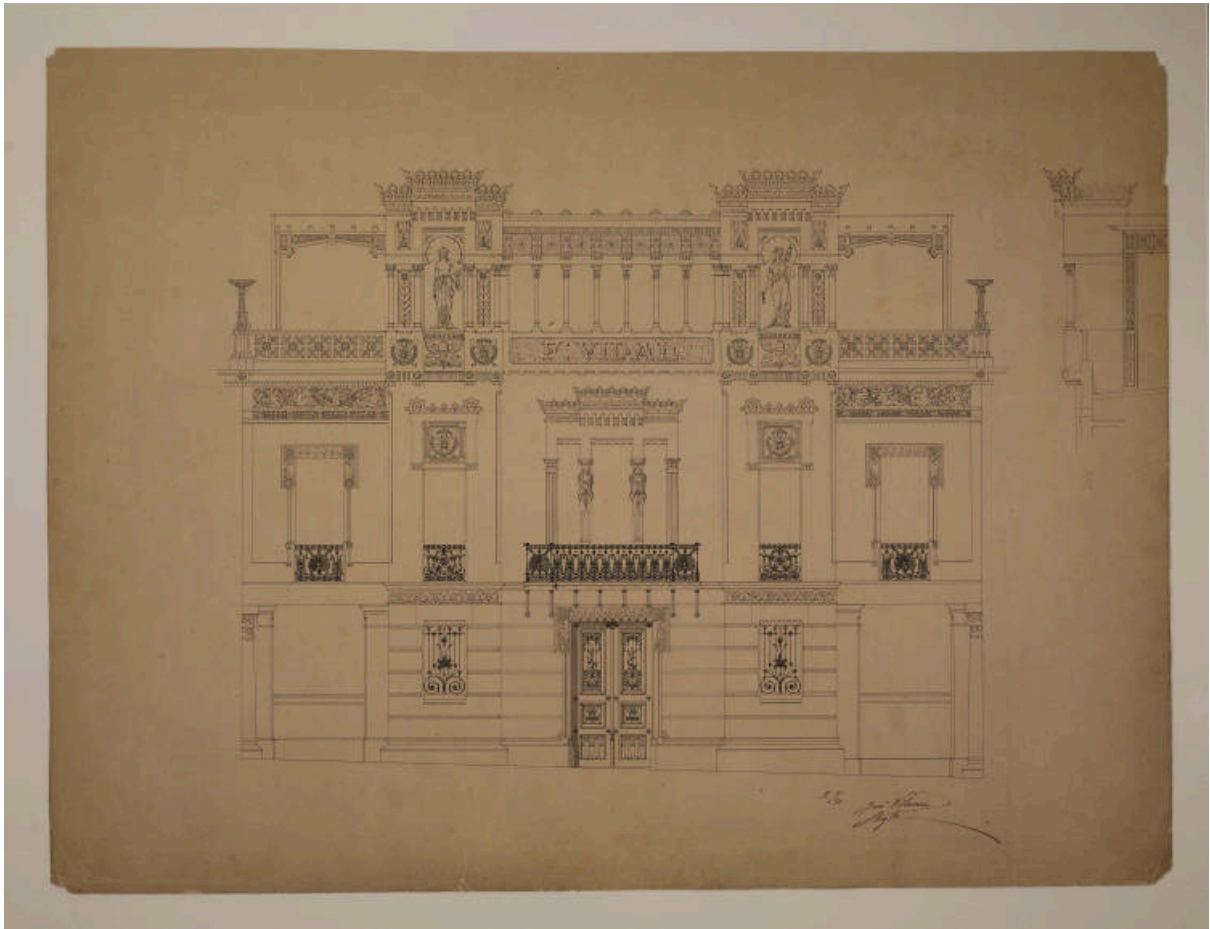


FIG. 22: Fachada principal taller francesc vidal. Art Institute of Chicago: George R. Collins Archive of Catalan Art and Architecture, Ryerson and Burnham Art and Architecture Archives.



FIG. 23: Matériaux et documents d'art espagnol, planche n.º 63, “Barcelone: grille de fer forgé construite dans la résidence de Tallardà,” fotografía de O. E. Nelson. Fons Col·leccions, Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (AHCOAC).



FIG. 24: Alzado de la fachada de la Casa Roura, Canet de Mar, 1889–1891. Fons Lluís Domènech i Montaner, Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (AHCOAC).



FIG. 25: Alzados de la fachada de la Casa Roura, Canet de Mar, 1889–1891. Fons Lluís Domènech i Montaner, Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (AHCOAC).

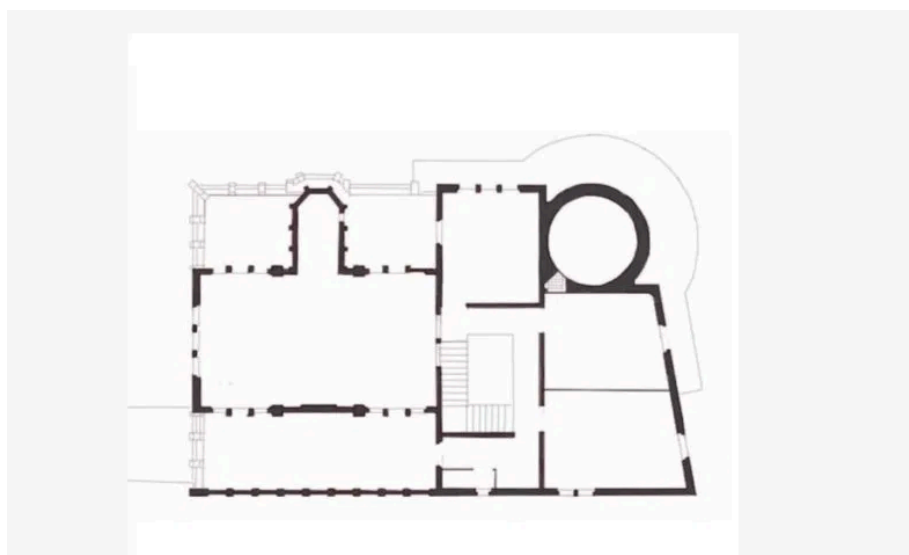


FIG. 26: planta de la Casa Roura, Canet de Mar, 1889–1891. Fons Lluís Domènech i Montaner, Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (AHCOAC).

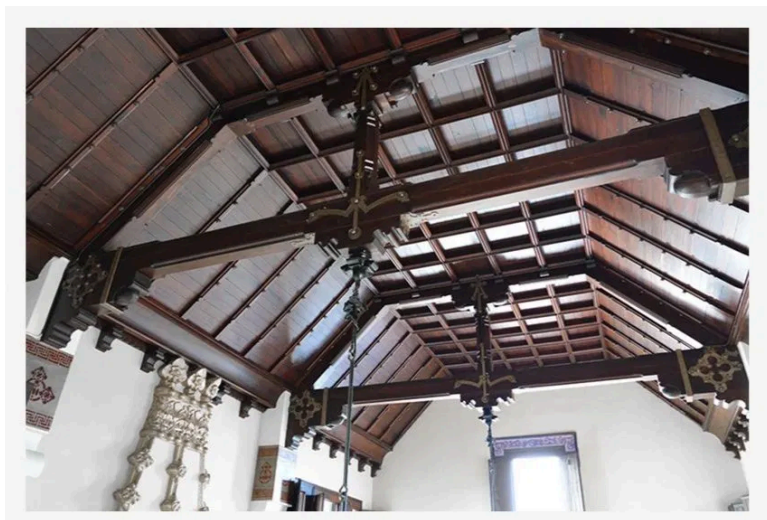


FIG. 27. Interior de la Casa Roura, fotografía de autor desconocido, c. 1892 (autoría desconeguda, ©FLDM). El término Diele designa el salón de recepción de planta baja de los grandes edificios civiles medievales del área hanseática, caracterizado por la cubierta de madera vista y la altura de dos plantas. Sobre esta tipología de interior en la arquitectura germánica medieval

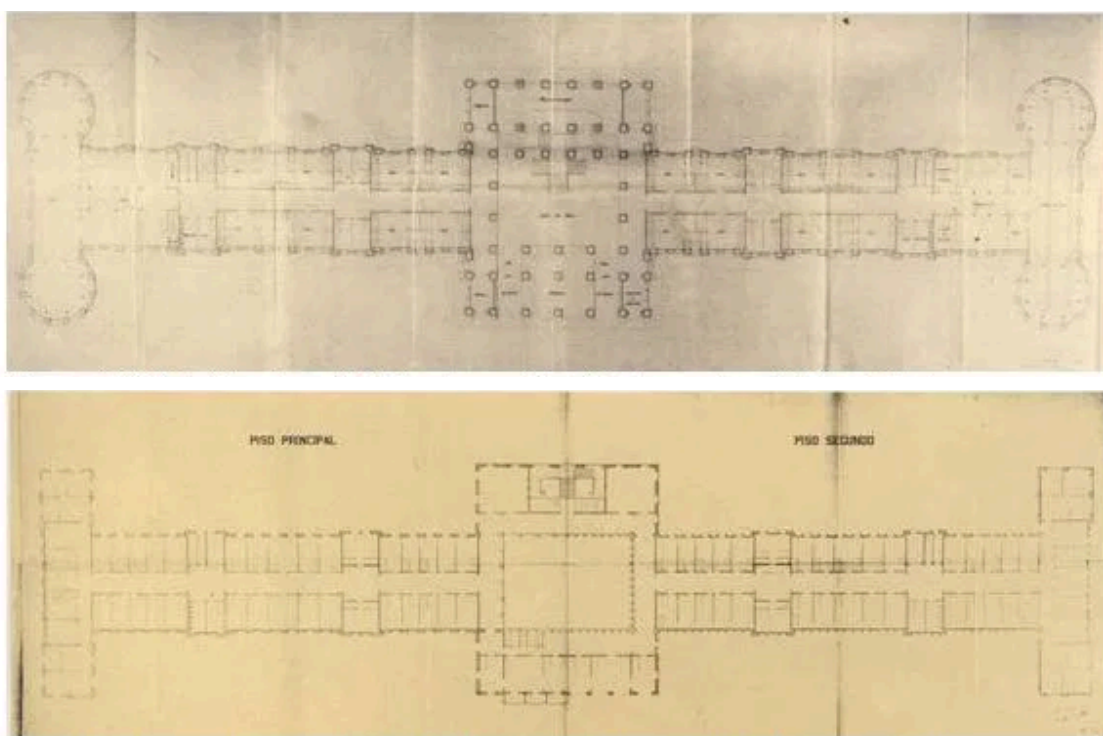


FIG. 28: Plantas baja, principal y de piso del Hotel Internacional, Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona, Expedient Governació núm. 484, sèrie D. Los documentos muestran con claridad la retícula de pilares que genera una malla de crujeas regulares repetida a lo largo de los 167 metros de longitud del edificio.

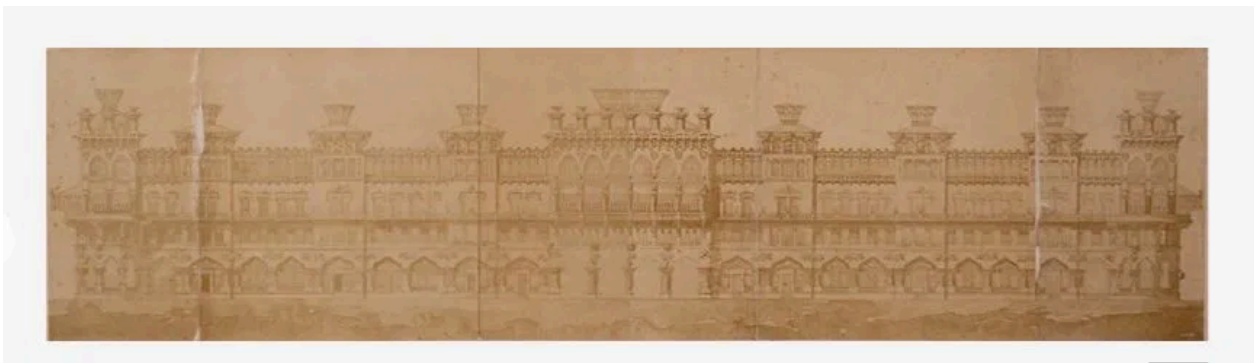


FIG. 29: Alzado principal del Hotel Internacional, Fons Lluís Domènech i Montaner, Arxiu Històric del COAC. El documento muestra la fachada longitudinal coronada por una serie de torreones-pabellón a intervalos constantes.



FIG. 30: Francesc Català-Roca, *Torre del Café-Restaurant (Castell dels Tres Dragons)*, s.f. (c. 1950s), fotografía en blanco y negro, Fons Fotogràfic F. Català-Roca, Arxiu Nacional de Catalunya.

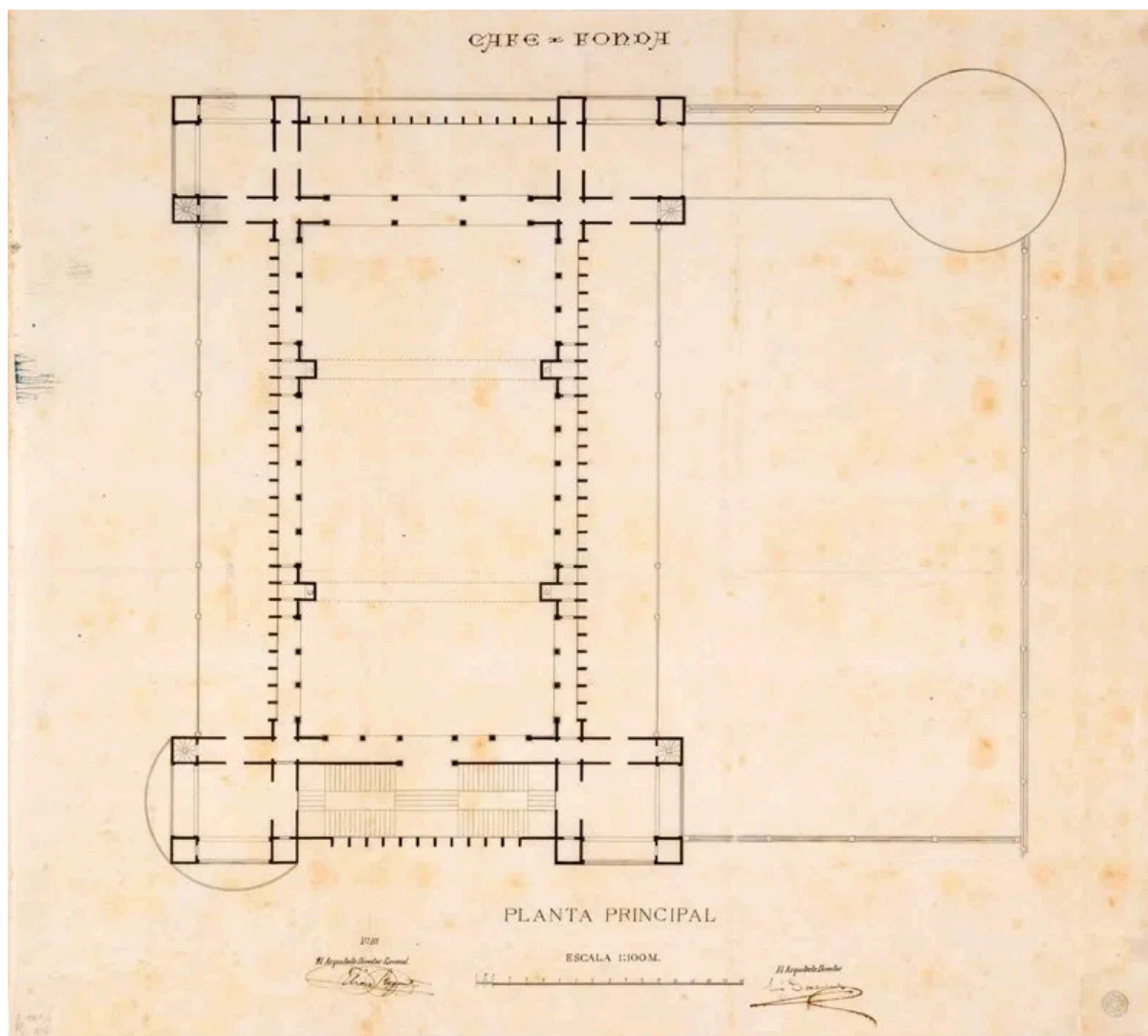


FIG. 31: Planta principal del Café-Restaurant , Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona. La comparación con el Altes Museum de Schinkel (Berlín, 1830) como precedente del principio de estructura perimetral que libera el espacio central es una analogía estructural. La plausibilidad del conocimiento directo está respaldada por el estudio que Domènech y Vilaseca realizaron del Altes Museum durante su viaje de 1879, cuyas ilustraciones se conservan en una colección particular.



FIG. 32: Autor desconocido, *Interior del Café-Restaurant durant l'Exposició Universal de Barcelona*, 1888, fotografia en blanc i negre. El término Festsaal (sala de fiestas o gran salón de representación) designa el espacio de doble uso (banquetes, exposiciones, asambleas) característico de los grandes ayuntamientos alemanes del siglo XIX. Las experimentaciones con el hierro y los acabados policromos a las que se alude remiten a Gottfried Semper, *Der Stil*, vol. I (*Textile Kunst*) y a Karl Bötticher, *Die Tektonik der Hellenen* (Potsdam, 1844–1852).

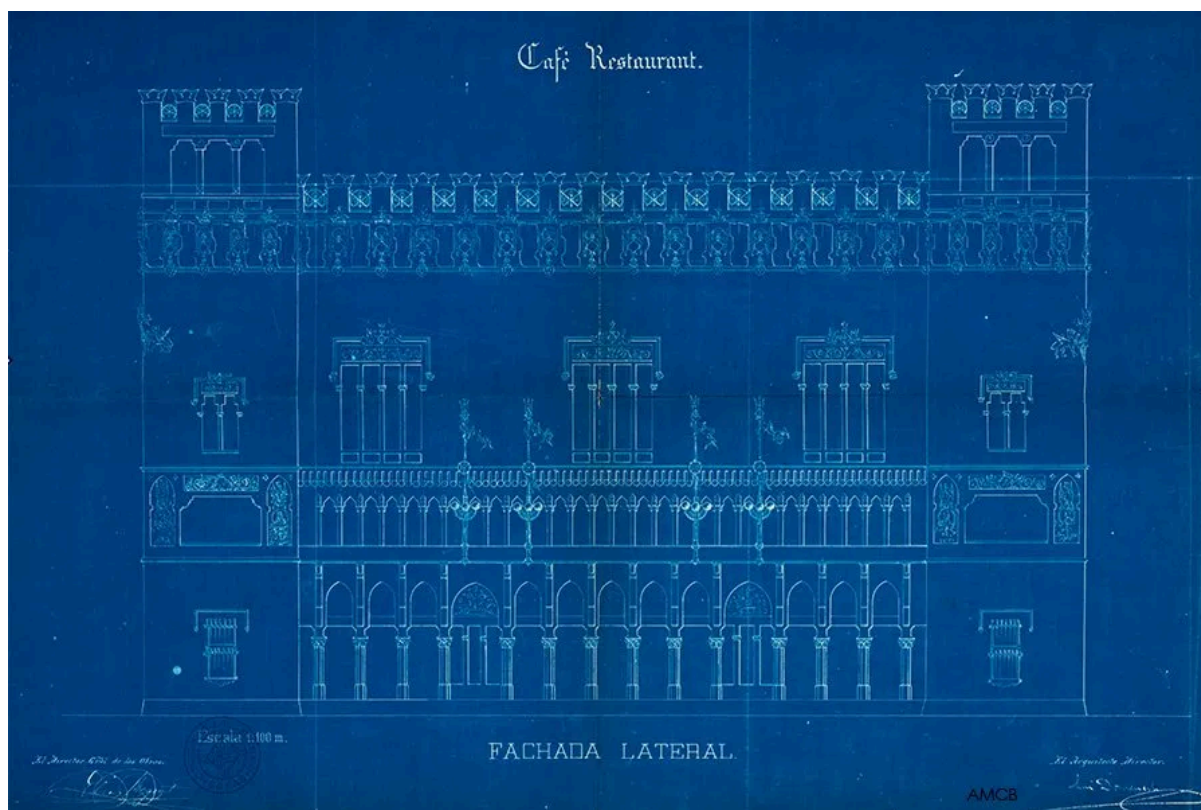


FIG. 33. Fachada lateral del Café-Restaurant, cianotipo, Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona (AMCB).



FIG. 34: *La Veu de Catalunya* del 9 de febrero de 1908.



FIG. 35: Català-Roca, Francesc. Detalle escultórico sobre el escenario del Palau de la Música Catalana. Fotografía en blanco y negro Fons Fotogràfic F. Català-Roca, Arxiu Nacional de Catalunya.