

LA COLUMNA BASTARDA. El antimodernismo arquitectónico a través de las teorías de Doménech y Estapá

Sergio Fuentes Milà
Doctor en Historia del Arte

Original recibido: **03.03.2017**
Fecha de aceptación: **19.05.2017**

Resumen

El presente artículo desarrolla, a partir del caso particular de José Doménech y Estapá, algunas de las tensiones entre el Modernismo arquitectónico y otras propuestas vinculadas al Eclecticismo en Barcelona. La relevancia del arquitecto en su época, a pesar de ser silenciado por la historiografía, es remarcable y, por ello, también su producción. Se trata de un personaje paradigmático que encarnó un posicionamiento claramente antimodernista. Este escrito disecciona algunos de los principales puntos de sus planteamientos intelectuales y artísticos, sustentados en el Eclecticismo decimonónico junto al interés por afrontar la modernidad de un modo más racional y fuera del pintoresquismo modernista. Las teorías de Doménech analizadas en el presente texto son clave para comprender su estética, su repertorio y su particular discurso proyectivo, de los que deriva un estilo unipersonal de gran complejidad conceptual: el Estapismo.

Los diferentes apartados del artículo desarrollan por fases el complejo debate entre Modernismo y Estapismo, recuperando la visión de Doménech y Estapá y su aversión hacia creadores como Antoni Gaudí y su producción. El análisis del “proceso geometrizador” planteado por Doménech para la proyección arquitectónica y el reclamo de las funciones tradicionales de los elementos arquitectónicos clásicos son algunos de los temas presentados. Las vinculaciones entre arquitectura y otras disciplinas como política, religión, literatura, música y filosofía son esbozadas aquí y se complementan con otras publicaciones recientes del autor de este texto.

Palabras clave: Historia de la Arquitectura, Modernismo, Eclecticismo, Estapismo, José Doménech y Estapá, Antoni Gaudí i Cornet, Miguel de Unamuno

Abstract

THE BASTARD COLUMN. Architectonic Anti-Modern Style through Doménech Estapá's theories

This article explores some of the tension between the modern architectonic style and other proposals connected to Eclecticism in Barcelona, from José Doménech Estapá particular case. The architect's significance in his era, despite being silenced due to historiography certainly stands out, as does his production. He was a paradigmatic character who embodied a clearly anti-Modern style. This article dissects some of the main areas of his intellectual and artistic proposals, that were based on nineteenth-century Eclecticism along with an interest in facing modernity in a more rational way, far removed from modernist picturesqueness. Doménech's theories as analysed in this text are key in order to comprehend his aesthetics, his repertoire and his unique projective discourse, which leads to an individual style of great conceptual complexity, which we have called *Estapismo*.

The different sections of the article develop a complex debate between Modern Style and *Estapismo* in stages, regaining Doménech Estapá's perspective and his aversion towards creators such as Antoni Gaudí and his production. The analysis of the 'geometricised process' set out by Doménech for architectonic projection, and the lure of classical architectonic elements' traditional functions are some of the topics discussed. The connections between architecture and other disciplines such as politics, religion, literature, music and philosophy are outlined here and are complemented by other recent publications from the author of this text.

Keywords: History of Architecture, Modern Style, Eclecticism, Estapismo, José Doménech y Estapá, Antoni Gaudí i Cornet, Miguel de Unamuno

En la producción arquitectónica de José Doménech y Estapá (1858-1917), la inquebrantable relación entre teoría y práctica en el hecho arquitectónico se manifiesta de un modo contundente. A lo largo de numerosas publicaciones, discursos y memorias, el arquitecto redonda en su particular visión del proceso creativo y de cómo el artista debe enfrentarse al cosmos, comprenderlo y plasmarlo en sus proyecciones, independientemente del lenguaje artístico utilizado. Los escritos del propio Doménech son esenciales para puntualizar su posicionamiento respecto a las tendencias arquitectónicas en boga dentro del núcleo barcelonés, principalmente su conflictiva relación con el Modernismo, así como respecto a otros debates, ya sean técnicos, políticos, musicales, artísticos o de cualquier índole. En cualquiera de los casos es interesante apreciar que Estapá siempre hace confluir dichos debates en su particular modo de comprender la arquitectura, aspecto que sirve para ejemplificar la visión social que este tenía del hecho arquitectónico en sí. La historiografía del arte no ha mostrado atención alguna a este personaje ni a dicha cuestión. El presente artículo sintetiza algunos de los puntos clave de sus teorías y posicionamientos. La estructura del escrito es fruto de análisis y estudios abordados con más detalle y profundidad, desarrollados a lo largo de la tesis doctoral *José Doménech y Estapá (1858-1917). Eclecticism, architecture and modernity*,¹ así como en otras publicaciones del mismo autor que serán mencionadas seguidamente, las cuales son resultado de dicha investigación, iniciada en 2010 y hasta la fecha. Debe apuntarse que en la actualidad sigue en curso.

Expondremos cómo, de entrada, Doménech y Estapá utiliza los dualismos culturales occidentales para fijar y definir la otredad amenazadora en la evolución artística y, por ende, su postura y proceso creativo a partir de lo bueno *versus* lo malo, lo abstracto *versus* lo concreto, el intelecto *versus* la intuición. A partir de esta premisa un tanto maniquea y fundamentada en la antonimia como concepción definidora, Doménech fija y cristaliza paradigmas estáticos para comprender el mundo desde su mentalidad cartesiana y científica, en la que la ley y el orden se erigen como los elementos soberanos de la realidad social. Comprobaremos cómo este sistema de contrarios sirve para erigir su doctrina arquitectónica y, por ende, su estética y estilo unipersonales, que adoptarán fisonomías muy particulares que solo pueden asimilarse teniendo en cuenta los planteamientos teóricos previos. Como veremos en este texto, en la construcción del debate entre arte moral *versus* arte amoral, Doménech focaliza gran parte de sus críticas hacia arquitectos que seguían otros criterios creativos, principalmente Antoni Gaudí i Cornet (1852-1926). Así, el organicismo gaudiniano o el Modernismo arquitectónico barcelonés en general, serán definidos por el autor que protagoniza nuestro estudio como un “microbio” que debe ser extirpado de la sociedad, puesto que únicamente sirve para generar extravíos arquitectónicos y perpetuar

¹ Sergio Fuentes Milà, *José Doménech y Estapá (1858-1917). Eclecticism, architecture and modernity*, Tesis Doctoral, dir. Isabel Coll i Joan Molet, Universitat de Barcelona, 2016.

la involución del arte arquitectónico. Su pronunciamiento como creador antimoder-nista a partir de la disección de su contrario hace de Doménech un personaje incómo-do, peculiar y de difícil estudio, tanto debido a su complejidad como a la vehemencia y el profundo desprecio que mostró en sus múltiples alegatos contra el Modernismo catalán.

El “proceso geometrizador” y la antonimia como base del Estapismo

El principal anhelo de los arquitectos de la segunda mitad del siglo XIX fue el de hallar y formular el estilo propio de su tiempo, el siglo XIX. En el caso de Doménech y Estapá, la construcción de una imagen de marca propia es la base para comprender su apor-tación. Pero ¿cómo la consigue? y ¿cuáles fueron su estética e ideología implícitas? El punto de partida se encuentra en dos postulados clave. Por un lado, la inclusión de la modernidad a partir de los nuevos materiales, principalmente el hierro. Por el otro, la revisión, reformulación y combinación de los estilos de la Historia de la Arquitectura como inspiración y arranque de nuevas soluciones.² Este doble ejercicio se articulará y fundamentará en la construcción de teorías particulares que Doménech desarrollará, difundirá y materializará a través de su propia obra y a partir de la crítica hacia otras propuestas coetáneas.

El texto teórico básico para la comprensión de la doctrina arquitectónica de Doménech y Estapá es el discurso titulado «Modernismo arquitectónico», leído en la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona en la sesión del día 22 de junio de 1911 y publicado posteriormente.³ En este escrito no solo se analiza y realiza una crítica del Modernismo, sino que, poniendo en tela de juicio muchos de los resultados y pro-ducciones arquitectónicas de esa tendencia, se desarrollan los principales puntos de su pensamiento arquitectónico. A partir de exaltados alegatos, Doménech puntualiza todos los elementos que considera esenciales para crear un buen edificio, sincero y verdadero en sus líneas, disposiciones y funcionalidad, además de en la utilización de una estética contenida y correcta basada en líneas rectas y en la regularidad de las formas. Así pues, a partir de este texto, podemos constituir las claves del proceso creativo de Doménech en torno a la arquitectura y aplicarlo a su producción. Ello nos determina y explica su propuesta estética.

En la introducción del denso discurso, Doménech insiste en que cualquier creador verdadero debe seguir las leyes y, por consiguiente, ser fiel a una tradición arquitectónica cimentada en los estilos históricos. Las leyes en arquitectura son vis-

² *Ibid.*, p. 112-119.

³ José Doménech y Estapá, «Modernismo arquitectónico», en: *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, III Época, vol. X, 4, 1912, p. 54-73. También publicado en *Arquitectura y Construcción*, Año XVI, 238, 1912, p. 130-144.

tas por Doménech como la base de las verdades absolutas y universales y de la belleza como concepto superior, el cimiento que en el proceso creativo nos permite generar una obra que se aproxima a lo más elevado, esto es Dios y su perfección cosmológica. El abandono del uso de ambas premisas o su profanación durante el proceso creativo solo podrá marcar el inicio de la ruina en arquitectura. Para el autor, el Modernismo era, precisamente, el primer síntoma de decadencia.

A partir de esta dirección, se hace hincapié en la necesidad de dirimir y “depurar en todos los estados artísticos *lo esencial de lo accesorio*”⁴ Con ello se pone en tela de juicio y establece una valoración de los dos principales elementos que entran en juego en el proceso creativo: el sentimiento y el intelecto del artista. A su vez, esas dos posturas generan los dos posicionamientos creativos que propone Estapá: el Modernismo como ruina que se ha de abandonar y que está en relación exclusiva con el sentimiento; y, por otro lado, la propuesta arquitectónica propia que, por oposición, tildamos de antimodernista y que está ligada al intelecto y al raciocinio.

Para él, la existencia de obras modernistas era un problema que perjudicaba al buen funcionamiento de la sociedad, más allá de la dimensión estética y estilística. Por ello reflexiona sobre el hecho de que la excesiva presencia de estas arquitecturas sin ideal conduce a la degeneración de la sociedad donde se erigen. Al respecto, puntualiza que los productos modernistas “pueden conducirnos a un verdadero caos si no se da la voz de alerta y se evita quizás de este modo que algunos ánimos, ávidos de la originalidad á pesar de que esta se obtenga en perjuicio del buen gusto, vayan infectando la atmósfera artística de esta época en nuestro querido país”⁵ Sobre este aspecto, también en sus notas personales y previas al discurso, insiste en “que se haga imposible la vida del microbio que constituye el modernismo que con su destructora labor conduciría fatalmente á la decadencia [...]”⁶

En los párrafos introductorios, Doménech establece una relación con la educación religiosa. Estapá vincula la carencia de esta con la desorientación arquitectónica que encarna el Modernismo catalán. La creación del modernista y la vida del hombre con una educación cristiana insuficiente se fundamentan en la confusión. De esa percepción conservadora basada en la analogía psicológica del “buen creador” y el “buen cristiano” deriva otra clave en su ideología: el concepto de moralidad aplicado al arte. Recupera una de las máximas de Leibnitz (“Toda Ciencia y todo Arte debe estar siempre inspirado por un fin eminentemente moral”)⁷ y, a partir de esta, insiste en que el archi-

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

5 *Ibid.*, p. 57.

6 José Doménech y Estapá, *Notas previas sobre el contenido de “Modernismo arquitectónico”* [ARACAB: Carpeta Exp. José Doménech y Estapá, Subconcepto Docs. referentes al Académico, s/n, p. 2].

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

8 José Doménech y Estapá (1912), *art. cit.*, p. 57.

9 Sergio Fuentes Milà, «Seràs home sobrehome. El perfil nietzscheà dels modernistes catalans», en: *Haidé: Estudis Maragallians. Butlletí de l'Arxiu Joan Maragall*, 2, 2013, p. 135-151; Sergio Fuentes Milà (2016), *op. cit.*, p. 180-185.

tecto es el creador que debe y que mejor puede materializar la moralidad a partir de sus obras, puesto que las construcciones son la producción artística física en la que se desarrolla la sociedad y se interrelaciona el ser humano. Esto le lleva a su percepción del Modernismo como una producción amoral, frente a la moralidad de las leyes cristalizadas en obras de corte más conservador y rectilíneo que respetan los preceptos básicos de la regularidad de formas como son, obviamente, las obras de su producción.

La “amoralidad modernista”, tal y como la entiende Doménech y Estapá, se traduce también en el *modus vivendi* de quien la crea, “sobre todo por el espíritu de rebeldía que se ha apoderado del ánimo de los artistas [los modernistas]”⁸. La relación con tendencias como el nietzscheanismo como una de las modas más habituales entre el círculo de modernistas catalanes se halla latente en este comentario, apreciación que también recuperará el arquitecto Bonaventura Bassegoda i Amigó.⁹

Del modo en que está redactado el discurso, para él esta polémica arquitectónica va mucho más allá del propio proceso creativo y de las obras resultantes. En él, a través de referencias específicas, insiste en que, a su vez, la discusión entre Modernismo y antimodernismo implica unas posturas políticas y religiosas en la mayoría de los casos evidentes e irreconciliables: anarquismo *versus* conservadurismo, catalanismo *versus* españolismo, ateísmo *versus* cristianismo, según él.¹⁰ Merece la pena apuntalar estas antinomias porque nos definen no solo el núcleo heterogéneo al que se opone Doménech, sino también el núcleo al que pertenece y la ideología que él mismo promueve desde el espacio social y los núcleos de poder que ocupó en vida.¹¹

A continuación proponemos una tabla que recoge los diferentes conceptos clave que sirven para definir tanto el Modernismo atacado como el estilo de Estapá. El Cuadro I resulta útil para situar las ideas en esta lucha acérrima, según Doménech, entre el bien y el mal, el orden y el caos. Los conceptos presentados se extraen de la amplia bibliografía del arquitecto. A su vez, la tabla sirve para asimilar que el arquitecto en cuestión comprendía siempre la práctica arquitectónica como un componente básico en las tensiones de la sociedad coetánea y, sobre todo, en la salud y evolución de esta. Igualmente recogemos ya la idea y denominación de Estapismo. La complejidad de la doctrina arquitectónica de Doménech y Estapá nos obliga a personalizar su teoría general respecto a la creación artística, la política, la religión y la sociedad, mediante el uso de esa derivación nominal.¹² Se trata de la erección de una doctrina personalísima que hace del personaje y su obra una propuesta diferente y autónoma

10 La vinculación política ha sido desarrollada en: Sergio Fuentes Milà, «El binomio Arquitectura-Política en la Barcelona modernista en torno a las teorías de José Doménech y Estapá» (en prensa).

11 Sergio Fuentes Milà (2016), *op. cit.*, p. 73-107.

12 Debe advertirse que el concepto Estapismo no es utilizado con este término por Doménech, a diferencia del resto de ideas que se referencian en la tabla. El uso del segundo apellido de José Doménech y Estapá para construir la derivación nominal “Estapismo/estapista”, con la que calificar tanto la doctrina arquitectónica como las obras del corpus del personaje, se fundamenta en que la historiografía ha utilizado la derivación “domenechiano” para referirse a la obra del modernista Lluís Doménech i Montaner. Este arquitecto coetáneo fue uno de los rivales de Doménech y Estapá, con quien compartía el primer apellido por causas accidentales, puesto que no tenían ningún vínculo familiar. Autores como Doménech i Girbau, Bohigas o Bassegoda Nonell, entre otros, hacen uso del mencionado término “domenechiano” al estudiar la obra de Doménech i Montaner. Véanse, entre otros, Joan Bassegoda Nonell, *Modernisme a Catalunya*, Nou Art Thor: Barcelona, 1988; Lluís Doménech i Girbau, *Doménech i Montaner*, Polígrafa: Barcelona, 1994; *Doménech i Montaner, any 2000 / year 2000*, COAC: Barcelona, 2000.

en la Barcelona de la época. Siendo conscientes que las ideas y formas de Doménech, tal cual las concibe como componentes de una totalidad unitaria, no se prolongan en el tiempo y que tampoco son continuadas ni difundidas por un gran número de seguidores u otros colegas de profesión, apuntamos ya que el Estapismo es un estilo unipersonal que, en buena medida, nace y muere con el propio Estapá.

No obstante, cabe señalarse que Doménech y Estapá contó con la colaboración de arquitectos y algunos discípulos que pusieron en práctica parte de sus preceptos y repertorio. Entre los primeros debe destacarse, principalmente, Salvador Viñals i Sabaté (1847-1926), titulado en 1877 y con quien mantenía una estrecha relación de amistad, además de poseer con Doménech la coautoría de la Prisión Modelo de Barcelona, así como de otros proyectos penitenciarios que no se llegaron a ejecutar finalmente. En cuanto a sus seguidores más inmediatos, identificamos la primera época productiva de José Doménech i Mansana (1885-1973) como estapista. Este arquitecto, hijo de Estapá que se titula en Barcelona en 1910, formó parte del despacho de su padre, colaborando conjuntamente en muchos proyectos, además de asumir y rematar otros debido a la enfermedad de Estapá, que le llevaría a la tumba en 1917. Además, localizamos otros seguidores que conrearon la estética estapista. Esta cuestión está en proceso de una investigación más en profundidad, aunque ya hemos podido vincular a algunos personajes como José Ros i Ros (1885-1951; 1911), Manuel Comas i Thos (1854-1914; 1879) o Melcior Viñals i Muñoz (1878-1938; 1904).

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

Cuadro I. Conceptos definitorios del Estapismo y el Modernismo según José Doménech y Estapá extraídos de sus textos teóricos, principalmente del discurso «Modernismo arquitectónico» de 1911.

El Cuadro I es un resumen de algunas de las antinomias que Doménech utiliza para definir su propia doctrina y estilo arquitectónicos. No obstante, advertimos que, tal y como muestran los contrarios recogidos en dicha tabla, no se representa un pensamiento totalmente original de Estapá, puesto que se trata de posicionamientos todavía generales que forman parte de su época y que venían construyéndose desde los debates de la Ilustración y el racionalismo y cuya evolución a lo largo del siglo XIX y principios del XX cristalizará en el funcionalismo, las vanguardias, etc. Así pues, el arquitecto toma partido de uno de los posicionamientos generales de la contemporaneidad y lo absorbe e incorpora como base para la construcción de su doctrina y estilo.

Doménech presenta un perfil conservador y solo comprende el proceso creativo desde la fórmula generada de la siguiente unión indisoluble: Dios-Ciencia-Arquitectura. Pero para justificar su posicionamiento y doctrina lo hace a partir de la condena del Modernismo y sus seguidores, principalmente Gaudí. Para Doménech, estos no hacían más que copiar la naturaleza que observaban sin ningún tipo de análisis ni proceso intelectual. La ruptura del trinomio mencionado provocaba la frivolidad del cosmos como creación divina, materializada mediante formas absurdas, irregulares y sin sentido que atentaban contra las leyes geométricas, de simetría y contra la tradición arquitectónica. Así, la base de la crítica y repulsa de Doménech hacia al Modernismo es el servilismo, la obsesión por plasmar de manera fidedigna la naturaleza y sus formas. Aunque esta afirmación no responda a la realidad de las obras modernistas, Estapá insiste en ella para desacreditar a los artistas que las producen. Según él, el hombre no debe copiar, pues si se entrega a semejante ejercicio infantiloides, permanece esclavizado y “empequeñecido” respecto al mundo y, por ende, respecto a la creación divina: “El hombre puede tomar la idea generadora en la Naturaleza, puede realmente inspirarse en ella, pero no copiar servilmente sus formas.”¹³

Para Estapá, en el término medio está la virtud. Por ello reclama una observación pausada y reflexiva de la naturaleza generada desde el intelecto y el conocimiento de las ciencias y la geometría. En este sentido, advierte e insiste en que el proceso estructural de la naturaleza posee una vasta armonía de suma belleza, solo explicable mediante un proceso de comprensión superior y racional. Este proceso es el que hemos denominado “proceso geometrizador”, el verdadero método que rige el hecho creativo y proyectivo en la arquitectura de Doménech y Estapá [diagrama I].

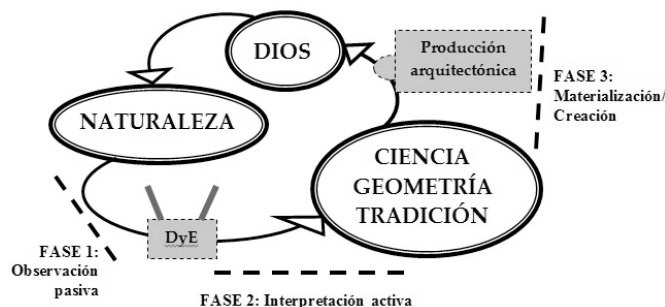


Diagrama I. “Proceso geometrizador”: proceso creativo del Estapismo. Extraído de los textos teóricos de José Doménech y Estapá, principalmente del discurso «Modernismo arquitectónico» de 1911 [“DyE” = Doménech y Estapá].

13 José Doménech y Estapá (1912), *art. cit.*, p. 60.

El esquema muestra perfectamente un proceso creativo armonioso, ininterrumpido, concéntrico, lógico y estructurado en diversas fases. Este se inicia con la observación reflexiva de la naturaleza por parte del arquitecto. La asimilación de las formas y jerarquías naturales como fruto de la creación divina debe ser pasada por el filtro de las ciencias puras, además de por el de la tradición constructiva o estilos históricos y el de la geometría. Como vemos, los dos últimos elementos son formales y, por ello, se erigirán como los definidores de la fisonomía de la producción arquitectónica de Estapá. Así pues, dicha producción será el resultado del “proceso geometrizador” constituido en tres fases: primeramente, la observación pasiva de la creación divina o naturaleza; en segunda instancia, el análisis y la interpretación activa de esa realidad mediante el filtro de la tradición y las disciplinas científicas mencionadas, y, finalmente, la transformación y materialización de ese estudio a partir de las formas abstractas y la proyección arquitectónica. En otros escritos el propio Doménech se refería a este proceso de tres fases como “los tres estados de la razón para hacer geometría: la observación, la imaginación y la concepción [...] Es preciso que los tres factores entren por igual en el raciocinio humano, y cuando descuidamos alguno de ellos, vamos directamente al error”.¹⁴ Asistimos al reclamo de una observación objetiva y científica de la naturaleza para asimilar las formas y estructuras naturales y, a partir de ese punto, iniciar el proceso creativo para definir las formas y estructuras productivas, es decir, los objetos arquitectónicos. Para Doménech, el arte arquitectónico es la macroestructura configuradora de un entorno físico que permite asimilar una estructura abstracta superior a partir de lo perceptual.

Dicha apreciación es básica para comprender un aspecto fundamental del Estapismo como es el lugar que ocupa esa producción artística tridimensional. Se trata de un espacio físico pero a la vez abstracto y superior, mucho más cercano a Dios gracias al lenguaje racional y geométrico que lo define. Dios geometriza eternamente, insiste Estapá.¹⁵ Precisamente por esto, consolidar una producción arquitectónica creativa pero respetuosa y basada en la tradición, la ciencia, las leyes y, sobre todo, el lenguaje geométrico permite que tanto el arquitecto como su producto constructivo se aproximen a Dios y su mensaje trascendente.¹⁶ El arquitecto pretende retornar al sistema de los tiempos primitivos en que la ciencia, el arte y la religión estaban interconectados y formaban parte de un todo indisoluble. Pero dicha unidad ancestral debe estar adaptada a las nuevas necesidades y ser apropiada para enmarcar y desarrollar la “vida moderna” según preceptos wagnerianos.¹⁷

En contraposición a este proceso creativo correcto, Doménech critica el proceso creativo que, según él, ponían en práctica los arquitectos modernistas, princi-

14 José Doménech y Estapá, «Geometrías racionales y Geometría real dentro de la finitud humana», en: *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, III Época, vol. V, 27, 1904-1906, p. 550.

15 José Doménech y Estapá, *Concepto pedagógico de la Ciencia Matemática*, Col. 21 Discursos Inaugurales, vol. XV, Universitat de Barcelona: Barcelona, 2001, p. 24.

16 Según Doménech y Estapá, la geometría como elemento que define la jerarquía en las estructuras estapistas es el ingrediente que permite que estas se eleven como las obras correctas que sobresalen y se erigen como muestra de la “verdadera” y “correcta” arquitectura en el núcleo barcelonés. Para insistir en ello, Estapá incorporó una frase de Blaise Pascal para remarcar su posicionamiento en la contestación que hizo al discurso «Las construcciones geométricas», del académico electo Josep Maria Bartrina i Capella en 1914: “Entre espíritus iguales el que poseyera geometría debía forzosamente sobresalir”. José Doménech y Estapá, «Contestación al discurso

palmente los del núcleo catalán. Antoni Gaudí se convierte en centro de los ataques [diagrama II]. Estapá insiste en presentar a Gaudí como su antagonista mediante la cita y crítica constante de algunas de sus obras. El nuevo diagrama plantea que el proceso creativo modernista es mucho más simple y limitado. El procedimiento que se muestra es totalmente disonante, irregular, ilógico y repleto de interrupciones. Por su insuficiencia, la producción queda incomunicada de Dios y mucho más alejada de la realidad trascendente. El motivo es básicamente que el artista observa el cosmos natural como creación divina (primera fase: observación pasiva) y después lo copia escrupulosamente y sin tener en cuenta los conocimientos racionales del intelecto humano (segunda y última fase: materialización/copia). Según Doménech, los filtros necesarios que sirven para lograr una comprensión absoluta de lo observado no son utilizados debido a la falta de preparación del modernista y su exceso de protagonismo e individualidad. Según Estapá, la fase más importante del “proceso geometrizador” (la interpretación activa) no existe jamás en el proceso creativo modernista, y esto es lo que explica la fisonomía irregular de los productos resultantes.

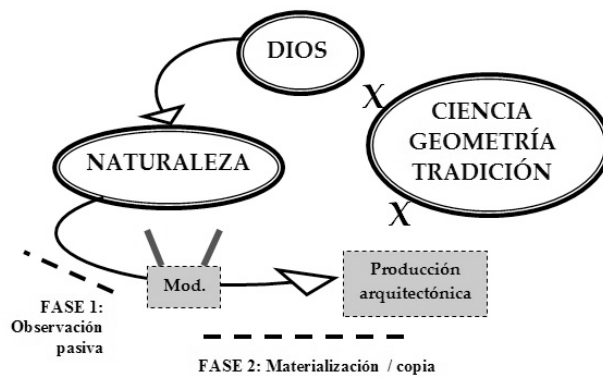


Diagrama II. Proceso creativo “incorrecto” utilizado por los arquitectos modernistas y Gaudí según José Doménech y Estapá. Extraído de sus textos teóricos, principalmente del discurso «Modernismo arquitectónico» de 1911 [“Mod.” = arquitecto modernista].

En uno de sus primeros discursos públicos (1883), Doménech justificaba y desarrollaba la relevancia de la geometría.¹⁸ En él se insiste en la unión entre artes y ciencias. En este sentido afirma que “los conocimientos científicos han de tener pues decisiva influencia en el arte, ya que siendo una sola la Verdad es una belleza y, por lo tanto, en el desarrollo de esta mucho ha de contribuir aquella que constituye su base y su esencia”.¹⁹ Más adelante, sentencia que el arte arquitectónico debe ser siempre razonable y estructurado en los conocimientos científicos geométricos y, además, en su ejecución

de José María Bartrina Capella», en: *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, III Época, vol. XI, 14, 1914, p. 253.

¹⁷ Giancarlo Bernabei, *Otto Wagner*, Gustavo Gili: Barcelona, 1985 (1984), p. 8.

¹⁸ José Doménech y Estapá, *La geometría proyectiva en el arte arquitectónico. Discurso leído en el acto de su recepción en la Real Academia de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona*, Luís Tasso y Serra: Barcelona, 1883.

¹⁹ *Notas para La geometría proyectiva en el Arte arquitectónico*, José Doménech y Estapá, p. 2v. [ARACAB, Caixa 28/Fisicomatemàtiques, 85.2]. Este y otros postulados presentes en el discurso fueron alabados por arquitectos relevantes del núcleo madrileño como Enrique María de Repullés y Vargas. Enrique María Repullés y Vargas, «La Geometría Proyectiva en el Arte Arquitectónico», en: *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*, 30 de junio de 1883, p. 151-152.

siempre debe ser matemático.²⁰ Por otro lado, la verdad única y superior referida en la cita anterior se trata lógicamente de Dios. He aquí, pues, la interrelación mencionada. El arquitecto, con sus proyecciones geométricas y matemáticas, debe aproximarse a la infinitud divina. Doménech reflexiona sobre esta cuestión de la manera siguiente:

“[...] dada la finitud de nuestro espíritu, admitido el espacio infinito por todas las escuelas y aceptada la infinitud de su creador, nos cabe el convencimiento moral de que las relaciones entre sus formas geométricas no han de depender de un parámetro finito y caprichoso, sino que este debe tener también el carácter de infinitud.”²¹

El diálogo de Dios con el hombre en la creación es complejo según Doménech. Y es que este debe esforzarse en aproximarse a la realidad infinita del Creador a partir del lenguaje geométrico, pero con unas limitaciones morales, puesto que el hombre no debe ser soberbio y traspasar los límites de acercamiento a lo trascendente. Este fragmento de 1894 ilustra muy bien la concepción etapista del diálogo Dios-Hombre, la jerarquía cosmológica y la persecución del infinito moral y religioso:

“Pasa lo mismo que con el infinito moral y religioso, que cuando el hombre quiere y cree haber llegado á Él y tener descubiertas sus leyes y se atreve luego a discutir las, se hunde siempre y no sabe por donde salir. El hombre es finito, y Dios quiere que de lo finito no pasemos y que consideremos siempre á Él, el infinito Creador de todo lo humano como límite de nuestras aspiraciones; quiere que nos aproximemos á Él como una rama de la Hipérbola se aproxima á su respectiva asíntota, pero no nos es permitido conocerlo ni discutirlo, y siempre que el hombre, ya sea en sus estudios psicológicos, ya sea en los matemáticos [incluye la arquitectura según Doménech], quiere traspasar aquella valla, seguirá siempre una línea divergente con respecto al buen camino, ó todo lo más una línea á él paralela que por más que se prolongue no llegará nunca a encontrarlo, por muchos y esforzados que sean sus intentos.”²²

A partir de menciones a teóricos de la arquitectura de todas las épocas, Doménech justifica la importancia que otorga a la geometría en el arte proyectivo, puesto que,

²⁰ *Notas para La geometría proyectiva en el Arte arquitectónico*, José Doménech y Estapá, p. 2v-2rv. [ARACAB, Caixa 28/ Fisicomatemàtiques, 85.2].

²¹ José Doménech y Estapá, «Naturaleza de los elementos geométricos punto, recta y plano en las geometrías parabólica, hiperbólica ó elíptica», en: *Asociación española para el progreso de las ciencias. Congreso de Zaragoza, Sección I: ciencias matemáticas*, vol. II, Impr. Eduardo Arias: Madrid, 1909, p. 74-75.

²² José Doménech y Estapá, «Absurdos geométricos que engendran ciertas interpretaciones del infinito matemático» (1894), en: *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, vol. I: 1892-1900, A. López Robert: Barcelona, 1900, p. 328-329.

²³ *Notas para La geometría proyectiva en el Arte arquitectónico*, José Doménech y Estapá, p. 2bis_rv-3v. [ARACAB, Caixa 28/ Fisicomatemàtiques, 85.2].

tal y como afirmaba Carlos Blanch, hasta que no se domina el compás no se puede crear arte con total libertad. Rescata a uno de los arquitectos franceses del siglo XIX más valorados a nivel internacional, Eugène Viollet-le-Duc: “hay principios geométricos [que deben concebirse como reglas absolutas] incontrovertibles á las cuales han de obedecer los elementos de un objeto bello, y cuando así sucede nuestra vista se complace en mirarlo”.²³ El espectador, ante las leyes geométricas puras, experimenta una experiencia estética que le aproxima a la Unidad, la Verdad y las leyes universales que precisa para comprender el cosmos y le acerca a lo divino.

En la proyección de la arquitectura, el filtro de la geometría permite al artista-creador una doble división que le sirve a Doménech y Estapá para establecer una serie de jerarquías en sus procesos. La primera corresponde a la que establecía el ingeniero y matemático francés Jean-Victor Poncelet (1788-1867) a partir de la teoría de la homología y de polos y polares. En esta se diferencian por importancia y complejidad las formas geométricas elementales según tres especies: la primera corresponde a los elementos en número simple (puntal, haz de rectas y haz de plano); la segunda se refiere a los elementos en número doble (radiación y sistema plano); y, finalmente, la tercera consta de elementos en forma triple (espacio infinito). Las de la primera especie sirven para construir en plano las de la segunda y, después, las de la tercera. A partir de un estudio específico de estas clases y su aplicación en la proyección arquitectónica, Doménech llega a las dos ramas de la geometría proyectiva, para él, de una utilidad práctica superior: por un lado, la perspectiva relieve, importante por la variabilidad del punto de vista espacial y derivada del estudio del natural; por el otro, la gráfica estática (grafostática) o representación geométrica de las fuerzas que permite en arquitectura la incorporación y aplicación de las estructuras de hierro como elemento definidor de la arquitectura del siglo XIX.²⁴ Sobre este último elemento, Doménech insiste en que es “la aplicación más útil y bella que se haya hecho hasta el día de los principios geométricos”.²⁵ El hierro es básico para comprender las aportaciones que Doménech hace a partir de sus obras, tanto a nivel estructural como estético.²⁶ Lo define y reclama como uno de los elementos más necesarios que auxilian y complementan al arquitecto.

Otro elemento relevante que define el “proceso geometrizador” del Estapismo son las referencias a la concepción clásica de la geometría y, por consiguiente, a su aplicación en la creación arquitectónica. El rescate de la noción platónica de la

24 Doménech recupera de nuevo Viollet-le-Duc, concretamente *Entretiens sur architecture* de 1863: “[...] combinar el hierro con los demás materiales y en los ejemplos que estampa puede verse sino el problema resuelto por lo menos los datos de que debe partirse, para encontrar el verdadero arte, propio y peculiar de nuestro siglo”. *Notas para La geometría proyectiva en el Arte arquitectónico*, José Doménech y Estapá, p. 15v. [ARACAB, Caixa 28/Fisicomatemàtiques, 85,2].

25 *Notas para La geometría proyectiva en el Arte arquitectónico*, José Doménech y Estapá, p. 62bis_v. [ARACAB, Caixa 28/Fisicomatemàtiques, 85,2].

26 Para esta cuestión y justificar su importancia en la arquitectura del siglo XIX, Doménech y Estapá también analiza *La Estática Gráfica* (1864) de Karl Culmann. En el discurso inaugural del curso 1883-1884 de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, el vicesecretario general Luís Canalda insistía en que precisamente el análisis de las ideas de Culmann fue uno de los puntos más destacados de la disertación de Doménech y Estapá. *Acta de la sesión inaugural de 1883-1884*, Real Academia de Ciencias y Artes/ Impr. Jaime Jepus: Barcelona, 1883, p. 22-23. El propio Doménech remarcaba la importancia y aplicación de las teorías de Culmann años después (1904): José Doménech y Estapá (2001), *op. cit.*, p. 68.

geometría es uno de los preceptos estapistas por excelencia. En el *Concepto pedagógico de la ciencia matemática*, Estapá señala, además, que la geometría permite que el arquitecto pueda recuperar la esencia primitiva que introducíamos anteriormente: ciencia-arte-religión.

“[El hombre] descubrió que podía ser diversa la agrupación de los elementos en un mismo *quantum* y dedujo, entonces, el concepto de *orden* que, aplicado á los cuerpos, debió ser el determinativo del concepto de *forma*”.²⁷ Este proceso de conocimiento resultante de la observación del cosmos (fase de observación pasiva en el Estapismo) permitió al artista concebir el tiempo y el espacio, “ambos necesarios, infinitos, continuos y homogéneos”.²⁸ He aquí la esencia primitiva de la arquitectura. Doménech utiliza el planteamiento clásico como un proceso: de los elementos al orden (observación pasiva) y del orden a la creación (interpretación activa) y a la forma final (materialización). A partir de las formas bellas que ocupan el lugar de privilegio en la jerarquía de las estructuras naturales se consiguen, tras los filtros del intelecto, las figuras que componen las estructuras productivas y, de estas, se logra llegar a las ideas trascendentes de la divinidad. Es la aplicación en la creación artística del concepto platónico elemental: de los cuerpos bellos a las almas bellas y de las almas bellas a las ideas. Esto se traduce en las formas del Estapismo, según el propio Doménech, basadas en el “lenguaje breve, universal y riguroso” que es la geometría.²⁹ Y es que “el hombre no puede comprender el capricho, tiene la íntima convicción de que todo ha de obedecer á leyes ó armonías superiores que quizás no puede alcanzar, pero cifra todo su anhelo en aproximarse á ellas”.³⁰

En definitiva, el “proceso geometrizador” deriva de la actualización de la geometría clásica, en la que los números y las figuras eran considerados como entidades ideales independientes resultado de la percepción visual interpretada y comprendida racionalmente. No es más que el camino de lo concreto y tangible a lo ideal y abstracto. Es pues un proceso de idealización de la realidad a partir de la articulación y combinación de los cuerpos geométricos. Igual que Platón, observamos la continua crítica que Doménech hacía de la confusión de los entes geométricos con las apariencias físicas sensibles (copia de la naturaleza) en arquitectura. Al igual que en la concepción pitagórica, los productos arquitectónicos resultantes adquieren la importancia de poseer una dimensión cosmológica y, sobre todo, sagrada más allá de la realidad tangible. Doménech aplica dicha finalidad en su obra. Esta realidad superior y sacra tan solo puede ser construida por el hombre geómetra, jamás por el vulgar imitador de la naturaleza que es el hombre sensible, positivista y, en definitiva, simple. En la contraposición homo sensible e irracional *versus* homo

²⁷ *Ibid.*, p. 6. La cursiva forma parte del texto original.

²⁸ *Id.*

²⁹ *Ibid.*, p. 24. Doménech y Estapá, ya en 1883, definía la importancia de la geometría como léxico base de su arquitectura, como “comprensible y universal en su lenguaje, exacta é incontrovertible en su esencia [y que permitía] el perfeccionamiento moral y material de nuestra especie”. José Doménech y Estapá, «Breves consideraciones acerca del progreso del Álgebra en los tiempos modernos», en: *Acta de la sesión inaugural de 1883-1884*, Real Academia de Ciencias y Artes/Impr. Jaime Jepus: Barcelona, 1883, p. 44.

³⁰ José Doménech y Estapá (2001), *op. cit.*, p. 24.

geómetra y racional se encuentra latente la antonimia principal del Estapismo *versus* Modernismo.

Línea recta *versus* Línea curva

La concepción anterior y el “proceso geometrizador” nos lleva a contraponer dos antónimos clave para comprender la doctrina de Estapá y su aversión al Modernismo gaudiniano. En el texto de 1904, atacaba las propuestas modernistas apuntando que la base de esa tendencia era la observación y el impulso de sensaciones a partir de formas caprichosas. Lo menciona con los siguientes términos: “[...] el llamado modernismo, que por desgracia del arte comienza hoy á aparecer y que llevado de la sinrazón en que descansa, ha de servir para que se apoderen de la arquitectura los que por saber sólo dibujar y decorar, creen tienen patente bastante [...]”³¹ El resultado del dibujo ornamental es el de obras seductoras y visualmente atractivas pero que bastardean la arquitectura y engañan al espectador. Para Estapá, en oposición a esas tendencias de lo absurdo, la “buena” arquitectura es la que se sustenta en “[...] la buena proporción y continuidad de líneas [...]”³²

En estas citas, uno de los elementos definitorios de lo bueno *versus* lo malo es la contraposición entre la línea recta (“bueno” y estapista) y la línea curva (“malo” y modernista). En realidad se trata del eterno debate de la Historia de la Arquitectura. Doménech recupera estilos que se fundamentan en la línea curva y que él considera negativos para la arquitectura y la estabilidad emocional y psicológica tanto del edificio como de la sociedad en la que se erigieron. Entre otros, habla del Churriguerismo del siglo XVIII como una aberración,³³ de las “exageraciones barrocas” como algo negativo y del Rococó como la frivolidad absoluta de las leyes y de la arquitectura racional.³⁴ Según él, todos estos ejemplos encarnan la base del Modernismo. Se trata de estilos que a lo largo de los siglos han ido surgiendo como microbios demoníacos que pretendían destruir la racionalidad geométrica de los verdaderos estilos arquitectónicos. Como el modernismo religioso tenía como antecedente el protestantismo, el Modernismo lo tenía en esos estilos exuberantes del pasado, según Estapá. En la *Memoria necrológica de José Oriol Mestres Esplugues*, Doménech desarrolla su disconformidad con lo que él denomina tendencias barroquizantes, entre las cuales también se incluyen algunas derivaciones renacentistas. “[...] colocación de frontones sin ton ni son como motivos decorativos [...] es bello cuando aparece razonado [y] tan ridículo se presenta cuando no es principio ni fin de una cubierta”, afirma, concluyendo que esas soluciones estilísticas eran hijas “de la fantasía y no del razonamiento”³⁵

31 *Ibid.*, p. 44.

32 *Id.*

33 *Id.*

34 José Doménech y Estapá (1912), *art. cit.*, p. 73; José Doménech y Estapá, «Intervención en la sesión del 18 de septiembre», en: *II Congreso Nacional de Arquitectos* (1889), *op. cit.*, p. 270.

35 José Doménech y Estapá, *Memoria necrológica de José Oriol Mestres Esplugues*, A. López Robert: Barcelona, 1899, p. 7.

La línea curva era síntoma de imperfección, la plasmación de una forma que representa, para el Estapismo, la diversidad, la irracionalidad y el capricho que genera el caos social. Por contra, la opción “correcta” es la de la línea recta y continua, que simboliza la síntesis de lo sublime y la perfección. La segunda es la visualización de la racionalidad y de la uniformidad colectiva que asegura el orden social. A esta pugna formal, el arquitecto incorpora la disputa moralidad *versus* amoralidad, interpretables también en clave religiosa y política como hemos planteado en otros estudios.³⁶ Y es que para Doménech, el objetivo último del hecho arquitectónico era social y trascendental: mejorar la sociedad en pro del “perfeccionamiento moral y material de nuestra especie”.³⁷ Así pues, la moralidad de la línea recta debía triunfar frente a la amoralidad encarnada por la línea curva.³⁸ La moralidad del “buen cristiano” y del “buen ciudadano” como parte de una sociedad unitaria indisoluble (Dios y la España monárquica: la base sociopolítica que enarbola y difunde Doménech) lo plasma la línea recta. Por contra, la amoralidad de la línea curva es la plasmación de la diversidad política (el catalanismo y la anarquía) que atenta contra la unidad del Estado, además de la encarnación del “mal cristiano” o del modernista religioso según los preceptos de Pío X.³⁹

A propósito del “árbol petrificado”

“¿Qué relación puede guardar la forma de un tronco de árbol, que afecta un vegetal y que resulta hija del sucesivo crecimiento hecho por capas superpuestas teniendo como origen su alimentación las raíces enterradas en el subsuelo, con la forma que debe adoptar una columna, sujeta á cargas, que aplicadas en su parte superior van á buscar la debida reacción en su punto inferior de apoyo?”⁴⁰

Con esta cuestión, Doménech prosigue su ataque al Modernismo arquitectónico focalizando su interés en desmontar la estética y los planteamientos de Antoni Gaudí. Pese a que este fragmento pretende apartar la columna de su analogía vegetal (el árbol), anteriormente Doménech había defendido y recuperado la importancia de “la habitación elemental y primitiva”,⁴¹ que nos remite claramente al concepto de “cabaña

³⁶ Sergio Fuentes Milà (2016), *op. cit.*, p. 125-130 y p. 175-188; Sergio Fuentes Milà, «Política, religión y arquitectura en la Exposición Universal de Barcelona de 1888. A propósito de José Doménech y Estapá», en: CHAVES, M.A. (Ed.), *Ciudad, arquitectura y patrimonio*, Universidad Complutense de Madrid: Madrid, 2016, p. 199-207; Sergio Fuentes Milà, «El binomio Arquitectura-Política en la Barcelona modernista en torno a las teorías de José Doménech y Estapá» (en prensa).

³⁷ José Doménech y Estapá (1883), *art. cit.*, p. 44. En “La geometría proyectiva en el arte arquitectónico” para definir el rol del arquitecto, Doménech insiste en que su principal cometido era el de plasmar y materializar mediante sus obras esa finalidad moral: “El arquitecto [...] eleva al arte hasta las alturas que por su fin moral está llamado á ocupar en todas las épocas”. *Notas para La geometría proyectiva en el Arte arquitectónico*, José Doménech y Estapá, p. 2rv. y p. 15rv. [ARACAB, Caixa 28/Fisicomatemàtiques, 85,2].

³⁸ En este sentido, aplaudiendo el discurso “La caída del modernismo” de Lluís Masriera i Rosés, pronunciado en la Real Academia de Ciencias y Artes el 30 de octubre de 1913, Doménech afirmaba que para hacer frente a las “extravagancias y exageraciones del modernismo” fundamentadas en la línea curva, se precisaba de “artistas perfectamente equilibrados y que sentían lo bello en amoroso consorcio con lo bueno y lo verdadero”. José Doménech y Estapá, «Constestación a La caída del modernismo de Lluís Masriera y Rosés», *Boletín de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, III Época, vol. III, 5, 1914, p. 344.

primitiva” de Marc-Antoine Laugier para generar la buena y verdadera arquitectura.⁴² Y es que el resultado de una mirada racional hacia el árbol es la que permite su transformación geométrica y racional en columna, creando un elemento sustentante perfecto. La fisonomía aplicada por ciertos modernistas se opone a la versión correcta y real de la columna y altera sus perfiles y su aspecto para volver a transformarla en tronco de árbol. Así pues, es el resultado de un proceso considerado involutivo para Doménech. El camino correcto, tradicional, racionalista y, en definitiva, estapista es “de árbol a columna”; el incorrecto, modernista e ilusorio es “de columna a árbol” o, incluso más insólito todavía, la idea de “árbol petrificado”. Doménech insistía en esta aberración arquitectónica en la introducción del discurso de 1911: “animados del odio á todo lo que sea orden, proporción y simetría, en cuanto tienen que construir una columna lo hacen dándole la forma de un tronco de árbol, con sus desigualdades de dirección y de diámetro [...]”⁴³

En esta línea, Estapá cita la Sagrada Familia, que pretendía erigirse como un gran bosque de árboles que soportarían toda la cobertura del templo. El logro de conseguir columnas inclinadas para soportar los pesos, solución que encontramos ya en los soportales del Park Güell (1900-1917) o en la cripta de la Colonia Güell (1898-1914), rompe con la esencia primigenia de la propia columna como elemento sustentante tradicional, recto, estático, racional y visualmente equilibrado. Del mismo modo, también lo hacen las columnas arborescentes dispuestas en el interior del templo barcelonés y que se preveían erigir igualmente en la fachada de la Gloria. Estas se dividen en su parte superior en ramificaciones arbóreas. Además, la aplicación de policromía y la inclinación visualmente irregular y pareja a la forma de los árboles, aportan movimiento al conjunto y crean una atmósfera única que, tal y como apreciaba Joan Maragall, está llena de misterios que pretenden unir lo corpóreo y terreno con lo divino.⁴⁴ Para Doménech, el creador que opta por esta otra solución, que afecta sobre todo al plano formal, “al aproximarse á la naturaleza, encuentra quizás originalidad, pero se empequeñece disminuyendo su horizonte”⁴⁵ Este es Gaudí para Estapá, un servil emulador de la naturaleza, un arquitecto indigno que únicamente enturbia y atenta contra “las grandiosidades de la vida universal” y contra el equilibrio visual de la arquitectura y sus elementos tradicionales y casi sacros.⁴⁶ Además, desequilibrio y sorpresa arquitectónica son síntomas de desequilibrio mental y mala educación religiosa

39 José Doménech y Estapá (1912), *art. cit.*, p. 57.

40 *Ibid.*, p. 63.

41 *Ibid.*, p. 60.

42 Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, Chez Duchesne: París, 1753.

43 José Doménech y Estapá (1912), *art. cit.*, p. 58.

44 Joan Maragall, «En la Sagrada Familia», 19 de marzo de 1906, en: Joan Maragall, *Obras Completas*, vol. II, Selecta: Barcelona, 1981, p. 726.

45 José Doménech y Estapá (1912), *art. cit.*, p. 64.

46 *Id.*

que atentan contra el orden social, según Doménech. Aunque en el fondo comprendía que estas soluciones respondían al resultado final de complejos estudios de cálculo y geometría, Doménech las analizaba públicamente de un modo superficial y frívolo con la finalidad de desacreditar a sus autores y reforzar su posicionamiento personal.

En el lado opuesto, en el momento de efervescencia del Modernismo, Maragall realiza la misma comparación, pero lo hace esperanzado e ilusionado de lo que está construyendo Gaudí. En un escrito de diciembre de 1900 titulado «El templo que nace», el poeta aprecia que “[...] en las alturas del Templo, por entre los calados, entrarían unos rayos que todo lo bañarían en claridades de luz sin que se viera por dónde entrarían. Exactamente como en un bosque. Como de dentro de un bosque”.⁴⁷ Insiste en esa relación de la arquitectura viva con la naturaleza, vinculando elementos como las columnas y las características agujas, con la bella imagen de “árbol colosal”.⁴⁸ Lo que unos alaban impresionados y seducidos por la novedad, Estapá lo condena y tilda de “aberración” sin tapujos y de un modo más que insistente. Para este último, la Sagrada Familia es un juego vanidoso, puesto que Gaudí lo único que pretende es equipararse a Dios sin mostrar ningún respeto al sumo creador. Doménech se posiciona con contundencia y persevera en que las columnas arborescentes conforman un bosque de columnas *bastardas*.

Anteriormente analizábamos la vinculación que hacía Doménech del Modernismo con la arquitectura barroca, el rococó o la dieciochesca española (Churriguerismo). Uno de los elementos que le servían para establecer dicho vínculo era, principalmente, la columna frívola de la que ya hablaba en 1899. Sobre ello, afirmaba la obsesión ridícula de los renacentistas y barrocos de adosar “columnas y pilastras en puntos en que nada tenían que sostener y para los cuales con frecuencia se inventaba un sostenido, que algunas y muchas veces consistía en una porción de cornisa, sin tener en cuenta lo mismo de este elemento en un edificio y solo para que la columna no apareciera aislada y se empleara inútilmente”.⁴⁹ En este caso la columna no es transformada sino que, únicamente, se ha frivolidado su función tradicional de elemento sustentante. En realidad, Doménech no hace más que rescatar las premisas de los debates arquitectónicos de mediados del siglo XVIII en los que se reclamaba la necesidad de recuperar el protagonismo de la columna en las construcciones (tanto a nivel estructural y funcional como estético), abandonando la trivialización que de este elemento habían hecho el arte Barroco y el Rococó. El resultado de la aplicación de este reclamo, entre otros aspectos, había permitido la institucionalización del Neoclasicismo como *Style Premier*. Remarcamos este caso porque la noción que tenía Doménech más de un siglo después era similar: acabar con las tendencias arquitectónicas que habían conseguido “bastardear” la columna, y reclamar este elemento

47 Joan Maragall, «Fuera de tiempo», 1907, en: Joan Maragall (1981), *op. cit.*, vol. II, p. 769.

48 Joan Maragall, «El templo que nace», 20 de diciembre de 1900, en: Joan Maragall (1981), *op. cit.*, vol. II, p. 614.

49 José Doménech y Estapá (1899), *op. cit.*, p. 7.

racional y geométrico de la arquitectura tradicional como uno de los elementos, entre otros (nuevos materiales, nuevas tipologías, etc.), que debía definir el estilo de la vida moderna del siglo XX.

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

Cuestión de arcos

En la disección que hace del Modernismo arquitectónico, Doménech centró el punto tercero del discurso de 1911 en arremeter contra otro de los elementos gaudinianos por excelencia: el arco parabólico. Al respecto, Estapá apunta:

“la marcada tendencia que se observa en los modernistas a emplear para los intradós de sus puertas y ventanas, formas parabólicas ó catenarias, bajo el pretexto de que así las líneas de presiones pasan por el centro de las superficies de junta de sus dovelas y se logra el ideal que antes mencionaba del racionalismo mecánico, olvidando en cambio que no sólo se ha de preocupar

el arquitecto del fin mecánico de la forma, sino también de que tales puertas y ventanas se abren en los muros con el primordial objeto de permitir el libre paso las primeras y de suministrar luz á las habitaciones las segundas [...], y que estos cierres han de moverse generalmente por medio de giros alrededor de ejes rectilíneos, ya sean verticales ú horizontales.”⁵⁰

Además del incumplimiento que el arco parabólico hace de la *utilitas* arquitectónica, Doménech señala también que es una forma que, pese a hallarse en la naturaleza y en ejemplos de arquitectura histórica, visualmente no produce la regularidad y simetría necesarias. Sobre ello, persevera en que “ha de ser grata [la forma] al sentimiento estético”.⁵¹ A partir de ahí, desarrolla una interesante comparativa útil para justificar su posicionamiento a favor del tradicional arco de medio punto en detrimento del arco parabólico. Así pues, la fórmula es otra vez la antonimia: justificar un elemento, en esta ocasión una solución arquitectónica específica a partir de los tres principios vitruvianos (*utilitas*, *venustas* y *firmitas*), mediante su comparación con la propuesta condenada (el arco parabólico propio de Gaudí). Según el arquitecto, el parabólico o catenarío no puede proporcionar jamás la luz que sí consigue dar el arco de medio punto y el peraltado, y además impide un acceso fácil y libre. Además, el parabólico transmite una sensación de inseguridad e inestabilidad al espectador que experimenta el espacio arquitectónico. Puntualiza también que no posee ninguna ventaja económica y reduce su utilización al obsesivo individualismo del arquitecto modernista, puesto que “sólo se comprende su empleo por capricho ó deseos de diferenciación”.⁵² Es así que el arco parabólico lo limita al capricho incontrolado del creador y su vanidad, así como a la búsqueda de una sorpresa arquitectónica sin sentido. Dicha sorpresa atenta contra el espectador y la realidad geométrica divina, además de contra las leyes de la línea recta y la simetría del conjunto.

Aunque Doménech admite la correcta distribución de fuerzas del arco parabólico, lo condena sin miramientos, e intenta evitar un análisis profundo de sus verdaderas ventajas, centrándose en los puntos negativos resultantes de la inclinación cambiante. Objetivamente hay que añadir a la cuestión que, si bien es cierto que los parabólicos no son arcos que puedan justificarse ni valorarse positivamente desde el punto de vista estético y lineal dentro del Estapismo, puesto que no deja de ser una curva continua resultado del corte de un cono circular recto mediante un plano paralelo a una generatriz, la distribución de fuerzas se realiza de un modo más equilibrado. En este sentido, el arco de medio punto no se sostiene mecánicamente, puesto que las cargas verticales descienden por la clave y suben por los tercios, mientras que el parabólico sí que consigue que la carga sea uniforme.

⁵⁰ José Doménech y Estapá (1912), *art. cit.*, p. 66.

⁵¹ *Id.*

⁵² *Id.*

Doménech se entretiene en este elemento arquitectónico porque para él el arco, junto a la columna, constituyen dos de los componentes más importantes que definen una obra arquitectónica. Incluso en el alegato a favor del álgebra de 1883, utilizaba la analogía del arco para remarcar su importancia: “constituye el alma y esencia de todas ellas [se refiere a todas las ciencias matemáticas], viniendo á ser como la clave de un arco, en que hacen oficio de dovelas, las distintas y variadas ramas en que la ciencia de Pitágoras puede dividirse”.⁵³ Esta imagen estapista para definir el álgebra es una de las soluciones formales del repertorio de Estapá. Rescatamos la comparación porque, para Estapá, un arco es una de las estructuras más perfectas y matemáticas, puesto que para su erección deben controlarse las líneas de presión y la distribución de fuerzas. Se erige como un elemento capital de la concepción arquitectónica.

Así pues, no por casualidad, la defensa que hace del arco de medio punto y sus variantes, erigiéndolo como la forma “correcta” de arco en detrimento de la parabólica, se justifica para remarcar que el arco es uno de los elementos definitorios de su firma personal. En este sentido, debe comprenderse el protagonismo que adopta el arco de medio punto en las obras de Doménech, tanto en interiores como en fachadas e incluso en el diseño de plantas. Este elemento y sus variantes son unas de las constantes formales, y la variación de la colocación del eje de giro para conseguir combinaciones originales, uno de los distintivos del Estapismo. De todas las variantes destacan principalmente dos que monopolizan las formas de Estapá: el arco peraltado o realzado y el arco rebajado o escarzano.

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

La lista de ejemplos es amplia, aunque de los formatos definidos a nivel formal y simbólico destacarían las soluciones y combinaciones siguientes: las fachadas de Sant Andreu apóstol y el Palacio de Justicia (enorme y verticalizante arco peraltado en el pórtico de la fachada principal erigido sobre pórtico tetrástilo); la fachada de Santa Eulàlia de Vilapicina y la de la Real Academia de Ciencias y Artes (utiliza los

53 José Doménech y Estapá *La geometría proyectiva en el arte arquitectónico. Discurso leído en el acto de su recepción en la Real Academia de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona*. Barcelona: Luís Tasso y Serra, 1883, p. 35.

arcos peraltados como aperturas que verticalizan la fachada y la abren al exterior mediante estas formas planteadas como instrumentos de aproximación a la realidad sacra, ya sea del conocimiento científico o del conocimiento religioso); el diseño de cementerio municipal como proyecto final de carrera (la planta del cementerio es una enorme cruz latina construida mediante arcos peraltados); las torres laterales del primer proyecto de Sant Esteve Sesrovires, las laterales de la sede de la Catalana de Gas o las del proyecto no realizado para la Casa Simón del Passeig de Gràcia, 143-145 (arcos peraltados en los cuerpos laterales).

Por otro lado, como contrapunto a la verticalidad del arco peraltado, Doménech utiliza el arco escarzano para sus composiciones por su horizontalidad visual. La combinación de ambos genera soluciones y ritmos equilibrados y simétricos a partir del diálogo verticalidad-horizontalidad. Esta combinación la hallamos en la fachada de la Catalana de Gas. En cuanto al uso exclusivo de los arcos rebajados, ya sean trabajados en volumen para coronamientos o como aberturas, detectamos casos interesantes, la mayoría de los cuales responden a edificios civiles: el remate del pórtico principal del Hospital Clínico y la Facultad de Medicina, que también repite para cerrar la planta y acoger el auditorio; los coronamientos del Palacio Simón o la Prisión Modelo, o las torres laterales del nuevo diseño para la nave central del Palacio de la Industria y el Comercio de la Exposición Universal de 1888.

En definitiva, como ocurría con la columna, según Doménech y Estapá el arco debe mantener su forma más perfecta y tradicional (la directriz semicircular), pero puede generar nuevas formas geométricas combinables a partir del cambio del eje de giro que establezcan composiciones novedosas y modernas. Se cumple, una vez más, la esencia estapista planteada: modernizar y crear formas basándose en la geometría pero sin la necesidad de bastardear ni desfigurar la esencia clásica del elemento arquitectónico. Además, la cuestión de los arcos le sirve a Doménech para generar su propia codificación, así como su repertorio unipersonal.

Un diálogo Unamuno-Estapá: el *fachadismo* como extravío arquitectónico

Como hemos desarrollado, Doménech y Estapá se erige como uno de los principales abanderados de un posicionamiento antimodernista, situándose junto a otros intelectuales que se mostraban contrarios a la tendencia modernista, sobre todo a la que practicaba el característico organicismo o naturalismo arquitectónico. La lista de escritores, teóricos y artistas opositores al Modernismo es muy extensa. Es interesante establecer

⁵⁴ Sobre esta interesante comparativa, véanse, entre otros: Guillermo Díaz-Plaja, *Modernismo frente a Noventa y Ocho*. Madrid, 1966 (1951); y Richard Andrew Cardwell, «Modernismo frente a noventa y ocho: el caso de las andanzas de Unamuno», en: *Anales de Literatura Española*, 6, 1988, p. 87-107.

⁵⁵ Al respecto, el propio Doménech y Estapá, en el discurso de 1911, comentaba cómo “un notable escritor contemporáneo que recientemente visitó á Barcelona” definía la arquitectura modernista como naturalista. José Doménech y Estapá (1912), *art. cit.*, p. 59.

vínculos entre los posicionamientos arquitectónicos y la literatura coetánea, campo en el que hallamos el mismo debate. La contraposición entre la literatura modernista y la Generación del 98 en España,⁵⁴ en muchos aspectos, es análoga a los discursos arquitectónicos presentados desde el prisma de Estapá.⁵⁵ En una entrevista de 1935, Juan Ramón Jiménez afirmaba que el Modernismo era “el encuentro de nuevo con la belleza, sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa [...], un movimiento de entusiasmo y de libertad hacia la belleza”.⁵⁶ A pesar de los relevantes matices entre la literatura modernista peninsular y la modernista catalana, he aquí el espíritu y nexo de unión: la libertad y el carácter reformador. Del mismo modo que la esencia del Modernismo arquitectónico era la experimentación formal y estética a partir de la naturaleza, el Modernismo literario se fundamentaba, principalmente, en la experimentación del lenguaje a partir de un espíritu vitalista de marcado carácter progresista. En oposición a las propuestas de escritores como Rubén Darío, Valle-Inclán, J. R. Jiménez o Gabriela Mistral, hallamos a la Generación del 98 (Unamuno, Pío Baroja o Azorín) mucho más racionalista y científica, y destacamos la importancia de la actitud en torno a lo social y lo político. Su propuesta modernizadora y de regeneración nacional se sustentaba en el pesimismo, el casticismo, la tradición y las leyes, así como en el método racional analítico de la realidad. Tras examinar el posicionamiento de Doménech sobre cuestiones específicas, y recuperando tanto el cuadro I como los diagramas I y II, consideramos que el Estapismo se aproxima y responde al perfil de la Generación del 98.

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

En *Andanzas y visiones españolas*, selección de artículos publicados en revistas y periódicos entre junio de 1911 y marzo de 1922, Unamuno describe y reflexiona sobre sus viajes por España.⁵⁷ Concretamente en el capítulo “De Salamanca a Barcelona” puntualiza la concepción del *fachadismo* a partir de la cita de la *Oda nova a Barcelona* de su admiradísimo Joan Maragall. Según Unamuno, “allí está retratada de mano maestra la ciudad *fachendosa* y *fachadosa*, alegre y voluble, ligera y pomposa”.⁵⁸ De la

56 «El poeta Juan Ramón Jiménez», *La Voz*, 18 de marzo de 1935, p. 9.

57 También tiene el mismo objetivo: Miguel de Unamuno, *Por tierras de España y Portugal*, Biblioteca Renacimiento: Madrid, 1911.

58 Miguel de Unamuno, *Andanzas y visiones españolas*, Alianza Editorial: Madrid, 2006 (1922), p. 203. La cursiva es nuestra.

composición maragalliana, Unamuno retiene la definición de Barcelona como capital “vanitosa, arrauxada i traçada”, una ciudad cambiante y viva a diferencia de las villas castellanas, una ciudad ornada, en definitiva: “la gran encisera!”⁵⁹ Precisamente esa naturaleza del ornato en sus formas y, sobre todo, la producción arquitectónica de fachadas del ensanche con su objetivo innato de sorprender y encantar al espectador (de encantamiento), fue uno de los rasgos más criticados por el propio Unamuno y, evidentemente, también y de manera insistente por Doménech y Estapá, tal y como ya vimos.

Tales apreciaciones derivan de una de las visitas de Miguel de Unamuno a la ciudad condal realizada en octubre de 1906,⁶⁰ con una estancia de tres semanas, para asistir al Primer Congreso Internacional de la Lengua Catalana, que se celebró del 13 al 18 de ese mes.⁶¹ En él, hizo lectura de su discurso «Solidaridad Hispánica» como desafío a la por aquel entonces triunfante coalición política Solidaritat Catalana.⁶² En general, el texto leído el 14 de octubre fue mal recibido, puesto que hacía una apología de la españolidad, hablaba de religión y economía y, lo más importante, cargaba contra algunos escritores catalanes que se negaban a producir también en castellano. Pero ya incluso antes de llegar a Barcelona, desde la prensa diaria podemos encontrar referencias a las teorías del intelectual. En *La Publicidad* se indicaba: “Viene á nuestra tierra, no para ungirnos con el bálsamo consolador de un Verbo enervante, sino para avivarnos las llagas repartiendo á los espíritus sal y vinagre”⁶³

Durante su estancia, además del discurso, se deben a este viaje dos artículos periodísticos interesantísimos para desarrollar el concepto de *fachadismo*: «Barcelona» y «Sobre la literatura catalana». De los dos debemos destacar el primero, editado en *La Nación* de Buenos Aires el 2 de diciembre de 1906,⁶⁴ en el que Unamuno insiste en el *fachadismo* barcelonés,⁶⁵ justo en el momento en que los arquitectos modernistas gozaban ya de una aceptación más generalizada. En ese mismo año se habían finalizado las obras de reforma de la Casa Batlló, conocida como la “casa dels ossos”, y el mismo Gaudí había comenzado los trabajos de La Pedrera, que durarían hasta 1912. Es relevante que en el citado escrito unamuniano se remarque el éxito de esa tendencia a favor del ornato de fachada a partir del empuje del ayuntamiento barcelonés mediante el premio anual de arquitectura, en el que un jurado decidía quien había erigido el edificio más monumental y artístico del último curso. En la elección del ganador, la fachada ju-

59 Joan Maragall, «Oda nova a Barcelona» (1909), en: Joan Maragall, *Poesies*, Edimar: Barcelona, 1947, p. 277 y 280.

60 Brian J. Dende, «Unamuno en Barcelona: una entrevista desconocida de 1906», en: *Cuadernos de Investigación Filológica*, 15, 1989, p. 159-162. Véase también José Tarín, *Unamuno y sus amigos catalanes: historia de una amistad*, Editorial Peñíscola: Barcelona, 1966, p. 71-74 y 84-86.

61 *Primer Congrès Internacional de la Llengua Catalana*, Estampa d'En Joaquim Costa: Barcelona, 1908.

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

63 R. Jori, «VoxClamantis. Unamuno en Cataluña», *La Publicidad*, 10 de octubre de 1906, p. 1.

64 Este texto también sería publicado en su obra *Por tierras de Portugal y de España* de 1911, junto a otros artículos periodísticos

gaba un rol capital, tal y como demuestra el hecho de que el edificio que se erigió como vencedor del primer concurso fuese la Casa Calvet de Antoni Gaudí (1901).

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

“Fachadas no faltan en Barcelona, y hasta podría decirse que *es la ciudad de las fachadas. La fachada lo domina todo, y así todo es allí fachadoso*, permítaseme el voquible. Y en esta espléndida ciudad, de magníficas fachadas, que parecen construidas para asombrar y deslumbrar a los visitantes y huéspedes, el tifus hace estragos por falta de un buen sistema de desagüe. Y ello se comprende: las fachadas se ven desde luego, el alcantarillado no”⁶⁶

El de la fachada es el arte de la seducción y Unamuno liga esa naturaleza directamente al alma del catalán puro y, sobre todo, del catalán barcelonés. Al respecto y comparando el catalán con el castellano, en sus *Andanzas y visiones españolas* señala que “el castellano, o, si se quiere, el español central, no es tan fachendoso como el catalán [...] no puedo menos confesar que el barcelonismo —más bien que catalanismo— tiene un muy marcado sello de infantilidad”⁶⁷. Esta puntualización y la irrupción de la idea de “infantilidad” en el espíritu catalán y concretamente en el barcelonés queda materializada, tanto en Unamuno como en Doménech y Estapá, en esa propuesta arquitectónica en que las fachadas insólitas, orgánicas y naturalistas están proyectadas a partir de la libertad irresponsable e infantiloides, además del atentado a las leyes y la tradición propias sobre el que se erigen. Doménech desarrolló en su discurso de 1911 el rasgo de “infantilidad”. En las producciones modernistas y en el carácter catalán, tanto para el escritor como para el arquitecto del presente estudio, el raciocinio no participaba jamás, así como tampoco lo hacía un análisis intelectual profundo y sincero ni de las estructuras naturales ni de las estructuras productivas. La descripción del paisaje barcelonés unamuniano se complementa con descripciones estapistas mucho más específicas pero igualmente definidas por los mismos criterios de encantamiento, frivolidad, *fachadismo* y engaño. Estructuras visualmente imposibles que sirven para seducir al espectador y fachadas salteadas por

que escribió entre 1906 y 1909.

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

66 Miguel de Unamuno, «Barcelona» (1906), en: Miguel de Unamuno y Joan Maragall (1976), *op. cit.*, p. 124. La cursiva es nuestra.

67 Miguel de Unamuno (2006), *op. cit.*, p. 202.

ornamento difuso, dispuesto para distraer la atención del ciudadano y alejarlo de la belleza arquitectónica y la verdadera comprensión estructural y funcional del edificio. Doménech habla de falsedad y de desfiguración “para mejor desorientar al espectador”.⁶⁸

En el citado viaje que a Unamuno le sirvió para conocer en persona a Maragall, con quien mantenía correspondencia desde 1900, además de para visitar el taller de Ramon Casas, también compondría tres interesantes poesías: «La Catedral de Barcelona» (finalizada al regresar de su viaje, ya en Salamanca, y publicada en el núcleo catalán mediante Maragall a través de *La Vanguardia*),⁶⁹ «Tarrassa» y «Aplec de la protesta». En la última de ellas, redactada a partir de un mitin en la plaza de toros el 21 de octubre, insiste en ese perfil frívolo e infantiloides que considera que le es propio al catalán y que relacionamos con la fisonomía de la arquitectura modernista y el aludido *fachadismo*: “¡Seréis siempre unos niños, levantinos! / Os ahoga la estética”.⁷⁰ Para el intelectual españolista, la estética frívola, impactante y diferencial como seña de lo catalán individualizador se materializa a través del lenguaje arquitectónico. Doménech también utilizaba la misma premisa [revisese el cuadro I].

Otro de los episodios que debemos rescatar del viaje unamuniano a la Barcelona de finales de 1906 para la valoración que se hace del Modernismo arquitectónico compartida por Estapá es, sin duda, la visita que realizó el de la Generación del 98 a las obras de la Sagrada Familia de Gaudí junto al arquitecto reusense, Maragall y Francesc Pujols, el filósofo que en 1927 redactaría *La visió artística i religiosa d'En Gaudí*.⁷¹ Desde el primer momento, Unamuno criticó lo que observaba en la obra maestra de Gaudí, denunciando las formas que sugería para la composición, los detalles ornamentales e incluso atacando con vehemencia las creencias religiosas del arquitecto. “Le parece que si todo, desde las tortugas arrastradizas hasta el triunfal abanico de las palmeras, tiene un sentido de adoración, carece de un apresamiento concreto de eternidad”.⁷² A cada impropio, las respuestas de Gaudí para defender su credo y su propuesta artística se sucedían cada vez más violentas, mientras que Maragall se hallaba como mero espectador en mitad de la disputa entre dos de sus personas más admiradas. Unamuno no podía comprender una arquitectura en que la línea curva fuese soberana, y mucho menos el naturalismo escrupuloso de las formas de cualquier elemento decorativo, que evitaban la uniformidad lógica que consideraba debía tener una obra. La experimentación formal propia del Gaudinismo era algo que el escritor vasco intentó desmontar durante aquella visita, concluyendo cada comentario con “¡No me gusta!, ¡No me gusta!”, a lo que Gaudí respondía irónico “¡No li agrada!, ¡No li agrada!”. La definición que hacía de la propuesta de Gaudí en arquitectura en general y en la Sagrada Familia en particular era que se trataba de la aplicación de “un arte borracho”, un despropósito carente de sentido.⁷³

68 José Doménech y Estapá (1912), *art. cit.*, p. 58.

69 Miguel de Unamuno, «La Catedral de Barcelona», *La Vanguardia*, 23 de noviembre de 1906, p. 6.

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

71 El episodio está explicado por Juan Matamala, aunque indica que solamente Francesc Berenguer, arquitecto ayudante de

La relación evidente entre el concepto de *fachadismo* unamuniano y la doctrina de Doménech, así como el episodio anecdótico pero significativo de la visita del vasco a la Sagrada Familia, nos lleva a una de las claves: la oposición rotunda a las propuestas gaudinianas. Como vimos y volviendo al discurso «Modernismo arquitectónico» de Estapá, observamos que a partir de la condena de la tendencia naturalista en la arquitectura catalana, principalmente la barcelonesa, Doménech ataca de manera directa a Gaudí, compartiendo los mismos criterios que Unamuno. La tensa convivencia entre los dos posicionamientos en el mismo contexto se traduce en episodios que, más allá de la anécdota, nos sirven para ilustrar esa batalla de Doménech y Estapá *versus* Antoni Gaudí, una contienda que por motivos diversos ha condicionado a la historiografía del arte y que incluso continúa vigente en la actualidad en cuanto a la visión que el espectador tiene tanto del Modernismo gaudiniano como de las aisladas y “desconocidas” propuestas de Estapá. Los historiadores, mediante la elevación triunfal del de Reus junto a la audacia de su arquitectura, han conseguido eclipsar las propuestas de Doménech, llegando a dejarlo como un personaje complejo de estudiar hasta la fecha y residual en la arquitectura catalana finisecular.

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

Doménech, en su discurso de 1911, para ilustrar esas ideas y las teorías estapistas, utilizó uno de los grandes ejemplos de esos “extravíos arquitectónicos”: la Sagrada Familia de Barcelona. Pero, además del producto final, criticaba incluso el procedimiento de copia de la naturaleza y sus elementos. Al respecto, señala que copiar animales del natural o calcarlos directamente a partir de moldes de yeso era el colmo de lo absurdo y del ridículo, puesto que “aquella fachada [parecería más] un museo de Historia Natural que una obra arquitectónica, y si podría servir para la enseñanza de aquella ciencia, jamás constituiría una obra artística digna de llamarse tal”⁷⁴. Tal afirmación se refiere a la fachada del Nacimiento de la Sagrada Familia, la única ejecutada por el propio Gaudí.

Gaudí había pasado a ser el director de los trabajos del templo expiatorio a finales de 1883, y en 1893 se comenzaba a elevar la citada fachada, iniciándose las cuatro torres

Gaudí, pudo presenciar los enfrentamientos entre el arquitecto de Reus y el escritor vasco. Juan Matamala, Antonio Gaudí: mi itinerario con el arquitecto, Claret: Barcelona, 1999 (1960), p. 278-280.

72 Rafael Marquina, «El arte de Gaudí y Unamuno», La Gaceta Literaria, 15 de marzo de 1930, p. 12.

73 Esta anécdota queda recogida, con mayor o menor especificidad, en gran parte de la amplia bibliografía sobre la vida y la obra de Antoni Gaudí. De todos los títulos, destacamos José Tarín (1966), *op. cit.*, p. 84-86; y Josep Plà, *Homenots: Gaudí* (sexta serie), en: Josep Plà, *Obres Completes*, vol. XX, Selecta: Barcelona, 1956, p. 177-218. Entre otros, véanse también Gijs Van Hensbergen, *Antoni Gaudí*, Plaza&Janés: Barcelona, 2002, p. 295-296; Juan J. Navarro Arisa, *Gaudí, el arquitecto de Dios*, Planeta: Barcelona, 2002, p. 269.

74 José Doménech y Estapá (1912), *art. cit.*, p. 61.

en 1903. Los métodos de Gaudí aplicados a esta y a otras obras en cuanto a la proyección de las construcciones estaban considerados una aberración por Doménech. La falta de planificación y el desarrollo de la obra sin proyecto definitivo, abierta a cambios constantes durante su erección, suponían una fórmula irracional y caprichosa que un “buen arquitecto” no debía ni podía ejecutar. Y es que Gaudí construía el templo y todos sus elementos de manera intuitiva y cambiante y, por ello, el proyecto se iba concretando lentamente sin haber trazado sus líneas definitivas. En este sentido y recuperando el elemento específico de la fachada del Nacimiento, tal y como especifica acertadamente Joan Bassegoda i Nonell, no es extraño que con ese método intuitivo de trabajo “la fachada del Nacimiento fue[se] concretada por primera vez en la maqueta que se hizo para la exposición de París de 1910” y que fue policromada por Jujol.⁷⁵

Además, en esta parte importantísima del templo gaudiniano hallamos la otra técnica que Estapá considera inadmisibles y que está ligada a la escultura aplicada a la obra arquitectónica en relación con la copia indiscriminada de la naturaleza tal cual es: el vaciado de yeso de los elementos naturales para incorporarlos en la obra definitiva. Gaudí estudiaba las esculturas a partir de la fotografía, retrataba personas de la barriada en el taller de la Sagrada Familia, aunque el método más utilizado era el de copiar directamente los modelos a partir de la extracción de moldes de yeso. Lo practicaba tanto con personas⁷⁶ como con caracolas, lagartos, serpientes y cualquier elemento animal que quisiese incluir en la obra final, además de los ornamentos vegetales para los pináculos, nervaduras, etc. Esto llevaría a Matamala a describir el taller de escultura del templo como “una cueva de reptiles”; puesto que del techo se colgaban las figuras y moldes que se habían extraído de estos animales. La fórmula que permitía la extracción de formas del mundo natural rozaba la extravagancia y lo siniestro. En la novelada pero completa biografía de Gaudí de Gijs Van Hansbergen, se recoge lo siguiente al respecto:

“La siguiente fase fue incluso más excéntrica. Pollos y pavos fueron cloroformizados, untados de grasa y rápidamente vaciados en escayola antes de que volvieran en sí. El burro fue amarrado y levantado en un arnés, para que hiciera más fácilmente de modelo. Un búho muerto encontrado cierta mañana fue utilizado como perfecto emblema de la noche. Sólo cuando se desmayó al intentar vaciar un molde completo de Ricardo Opisso, Gaudí comprendió las limitaciones de su técnica.”⁷⁷

El símil estapista de la fachada en cuestión con un “museo de Historia Natural” sin valor artístico se fundamenta precisamente en esta copia del natural mediante el uso del molde, copia que extirpa el proceso intelectual de la génesis de la obra de arte. Precisamente el taller fotográfico y de moldeado fue montado por el propio arquitecto cuando

⁷⁵ Joan Bassegoda Nonell, *Gaudí*, Salvat: Barcelona, 1985, p. 148.

⁷⁶ Para conseguir el vaciado de niños, enfermos, moribundos y cadáveres, Gaudí hacía uso de sus contactos con el doctor Pedro Santaló (director de la Casa de la Maternidad y Expósitos de Les Corts, a quien conocía desde 1878), además de otros médicos del Hospital de la Santa Creu. *Ibid.*, p. 160-161.

⁷⁷ Gijs Van Hansbergen (2002), *op. cit.*, p. 300-301.

se comenzaron las obras de la citada fachada. La mezcla de estas copias directas y “mecánicas” de la naturaleza que después los escultores traducían a la piedra se mezclan con diseños ornamentales de carácter vegetal concebidos por el propio Gaudí, además de con esculturas de Juan Matamala y Carles Mani. Esta mezcolanza de tipologías escultóricas es, sin duda, otro aspecto que justifica la crítica de Estapá, dirigida, y esto es sumamente importante, tanto al resultado como al proceso creativo del conjunto y de los elementos. Para Gaudí su propuesta estaba destinada a materializar el “libro de la naturaleza”; para Estapá era una práctica vana de copia y servilismo que atentaba contra el intelecto humano y contra la correcta manera de observar a Dios a partir del cosmos que este había creado. En relación con esas distintas fórmulas de observación de la naturaleza, Gaudí le comunicaba a Matamala: “creo como Da Vinci que la decadencia hace su aparición en cuanto el hombre se olvida de contemplar la naturaleza”,⁷⁸ y por ello la copia tal cual se daba cita en sus obras con el fin de crear una enciclopedia de la naturaleza real y tangible. Por el contrario, Doménech insistía en que el artista no puede “copiar servilmente del natural los caracteres que presentan cada uno de aquellos seres vivos, sino que tendrá que hacer un trabajo muy detenido de aquella diversidad de elementos para darles unidad dentro de la manifestación artística de que han de formar parte [...]”.⁷⁹ El artista es la persona que, mediante su raciocinio y sus conocimientos, debe extraer de las formas naturales su “quinta esencia”. Esto, en el resultado artístico de las obras de Doménech y Estapá se traduce en la geometrización y estudio racional de la naturaleza y los símbolos de fe, asimilados también como imágenes naturales geométricas. Con todo el arsenal de formas y soluciones racionales como resultado de la sublimación de las naturales, Doménech se pregunta angustiado por qué arquitectos como Gaudí y otros modernistas catalanes insisten en rechazarlas a favor de la copia libre y de lo que no es más que una suma de elementos sueltos e independientes con falta de criterio.

En definitiva, a partir de nuestras investigaciones, apreciamos que Doménech y Estapá asimila la producción arquitectónica finisecular como una batalla de estilos, tendencias y valores sociales. Su propuesta defiende unos ideales muy particulares y la difusión de la misma se realiza mediante la materialización de dichos ideales a partir de una estética y tipologías arquitectónicas concretas. Barcelona es asumida por Estapá como un campo de batalla urbano en el que debe primar el orden y la tradición, tanto a nivel religioso como político y también artístico. Las obras modernistas representan para él “bombas anarquistas” que atentan contra las jerarquías artísticas y sociales. Así, el Estapismo, además de tratarse de una experimentación personal de la arquitectura que debía servir a la “vida moderna”, se convierte en la estética e ideario que erige y abandera Doménech contra las tendencias que considera nocivas para el devenir arquitectónico del nuevo siglo XX.

78 Juan Matamala (1999), *op. cit.*, p. 346.

79 José Doménech y Estapá (1912), *art. cit.*, p. 61.