

Elies Rogent i la construcció del Paranimf de la Universitat de Barcelona

Mireia Freixa*

En els anys del Sexenni Democràtic, el gran edifici de la Universitat era l'obra més significativa de la nova Barcelona que s'anava obrint cap a l'Eixample. El seu procés de construcció va ser molt llarg. Els primers croquis arquitectònics realitzats per Elies Rogent daten de 1860, i el projecte no es va donar per acabat fins a l'any 1884, quan es van instal·lar en el Paranimf les sis grans pintures de tema històric. Tot un quart de segle en el que, mentre es bastia aquell gran conjunt a la línia fronterera entre la Barcelona vella i la nova, l'Eixample passava de projecte a realitat potent. L'espai més emblemàtic del conjunt de la nova Universitat és el gran saló del Paranimf, i el programa iconogràfic de la seva decoració va ser definit justament en els anys del Sexenni Democràtic. En aquest treball, m'he proposat analitzar els continguts ideològics del projecte del Paranimf i revisar la significació de l'ornament en l'obra de Rogent.

L'edifici de l'anomenada aleshores "Universidad Literaria" ja ha estat objecte d'estudi per diferents investigadors que s'han interessat tant per l'edifici mateix com per les obres d'art que allotja. Pere Hereu, en primer lloc, ha deixat clar els moments claus en la construcció de l'edifici i ha especificat els models tipològics i ideològics que van influir en l'arquitecte; tant la seva tesi doctoral com els treballs que se n'han derivat, són referències fonamentals.¹ Així mateix, el nostre treball també és deutor de la recerca que, sobre les pintures de la Universitat, va publicar l'any 1980 el Dr. Santiago Alcolea Gil, amb la col·laboració de Joaquim Garriga i Riera i Isabel Coll i Mirabent, i que dedicà les 65 primeres fitxes a estudiar el conjunt de les pintures del Paranimf.²

* Universitat de Barcelona. Aquest treball s'inscriu dins la línia de recerca del GRACMON (Grup de Recerca en Història de l'Art i del Disseny Contemporanis) finançat pel Ministerio de Ciencia y Tecnología (BHA 2003-03215) i la Generalitat de Catalunya (2005 SGR 000168). El meu agraïment per a tots els que m'han ajudat en la redacció d'aquest treball: Elisabet Jiménez, responsable de l'Arxiu de la Universitat de Barcelona, el personal de la Biblioteca Universitària i de l'Arxiu Històric del Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, Joan Molet, Isabel Coll i Mirabent, Brígida Montero, Núria Gil i, de manera especial, Ramon Grau pel seu constant suport. Voldria dedicar aquest treball al Dr. Santiago Alcolea Gil, fundador del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona i que va dirigir i realitzar el primer treball sobre el Paranimf d'aquesta Universitat.

1. Pere HEREU, *L'arquitectura d'Elies Rogent*, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1986; i *Vers una arquitectura nacional*, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 1987. Vegeu també els capítols redactats per Jordi Rogent i el mateix Pere Hereu a *Elies Rogent i la Universitat de Barcelona*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1988, i la comunicació de Frederic VILA I TORNOS, «L'edifici vuitcentista de la Universitat de Barcelona, una incidència en la dinàmica cultural del moment», dins *Història de la Universitat de Barcelona. I Simposium*, Barcelona, Publicacions Universitat de Barcelona, 1990, pàg. 733-737.
2. Santiago ALCOLEA (i a.), *Pintures de la Universitat de Barcelona. Catàleg*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1980. Aquest treball es complementa amb les aportacions de Santiago ALCOLEA, «Consideracions entorn de Francesc Sans i Cabot (1828-1881) i dels quadres que pintà pel Paranimf de la Universitat» i d'Isabel COLL,

El Saló de Graus, com l'anomenen els documents més antics, ja era cobert a la tardor de 1868. Les obres d'agençament i decoració es van iniciar a mitjan l'any 1871 i es van allargar fins 1884, però els plantejaments teòrics fonamentals s'havien definit cap a 1870, moment de redacció de les memòries dels diferents rams de la construcció que hi van intervenir: treballs de guix, marbre i pedra, fusteria, escultura i pintura decorativa, etc.

Tot el procés de construcció de la Universitat s'ha d'entendre a partir de la índole estrictament estatal de la comanda, és a dir, que hi domina la imatge d'una interpretació unitària d'Espanya. Tot i això, entre 1860 i 1868, es poden detectar connexions amb els principis teòrics de la Renaixença i que es concreten, per exemple, en l'evident influència de l'esperit de l'estètica natzarena o en la primera proposta iconogràfica del Paranimf, impregnada de continguts clarament catalanistes. Durant el Sexenni Democràtic es va anar imposant una imatge molt més panhispanista que es va refermar en els anys de la Restauració borbònica.

El Saló de Graus o Paranimf. La “caracterització” de la Universitat

El Saló de Graus era l'espai més emblemàtic del nou edifici universitari, segons fa palès l'arquitecte Rogent en tots els documents de caire teòric que va elaborar per a la seva construcció.³ El Paranimf havia de ser la part que «descuella sobre todo el edificio dominándolo por su capacidad y situación». Referint-se al seu valor simbòlic, afegeix: «concretándose en su recinto las aspiraciones de la juventud estudiantina» fins al punt que «por su destino sella y da carácter al edificio».⁴

El terme “caràcter” emprat per Rogent, és fonamental per comprendre el sentit ideològic de l'arquitectura al segle XIX i es fa patent a través de l'ornamentació, la característica que millor defineix el Paranimf. El caràcter fa referència a les connotacions simbòliques o psicològiques que ha d'incorporar l'arquitectura per damunt de les seves condicions materials i físiques. Mitjançant l'opció de l'estil i, sobretot, per la sàvia aplicació de l'ornament, es pot infondre a cada construcció el caràcter que li pertoca; per exemple, un caràcter sever als edificis públics, civils o militars, un de solemne als religiosos, o un altre d'íntim a l'arquitectura de l'habitatge. Jean-Nicolas-Louis Durand, autor del *Précis des leçons d'architecture* (1824), un text

«Estudi sobre les escultures de l'edifici de la Universitat de Barcelona», dins *Història de la Universitat de Barcelona. I Simposium...*, pàg. 559-569 i 657-666, respectivament. A partir de les publicacions que acabo d'assenyalar he bastit aquest estudi amb l'abundant documentació que es conserva tant en l'Arxiu de la Universitat de Barcelona (AUB) com al Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (COAC), que conserva els arxius privats de l'arquitecte amb exemplars de les diverses memòries, plànols i una quantitat ingent de dibuixos previs i molts esborranys de diferents escrits.

3. Especialment a les diferents memòries que va redactar en diversos moments de la construcció, la presentada al 1860 encara per a l'antic emplaçament intramurs, la definitiva *Memoria facultativa de la Universidad Literaria de Barcelona*, amb les pàgines sense numerar, de 16 de juny de 1861 (COAC), la de la reforma de la façana, *Proyecto de modificación del cuerpo central de la Nueva Universidad*, de 1867 (AUB) i totes les que va redactar específicament per la decoració del saló, els anys 1869 i 1870, que ressenyaré més endavant.
4. Cites extretes de la *Memoria* de 1861 y de la *Memoria de yesos, estucos y asfaltos* de 31 de juliol de 1867, pàg. 2-3.

fonamental per a tots els arquitectes formats en l'eclecticisme, havia definit de manera clara i contundent el sentit que havia de tenir el caràcter a la pràctica arquitectònica.⁵

També Durand es feia ressò d'un segon criteri sobre l'ornamentació, hereu així mateix de la tradició eclèctica: l'ornament no s'ha d'aplicar de manera arbitrària, sinó que s'ha d'ajustar a la lògica de la construcció, deixant entreveure la identitat entre arquitectura i decoració. Fidel a aquests principis, Rogent escriu, el 1861:

El resto de la decoración será puramente plástica para realzar el efecto de las líneas arquitectónicas empleando en lo posible adornos significativos y peculiares de esta construcción.⁶

I el 1867, dirà:

Procuró que las molduras se plieguen a las formas de la construcción pues el objetivo del decorado es de animar las masas, dándoles la vida que la situación reclame sin destruir, antes bien haciendo que pueda leerse la estática aparente del edificio.⁷

Rogent ajustà el programa decoratiu als murs del gran paral·lelepípede del saló amb un joc on es combinen la pedra, el marbre i l'alabastre amb guixeries policromades segons la tradició mudèjar. Mitjançant l'aplicació del color es proposava «resolver los más complicados problemas del arte de decorar», amb l'objectiu de «animar con el policromado las molduras y tallas que forman la composición, velando los fondos, animando los relieves y acentuando las masas».⁸

Però més enllà de Durand, el protagonisme del mur com a suport de l'ornamentació s'ha de posar en relació amb el pensament de l'arquitecte Gottfried Semper, que defensava el valor del revestiment mural i del color, transcendent, fins i tot, la mateixa construcció.⁹ No es pot afirmar que Rogent conegués directament els escrits de Semper, però va visitar les seves noves obres en els seus viatges d'estudis. El 1855 havia estat a Dresden i en coneixia bé el teatre d'òpera i el museu de pintura i escultura, la Gemäldegalerie, ambdues d'aquell autor. El museu va interessar especialment Rogent, que escriu: «Este edificio interiormente es el que ha realizado mi bello ideal para la decoración arquitectónica».¹⁰

5. Louis DURAND, *Précis des leçons d'architecture*, Paris, Chez l'auteur, 1823, pàg. 19. Aquesta obra es conserva a la Biblioteca de l'Escola d'Arquitectura i segons Pere Hereu va influir notablement en la ideologia de Rogent. Es tracta d'un llibre molt didàctic, redactat d'una manera racional i, sobretot, molt sintètica. Sobre la importància de Durand en la divulgació del pensament eclèctic: Henry Russell HITCHCOCK, *Arquitectura de los siglos XIX y XX*, Madrid, Cátedra, 1989, pàg. 51-79, que insisteix en la seva influència entre els arquitectes germànics que, al seu torn, sabem que es van convertir en models de Rogent. També Werner SZAMBIEN, *Jean-Nicolas-Louis Durand 1760-1834. De l'imitation à la norme*, Paris, Picard, 1984.

6. *Memoria de 1861*.

7. *Memoria de yesos...*, 1867, pàg. 9.

8. AUB, Lligall 41/5/4/8, «Presupuesto de obras de pintura decorativa» (4V-1870).

9. Giovanni FANNELLI i Roberto GARGIANI, *El principio del revestimiento. Prolegómenos a una Historia de la Arquitectura Contemporánea*, Madrid, Akal, 1999, pàg. 7-8.

10. Elies ROGENT I AMAT, *Memòries, viatges i lliçons* (Pròleg i cura de l'edició a càrrec de Pere Hereu i Payet), Barcelona, Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, 1990, pàg. 124. Un llibre fonamental de Semper, com és *Die vier Elemente der Baukunst*, va ser editat el 1851; és a dir, que podia ser conegut pel nostre arquitecte.

A més de Semper, Rogent havia de conèixer un altre text, *L'ornament polichrome* d'Albert Racinet, editat a París coincidint amb l'Exposició Universal de 1867.¹¹ Se'n conserven exemplars a l'Escola d'Arquitectura de Barcelona. Al seu torn Racinet estava influït per l'obra de Owen Jones, *The Grammar of Ornament* (1856), que és el més important repertori ornamental de la segona meitat del segle.¹² Tant Racinet com Jones van ser fonamentals per entendre la fortuna de la policromia entre els arquitectes de l'eclecticisme.

La història de la construcció de la nova Universitat

Seguint Hereu, sabem que la Universitat, en un primer moment, s'havia d'ubicar dins del recinte murallat, en l'antic convent desamortitzat del Carme.¹³ L'Academia de San Fernando no ho va aprovar i es va acordar un nou emplaçament en terrenys del nou Eixample. La responsabilitat de les obres requeia sobre l'anomenada Junta Directiva y Económica de la Universidad de Barcelona, constituïda el 17 de juny de 1862. N'era president el governador civil, vicepresident el rector de la Universitat i hi participaven els degans de les diferents facultats i escoles, l'interventor i l'arquitecte director. No he trobat la documentació original però he pogut consultar l'esborrany de la constitució de la Junta i una part dels compliments d'acords de les sessions, que tenien lloc mensualment. Però el més interessant és que s'ha pogut constatar la presència a la Junta de dos personatges importants a la vida cultural de ciutat: Claudi Lorenzale, pintor de tendència nazarena, director de l'Acadèmia de Belles Arts;¹⁴ i José de Manjarrés, autor d'importants treballs sobre la dignificació de les arts aplicades i decoratives.¹⁵ Tots dos van influir decisivament en els plantejaments teòrics de la decoració del Paranímf.

La subhasta per a la contractació de l'obra de pedra picada, guanyada pel contractista Josep Fontserè, es va realitzar el 24 d'abril de 1863,¹⁶ i el 22 d'octubre del mateix any va tenir lloc l'acte solemne de col·locar la primera pedra.¹⁷ Un altre contractista, Nemesi Singla, va iniciar els treballs de ferro i forjats el 9 de novembre de 1864. Tres anys més tard, el 18 de març de 1867, Jeroni Granell presentà la memòria i pressupostos pel ram dels guixos, estucs i asfalts, fet que indica que per aquestes dates l'obra major estaria ja pràcticament acabada.

11. Albert RACINET, *L'Ornement polychrome: cent planches en couleurs, or et argent contenant environ 2.000 motifs de tous les styles, art ancien et asiatique, moyen âge, renaissance, xviiie et xviiiie siècle*, Paris, Librairie de Firmin-Didot frères, fils et Cie, 1867.

12. Dues edicions franceses de 1865 (Paris, Chez Cagnon) es troben a l'Escola d'Arquitectura de Barcelona.

13. Vegeu també, per les notes històriques, el discurs inaugural del curs 1872-1873 del degà de la Facultat de Dret, Felip Vergés (Barcelona, Establecimiento Tipográfico Tomás Gorchs, 1872).

14. La relació entre Lorenzale i Rogent era molt forta, tenien lligams de parentiu i havien fet conjuntament els viatges d'estudis.

15. Vegeu Vicente MAESTRE, «Arte e industria: José de Manjarrés y Bofarull: un capítulo de estética industrial en el pensamiento barcelonés del siglo XIX», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 2 (1994), pàg. 73-92.

16. La documentació apareguda a la carpeta "Registro de planos" (AUB, Lligall 41/5/4/14) clarifica un dels problemes que més confusió ha portat entre els estudiosos. Hi van participar diferents contractistes: Josep Fontserè per les obres de pedra i maó, Nemesi Singla en les estructures de ferro, Jeroni Granell en els treballs de guix, estuc i paviment asfàltic, en el ram de la fusta Federico Ballet o Vallet i, més tard, per l'ebenisteria del Paranímf, Eudald Puntí.

17. ROGENT, *Memòries, viatges...*, pàg. 18. Pel ressò a la premsa de l'època, VILA, «L'edifici vuitcentista...», pàg. 734-735.



Estat de la construcció de la nova Universitat el dia 15 de febrer de 1865, certificat per l'arquitecte Elies Rogent al peu d'una fotografia de M. Sala (Fotografia: Arxiu Fotogràfic de Barcelona).

Mentrestant, però, el mateix arquitecte, insatisfet amb el disseny de la façana principal, en va fer una nova proposta, més monumental, que coronava la façana amb una alta torre, i la va presentar el 20 d'abril de 1867. L'Acadèmia de San Fernando va posar dificultats al projecte i, finalment, el 18 de febrer de 1868, s'acordà la solució definitiva.¹⁸

La revolució que arribà a Barcelona el 29 de setembre de 1868 no va tenir gaire incidència en la marxa de les obres de la Universitat. L'edifici va ser respectat, tot i que Vilà i Tornos ha recollit la referència segons la qual es van assaltar els soterranis perquè circulaven rumors que es feien servir com a sales de tortura.¹⁹ El claustre de professors, per la seva banda, es va fer ressò de la revolució i el catedràtic de la Facultat de Medicina Joaquim Gil inicià el discurs d'inauguració del curs amb una encesa crida: «Ciudadanos», seguida d'una introducció plena de fervor patriòtic sobre «la España de todos los españoles».²⁰ Al marge dels esdeveniments, només un mes després, el 30 de novembre, es va signar la recepció provisional de les obres referents a les estructures de ferro: hem d'interpretar, doncs que l'edifici ja era cobert tot i que hi mancaven els acabats interiors.²¹ El document de recepció especifica, a més, que l'entrega inclou tot l'embigat de l'escala noble i la cobertura del Saló de Graus i de la galeria de comunicació entre els dos patis. Dos anys més tard, el 6 de desembre de 1870, es van donar per acabats els treballs de guix, estucat i pavimentació asfàltica de tot el conjunt, exceptuant la part corresponent al Saló.²²

En aquest moment, però, l'edifici, que s'havia salvat de la revolució, va patir un important trasbals. S'hi van allotjar les tropes durant un llarg període

18. HEREU, *Elies Rogent i la Universitat...*, pàg. 140-141.

19. VILÀ, «L'edifici vuitcentista...», pàg. 736.

20. Discurs editat: Barcelona, Imprenta de Tomás Garcés, 1868, pàg. 2.

21. *AUB*, Lligall 41/5/4/10.

22. *AUB*, Lligall 41/5/4/10.

–suposo que per reprimir la revolta en contra de les lleves de març de 1870– produint importants destrosses. Hi ha abundant informació sobre les reparacions que es van dur a terme, iniciades el 7 de març 1871, i que van aturar temporalment la continuació dels treballs en el Saló de Graus.²³ Les reparacions deuriem anar a bon ritme ja que, a final del mateix any, s’hi iniciaven les classes d’una manera precipitada, a causa del deficient estat en que es trobava el convent del Carme.²⁴ Poc temps després, tenia lloc el primer acte públic celebrat dins del recinte, una *Exposición General Catalana* en homenatge a la visita oficial del rei Amadeu de Savoia, amb una important mostra de productes locals i obres d’art.²⁵ La recepció definitiva de les obres va tenir lloc el 3 de febrer de 1874, amb una reunió, com especifica un document, «dentro del edificio».²⁶

La decoració del Saló de Graus

El Saló de Graus o Paranimf ocupa el gran espai central, sobre el vestíbul d’entrada. S’hi accedeix a través de dues galeries, la principal disposada a la façana –ara ocupada per dependències de la biblioteca– per on entraven professors i autoritats, i la segona, a l’accés posterior que comunicava els patis. És de planta rectangular, de 27 metres de llarg per 16 d’ample i és cobert amb un gran enteixinat metàl·lic amb cassetons motllurats. Una balustrada el divideix en dues grans zones, la destinada al claustre de professors i autoritats i la dels estudiants i públic, amb un cor elevat als peus. Hi ha tres fileres de seients laterals a la zona del claustre i, per al públic, un banc corregut amb un arrambador i bancs de noguera, originalment sense respall. Entre els dos espais es situen les trones pels lectors, coronades amb un tornaveu. El dossier central és la part més destacada; pensat originàriament com a lloc per un setial, està flanquejat per dues columnes aïllades de marbre verd amb capitells i un cimaci; una mènsula dóna pas al gran arc de mig punt ornamentat amb cresteries; a la part superior s’hi ubica el lema de la Universitat “Perfundet Omnia Luce” i les lletres gregues alfa i omega. És un espai jerarquitzat que marca clarament les zones destinades a cada estament, claustre, invitats, estudiants i públic que tenen, fins i tot, accessos diferenciats.

Segons Rogent, el saló havia de ser l’indret decorat amb més cura de tot el conjunt:

Con rica severidad debe el arte hacer ostentoso alarde de sus más ricas presas para impresionar el ánimo y fascinar la imaginación».²⁷

23. AUB, Lligall 41/5/4/8, «Conservación del edificio y reparación de los desperfectos causados por las ocupaciones militares. Certificación de obras de albañilería y cantería» (juliol-agost 1871).

24. Citat per VILA, «L’edifici vuitcentista...», pàg. 735. El discurs de Felip Vergés (pàg. 6) insisteix que a la tardor de 1872 encara s’hi allotjaven les tropes.

25. A. URGELLÉS DE TOVAR, *Exposición General catalana de 1871. Historia y reseña de dicho concurso*, Barcelona, 1871. Per una descripció de l’exposició, Vicente MAESTRE ABAD, «L’època de la industrialització (c.1845-v.1888). Anotacions a l’ebenisteria catalana del segle XIX», dins *Moble català*, Barcelona, Electa i Generalitat de Catalunya, pàg. 101-102.

26. AUB, Lligall 41/5/4/10.

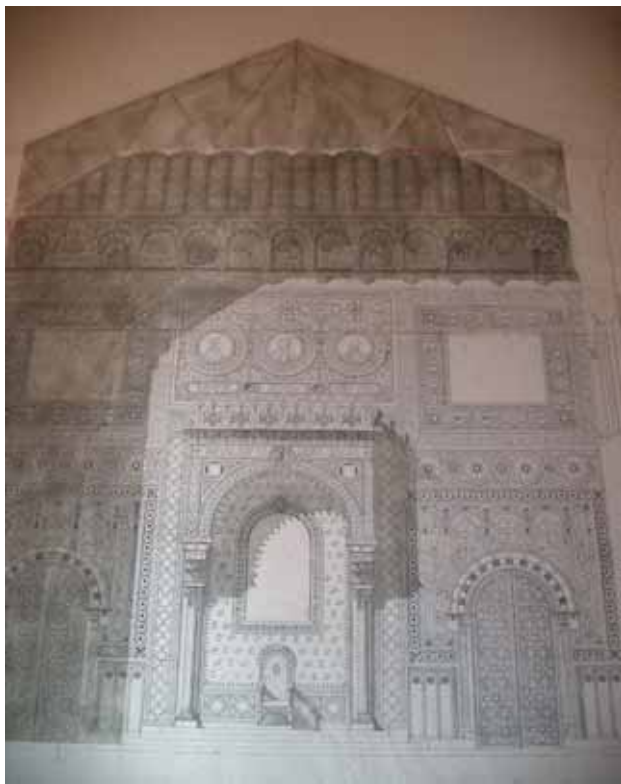
27. *Memòria de yesos...*, 1867, pàg. 3.



Perspectiva actual del Paraninf de la Universitat de Barcelona, presa des de l'accés principal en direcció a la presidència (Fotografia: Universitat de Barcelona).

El mur és decorat amb un elaborat treball de guix policromat. Unes grans finestres situades a la part superior permeten il·luminar l'espai. A la testera hi ha dues grans pintures, a banda i banda del dosser central, amb al·legories de les lletres i les ciències i tres medallons amb els retrats de Carles V, Isabel II i Alfons el Magnànim i, en els laterals, sis grans pintures de tema històric. Entre les pintures i els finestrals que envolten tot el saló, incloent la barana del cor, se situa una franja de medallons amb retrats: per damunt de la línia de finestres, una nova franja amb inscripcions; i més amunt encara, una galeria cega correguda amb arcs lobulats que allotja els noms de personatges cèlebres.

Rogent havia registrat els plànols corresponents a la decoració del Saló de Graus a la mateixa Universitat el 2 de gener de 1868 –no oblidem que era ja cobert–, i el 2 d'agost envià plànols, pressupost i memòria de l'obra de guix, que van ser aprovats el 19 d'octubre a Madrid pel director general d'Obras Pùblicas del Estado. Les obres s'iniciaren a mitjan 1871. Dues sèries de documents, encara



Projecte d'Elies Rogent per a la decoració del Saló de Graus o Paraninf de la Universitat de Barcelona, segons plànols registrats el gener de 1868 i aprovats per l'Academia de San Fernando l'octubre del mateix any. Alcat de la capçalera (Fotografia: Mireia Freixa).

que incompletes, ens permeten seguir en detall el procés dels treballs: d'una banda, els pressupostos i les memòries facultatives, i de l'altra, les certificacions d'obra.²⁸ Els pressupostos van sempre acompanyats d'una memòria explicativa i d'una planimetria tant de conjunt com de detall. Els plànols generals, que corresponen a les quatre façanes interiors del Saló, són exemplars impresos, sempre el mateix model, que s'aniran reproduint a totes les sol·licituds d'aprovació.²⁹ Les certificacions, al seu torn, permeten seguir els pagaments a obrers i industrials i precisar amb tot detall el procés de construcció, que es va allargar entre el 21 de juny de 1871 –data de la primera certificació– fins al 3 de març de 1884. Les obres es van anar desenvolupant lentament però amb regularitat i, de fet, només es van suspendre per manca de pressupost en els anys de la Restauració, entre començament de 1875 i juliol de 1879, que es quan es reprenen.

28. Els pressupostos i memòries que he pogut consultar són els següents: *AUB*, Lligalls 41/5/4/10, 41/5/3/17 i 41/5/4/8, «Decoración del Salón de Grados. Presupuesto de la obras de mármol y ebanistería» (9-III-1870); «Presupuesto adicional de la obras yeso, estucos y asfaltos» (31-VII-1869) i «Presupuesto de las obras de pintura decorativa» (4-V-1870); lligalls 41/5/4/7 i 41/5/4/4, «Obras del Salón de Grados. Certificaciones». Només les que fan referència a la decoració de les portes d'entrada es localitzen al lligall específic del Saló. Lamentablement, la documentació no està completa. Tota la informació que segueix prové d'aquests documents, excepte en el cas que hi hagi una indicació específica.

29. També hi ha plantes originals, a ploma i aquarella, a la memòria de les obres de marbre i ebenisteria (*AUB*). A l'arxiu del *COAC* (reg. 649 102/11/13/) hi ha un exemplar a ploma i aquarella de la testera.

Industrials i proveïdors, una nòmina completa

El desconeixement dels tècnics que acompanyen els arquitectes en les tasques de decoració i ornamentació d'un edifici és un dels grans problemes que arrossega la història de l'arquitectura. Com és prou conegut, és molt difícil trobar materials que ajudin a documentar aquests treballs a causa de la destrucció dels arxius de les empreses o tallers i a la manca d'informació directa sobre la qüestió. En canvi, coneixem en detall el procés de decoració del Paraninf, no sols les empreses i tallers que hi van treballar, sinó també els noms dels proveïdors, i per això ens apareix com un dels primers grans obradors que reuneix un amplíssim estol de professionals sota la direcció d'un arquitecte, palesant un sistema de treball en equip que culminarà en els anys del modernisme. Molts dels industrials i artesans de la Universitat, Jeroni Granell i Mundet, Eudald Puntí o Josep Juyol, es van convertir en importants col·laboradors de la revitalització de les arts aplicades i decoratives catalanes.³⁰

Com és lògic en un projecte que fonamenta la seva concepció decorativa en el revestiment del mur, les obres es van començar per la decoració en guix, amb Jeroni Granell com a contractista. La memòria i el pressupost, que porten data de 31 de juliol de 1869, van ser aprovats el 19 d'octubre del mateix any. El contractista havia de ser l'encarregat de posar les bastides, que havien de ser emprades també per als treballs de pintura decorativa. El pressupost de lloguer de les bastides es va presentar el 18 d'octubre de 1869, però un nou pressupost del mes de febrer de 1872, per 17 mesos més, ens demostra que les obres no estaven encara acabades.³¹ Jaume Fina o Finó va ser l'empresari que va proporcionar la primera matèria, presentant un rebut d'entrega de 166,40 kg de guix blanc per a la confecció dels models de la decoració. Hi van treballar com a oficials els escultors Jaume Serra Gibert, Joan Bargalló i Urbà Asensio. Hem de pensar que la part més creativa de la feina seria deguda a Jaume Serra, erudit i gran promotor de les arts decoratives a Barcelona que, més tard, amb Josep Mirabent i Gatell, va realitzar tot el projecte de pintura decorativa.³² Des del 20 de desembre de 1879 hi trobem treballant, a més, Josep Juyol.

Mesos més tard, el 9 de març de 1870, es va presentar el pressupost i memòria sobre els treballs de marbre. Els materials proposats són marbre local, més alguns materials de Carrara i alabastre per al dossier. Els proveïdors van ser Pasqual Espelt, un industrial de Girona, i Vicenç Estrada, que, entre el 5 de febrer de 1872 i el 31 de juliol de 1873, van facturar les columnes de la galeria posterior, les portes d'accés i el dossier del tron. La societat *Singla Hijo y Cia* va aportar el marbre per a les bases i els capitells de les càtedres, i Enric Ferreri i Coy, escultor, amb el seu germà Lluís, serveixen l'alabastre de les càtedres (en aquest cas no

30. Jeroni Granell i Mundet, pare de l'arquitecte i constructor modernista Jeroni Granell i Manresa; Eudald Puntí, un dels primers col·laboradors de Gaudí; Josep Juyol, suposo que és el germà, o potser el pare, d'Ambrós Juyol, de l'empresa de guixos *Hermanos Juyol*.

31. COAC, C 276/173, «Presupuesto adicional de andamiaje».

32. Jaume Serra i Gibert (1834-1877) és un personatge molt important dins de la vida cultural barcelonina en la promoció de les arts decoratives i la recuperació del patrimoni medieval. Va col·laborar en la decoració del Liceu i altres importants edificis públics. Probablement, a la Universitat va tenir un paper important dins del taller de Granell. Apareix com a "decorador" en una coneguda fotografia d'A. Sala, del personal facultatiu de la Universitat (reproduïda a August FONT I CARRERAS, *Elogio del arquitecto Elias Rogent y Amat, leído en la sesión del 30 de diciembre de 1897*, Barcelona, Academia Provincial de Bellas Artes, 1897, pàg. 54).



Detall escultòric de la imposta exterior dreta de les arquivoltes de la porta principal del Paraninf de la Universitat de Barcelona (Fotografia: Mireia Freixa).

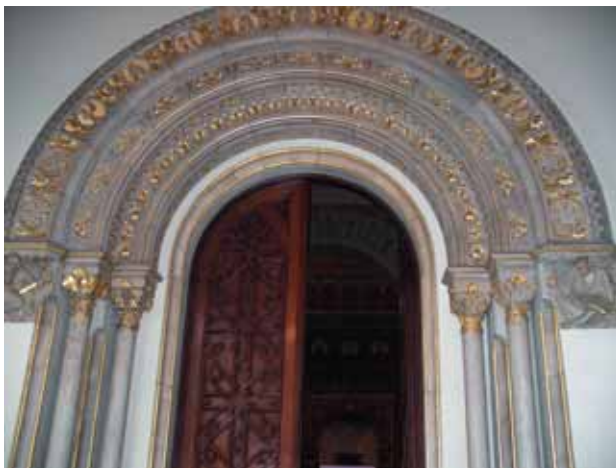
queda clar si actuen com a escultors o només de proveïdors). S'hi documenten tres altres escultors: Joan Bargalló, Josep Pons i Enric Pujol. Les portes de marbre d'ingrés es van contractar el 9 de juny de 1871.³³ Germà Camps i Casimir Luchesi en van fer els models de les bases, i es poden donar per acabades a final de l'any 1883 en ser policromades amb pans d'or i envernissades per Josep Mirabent.

Les condicions i els dissenys que havien de regir els treballs de fusteria i ebanisteria ja els trobem detallats, juntament amb les obres de marbre, en el pressupost i memòria presentats el 9 de març de 1870. El document va acompanyar de plànols que ofereixen amb precisió els detalls de la construcció dels setials i dels bancs del claustre i del públic. La realització dels treballs va començar, però, deu anys més tard, l'estiu de 1879, a càrrec de l'empresari Eudald Puntí. Es van iniciar amb l'arrambador de noguera sota el cor i, al llarg de 1880, es van realitzar la resta d'arrambadors i els bancs del públic i del claustre. El mateix Puntí va tenir cura dels treballs de tapisseria, que van ser realitzats acuradament; en un primer moment es van cobrir amb cotó blanc i després amb vellut vermell rematat amb claus daurats. El 1881 continuen els treballs de fusteria, es treballa encara en els bancs del claustre i en els set setials de presidència, amb uns acabats de primera qualitat, travessers de bronze platejats i oxidats, 14 poms de bronze per rematar les cadires de braços, i set escuts que havien de situar-se a la part superior. Van ser entapissats en blanc i vellut vermell, tot i que en una primera proposta havien d'anar coberts amb cuir de Rússia, que va ser descartat per ser de procedència "no nacional". Val la pena constatar que en aquest mateix moment Eudald Puntí ja estava treballant amb Gaudí en l'execució del mobiliari per a la capella-panteó del marquès de Sobrellano a Comillas.³⁴ Finalment, Gustau Martí va elaborar el gran marc tallat, esculturat i daurat per al retrat del rei Alfons XII, que es conserva al Museu Nacional d'Art de Catalunya.³⁵

33. Aquest contracte és un document adjunt al «Presupuesto y memoria de Mármol y Ebanistería».

34. *Gaudí Art i Disseny*, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 2002, pàg. 90 i ss.

35. Va ser identificat per Santiago ALCOLEA, «Consideracions entorn de Francesc Sans...», pàg. 559-569.



Porta principal del Paraninf de la Universitat de Barcelona (Fotografia: Mireia Freixa).

L'any 1882 es va col·locar la barana que separa l'espai del claustre i del públic, que va ser encarregada a *La Maquinista Terrestre y Marítima*. Els quatre pedestals de planta octogonal són de ferro fos, que es van pintar amb tons que imiten el metall, i després van ser oxidats i daurats per Paulí Cabanes. Les dues barres són de llautó oxidat i daurat, el mateix metall que les peces esculturades que es van situar al seu extrem, realitzades per Salvador Coromina.

No he trobat referències explícites sobre la contractació dels vitralls, però tot em porta a pensar que van ser obrats en el taller de Eudald Ramon Amigó, que va servir materials diversos del ram del vidre a la Universitat entre 1878 i 1888, i tenim la certesa que va fer els vitralls del vestíbul i de l'escala noble. Era una de les millors cases a la darreria del segle XIX, amb obres documentades a la catedral de Barcelona.³⁶

La pintura decorativa, finalment, va ser pressupostada el maig de 1870 i contractada per Jaume Serra i Gilbert i Josep Mirabent i Gatell el 3 de gener de 1873.³⁷ El pressupost inicial era 38.723,855 pessetes, i en la memòria s'estipula clarament que l'estil a seguir serà el mudèjar. L'or havia de ser emprat a les zones de més relleu, i per a la resta, el vermell, el blau i el verd. L'ordre de la decoració mural va ser el següent: primer l'enteixinat de la coberta; després, la franja de les inscripcions i la cornisa (1876); l'enteixinat per la part de la tribuna; els paraments fins al fris dels retrats i la part del mur frontal (1877); l'ornamentació del fris dels retrats i detalls del dossier, (1878); i l'ornamentació al costat dels quadres (1879). Els dos artistes que van contractar l'obra, Jaume Serra i Josep Mirabent, van portar el projecte conjuntament fins a la mort de Serra, el 28 de juliol de 1877. Mirabent, que va continuar en solitari, durant l'any 1883 va treballar amb dos altres pintors decoradors, Alejandro Dupré i Pere Grané, en la decoració de les portes d'entrada. Gustau Martí, que el 1880 havia fet el marc del retrat del rei, va ser l'encarregat de fer els bastidors de les grans pintures de tema històric que es van instal·lar definitivament entre 1884 i 1885.

36. SÍLVIA CAÑELLAS, «Projectes de vidrieres pre-modernistes per a la Seu de Barcelona», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 1993, pàg. 174 i ss.

37. ALCOLEA (i a.), *Pintures de la Universitat...*, pàg. 20. Sobre Mirabent, Isabel COLL I MIRABENT, *Jospe Mirabent i Gatell*, Sitges, Grup d'Estudis Sitgetans, 1991.

El programa iconogràfic: decoració i estil

L'opció per un estil era un tema crucial a l'arquitectura del segle XIX. L'estil justificava l'opció ideològica de l'edifici i definia els seus continguts simbòlics, tot fent referència a un llenguatge prèviament codificat. Rogent participava plenament d'aquesta mentalitat i totes les memòries de construcció que en conservem són molt explícites respecte a la seva opció per l'eclecticisme "modern".

Les primeres monografies sobre Rogent i la Universitat, des del discurs ja citat de Joaquim Gil fins a la que va publicar Alexandre Cirici l'any 1971, van interpretar la sèrie d'arcs de mig punt de la Universitat en relació amb els revivals medievalistes de l'època, com una opció neoromànica paral·lela al neogòtic, que era tan popular en aquells moments.³⁸ Pere Hereu va ser el primer a notar la dependència estilística de la nostra Universitat respecte a l'arquitectura muniquesa coneguda com el *rundbogenstil*, o "estil de l'arc rodó", que es plantejà com una transcripció de l'estil florentí del primer Renaixement interpretat des de la teoria del racionalisme arquitectònic de Durand.

Rogent havia conegut l'arquitectura de Munic en el curs del viatge per Alemanya ja esmentat, fet l'any 1855 amb Claudi Lorenzale i Joaquim Espalter. A les notes redactades aleshores, publicades per Hereu, es poden apreciar les extenses descripcions, plenes de suggeriments crítics sobre aquells edificis, que destaquen el seu valor monumental i de model per a una arquitectura cívica acordada amb les exigències dels temps moderns.³⁹ La valoració que fa de la Biblioteca de Friedrich von Gärtner (1831-1840), per exemple, conté els qualificatius que més tard buscarà per a la Universitat barcelonina: «recuerda las obras florentinas de bajos tiempos, es grandioso y magnífico en medio de la severidad».⁴⁰

D'altra banda, tampoc no podem deixar de relacionar l'estil muniquès amb l'esperit de la Renaixença a Catalunya, en el qual artistes formats a Roma entre 1830 i 1840, com Lorenzale, cunyat seu, Pau Milà i Fontanals, Joaquim Espalter o Pelegrí Clavé, s'havien sentit atrets pel natzarenisme d'Overbeck i d'altres artistes alemanys arrelats a Itàlia.

A les darreres pàgines de la memòria presentada el 1861, Rogent justifica l'estil escollit. Després d'insistir que l'estil significa «caracterizar artísticamente un edificio», afegeix:

La arquitectura que he adoptado ha sido una traducción libre de nuestros monumentos civiles del siglo xv por agradarme mucho la nobleza y magestad que comporta en la primera época del renacimiento muy acorde con los grandes ideales que debía expresar y por ofrecer libertad en la expresión hermanándola con nuestro carácter.

Cal remarcar que no fa referència explícita a l'arquitectura del *rundbogenstil*, cosa que no podia fer perquè els seus interlocutors la desconeixien totalment.

38. JOSEP TERMES, ALEXANDRE CIRICI i SANTIAGO ALCOLEA, *La Universidad de Barcelona: estudio histórico artístico*, Barcelona, La Universidad, 1971.

39. ROGENT, *Memòries, viatges...*, pàg. 112-121.

40. ROGENT, *Memòries, viatges...*, pàg. 119.



Detall d'una de les dues trones dels lectors al Paraninf de la Universitat de Barcelona (Fotografia: Mireia Freixa).

Cita el model que va originar aquest estil, el primer renaixement, i ho fa per la mateixa raó que havia interessat els arquitectes germànics: perquè és «acorde con los grandes ideales que debía expresar», els ideals civils dels models florentins. Amaga –no hi ha dubte– el veritable origen del model i busca a més uns orígens autòctons que són falsos; és a dir, hi afegeix una argumentació patriòtica fent extensiva al primer renaixement la visió que els artistes i arquitectes romàntics tenien de l'estil gòtic. La justificació de Rogent resulta encara més confusa si pensem que, a Catalunya, només la façana nova del Palau de la Generalitat de Pere Blai (1596-1619) presenta una imatge exterior inspirada en els palaus florentins.

En aquests primers moments, la imatge pública de l'edifici de la Universitat incorpora continguts ideològics pròxims a la Renaixença i a la reivindicació històrica del poble català. Això es fa patent a la mateixa premsa diària, com es veu en una crítica de M. Alió al *Diario de Barcelona*, publicada el 23 d'octubre de 1863 i recollida per Vilà Tornos, i que fa notar «la satisfacció debida a Barcelona» per un govern liberal que vol reparar les antigues ofenses fetes a Catalunya. I evidentment, la imatge sòlida i –podríem dir– cívica que presentava exteriorment, hi contribueix.⁴¹

Rogent va preveure també el contrast entre l'austeritat de la façana i dels patis i l'exuberància del Saló de Graus, que és justificada també pel valor simbòlic de la representació arquitectònica. Els espais havien de representar icònicament les seves funcions. Així ho afirmava el 4 de maig de 1870:

Desde las cátedras en que campeará una noble sencillez hasta el paraninfo en que el arte manifestará sus más preciadas galas, obedeciendo a la unidad y a la variedad, hay una escala gradual ascendente.⁴²

I si el conjunt de la construcció s'adscriu al llenguatge auster i cívic del *rundbogenstil*, el Saló de Graus presenta una virolada i complexa mescla d'estils. Hem

41. VILÀ, «L'edifici vuitcentista...», pàg. 735.

42. «Presupuesto de las obras de Pintura decorativa...», pàg. 2.

de ser molt prudents, però, en definir el Paranimf com neomudèjar. Si analitzem en detall els motius ornamentals, veiem que depenen d'altres tradicions, plateresques i renaixentistes sobretot, aspecte que és molt clar en els dibuixos preparatoris del taller.⁴³ Només a la memòria de maig de 1870 sobre la pintura decorativa es fa referència explícita a l'art mudèjar, però referint-se més a la tècnica de la policromia que no pas als models emprats. Afirma que s'ha de treballar «conforme a las viejas tradiciones del arte mudéjar, indígena de nuestra patria y que tantos recursos ha ofrecido a los artistas nacionales y extranjeros para dar carácter y fisonomía a la pintura mural de nuestro siglo».⁴⁴ Plateresc, mudèjar o renaixement, el cert és que es va imposant una imatge panhispanista que queda explícita, sobretot, en la selecció dels temes per a les grans pintures.

Els temes de les grans pintures històriques

La formulació definitiva del programa que havia de regir les sis grans composicions és, sense cap dubte, el que millor explica la intervenció estatal en la construcció de la Universitat de Barcelona. Però a la documentació més antiga aquestes tenien una significació molt diferent: no oblidem que la recuperació dels estudis universitaris a Barcelona va ser una de les principals conquestes del romanticisme liberal.

A la memòria de 1861 trobem la primera descripció dels temes de les pintures:

Siete [finalment van ser sis] grandes cuadros con representaciones históricas que recuerden hechos gloriosos de nuestra patria y que tengan relación con la Universidad de Barcelona.

És a dir, tots els temes relacionats amb la mateixa institució.

Però més explícit és encara un document que es conserva entre els papers de Rogent i que havia passat desapercebut fins a l'actualitat. Es tracta d'un esborrany no datat –però d'època isabelina, perquè hi ha una referència concreta a Isabel II– que s'envia a la Junta d'Obres, signada, en nom de la Comisión Especial para la Decoración del Salón de Grados, per Agell (suposo que es tracta de Joan Agell i Torrents, degà de la Facultat de Ciències i aleshores rector de la Universitat), Lorenzale i Rogent, és a dir tres prohoms de la Renaixença.

Els temes que proposaven s'orientaven obertament cap a l'enaltiment de la història de Catalunya. Per a les dues grans pintures de la part del claustre se suggerien els següents assumptes: «La Unión de las universidades de Barcelona y Lérida en presencia del papa Benedicto XIII en tiempos del rey Martín» i «La Fundación de los Estudios de la Casa Lonja de Barcelona», únic tema original que es va mantenir en la relació definitiva. Les pintures de mida menor havien de representar els temes següents: «Proclamación de los Usatges», «La formula-

43. Un nombre molt elevat dels dibuixos preparatoris es conserven a l'arxiu de l'arquitecte, ara al COAC.

44. «Presupuesto de las obras de Pintura decorativa...», pàg. 4.



Els estudis impartits per la Junta de Comerç de Barcelona, d'Antoni Reynés (1884), una de les sis grans pintures que decoren els laterals del Paraninf de la Universitat de Barcelona
(Fotografia: Universitat de Barcelona)

ció de la primera carta geogràfica», «El consistorio del Gay Saber presidido por el marqués de Villescas [sic] i «Arnaldo de Vilanova». ⁴⁵

En l'etapa revolucionària, quan la Junta va fer la proposta definitiva, el sentit del programa iconogràfic havia canviat radicalment i estava dominada per una explícita visió unitària de la història d'Espanya.⁴⁶ En una relació ordenada segons els períodes seleccionats trobarem, en primer lloc, la «Espanya latino-visigoda» amb els concilis de Toledo, seguida per la «Espanya àrabe», representada per la civilització cordovesa en temps d'Abd al-Rahman III, l'«Espanya de la Reconquesta», amb una pintura dedicada a la Universitat de Salamanca i una altra a la fundació de la Universitat de Barcelona per Alfons el Magnànim, i l'«Espanya del Renacimiento», amb la recepció de la Bíblia Políglota d'Alcalà per part del cardenal Cisneros. Es mantenia, tanmateix, la pintura referent als estudis promoguts per la Junta de Comerç. La Junta proposava, a més, encarregar les pintures a artistes reconeguts que donessin volada acadèmica al conjunt.

La Real Academia de San Fernando, en comunicació del 29 d'octubre de 1870, va obligar a retocar alguns dels temes, el Concili de Toledo havia de ser concretament el de 633, presidit per Sant Isidor de Sevilla, i, en lloc d'una representació de la Universitat de Salamanca, volien un homenatge a Alfons X el Savi. Va imposar també que l'execució de les obres sortís a concurs obert a tot Espanya. Aquest concurs es va dur a terme en plena Restauració. Es va convocar

45. Suposem que es refereix a Enric d'Aragó, marquès de Villena (1384-1434), autor del *Arte de Trovar* en el que descriuen els certàmens literaris del seu temps.

46. Per als detalls dels encàrrecs i la col·locació definitiva de les pintures, ALCOLEA (i a.), *Pintures de la Universitat...*, pàg. 20-44; també AUB, Lligall 4/6/2/2, i el discurs citat de Joaquim Gil, de 1872, pàg. 21.

a la *Gaceta de Madrid* el 17 de gener de 1880, i les deliberacions foren llargues i complexes. En resultaren, de fet, tres diferents concursos, realitzats entre el 19 de gener de 1882 i el 24 de gener de 1884, i les pintures foren executades entre 1883 i 1885. Començant pels peus de la façana occidental, s'hi disposaren les següents peces: «La Civilització del Califat de Còrdova en temps de Abd al-Rahman III», de Dionís Baixeras (1885); «Els Consellers de Barcelona sol·liciten a Alfons V la creació d'una Universitat a la ciutat el 1450», de Ricard Anckermann (1884); «Els estudis impartits per la Junta de Comerç de Barcelona», d'Antoni Reynés (1884); «El Concili de Toledo presidit per Sant Isidor de Sevilla» i «Alfons X el Savi, envoltat dels seus col·laboradors», de Baixeras (1883 i 1884, respectivament); i «El Cardenal Cisneros rep un exemplar de la Bíblia Políglota impresa a Alcalà d'Henares gràcies a la seva iniciativa i direcció», de Joan Bauzà (1884).⁴⁷ En el mur frontal, s'havien de situar alegories de «las letras y las ciencias, vida de la Universidad» i dues grans inscripcions: «Regina Elisabeth II, Anno MDCCC...», i sobre el tron, la divisa «Initium Sapientiae Timor Domini» que potser va desaparèixer durant del període revolucionari substituït pel «Perfundet Omnia Luce» ja convertit en lema de la Universitat. En lloc del nom de la reina que en un inici proposava Rogent, en els plànols posteriors a 1870 apareixen tres grans medallons amb els retrats de Carles V, Isabel II i Alfons el Magnànim, els tres monarques que van propiciar els estudis universitaris a Barcelona. Les cinc pintures del mur frontal, juntament amb un gran retrat d'Alfons XII, que havia de presidir el saló, es van encarregar directament a qui era director del Museo Nacional de Pintura y Escultura de Madrid, el català Francesc Sans Cabot, en data de 13 de novembre de 1880. Les recerques de Santiago Alcolea⁴⁸ han permès determinar que la mort de Sans va impedir que treballés en les dues alegories, que van ser encarregades a Joan Vicens que va ser, també, l'autor de la resta de peces. El fet que s'encarreguessin les obres directament a un català –director, però, del museu madrileny– dona també nota de l'esperit integrador de la idea de Espanya que dominava el conjunt.

L'esborrany primitiu aclareix, així mateix, com es van decidir els personatges que havien de ser representats en efígie o pel nom i els aforismes de la franja escrita. La llegenda es va redactar a partir de propostes de les diferents facultats o escoles, que havien de suggerir «una sentència o aforismo que represente el espíritu científico de cada facultad». Amb un total de 300 lletres, limitava a 60 lletres cadascun dels lemes indicats per les facultats. D'aquesta manera hi trobem frases com ara: «Ars medica tota est in observationibus» o «Iustitiam colimus et boni et aequi notitiam profiteamur»⁴⁹. Així mateix, els noms de les personalitats per a les arcuacions superiors, «cuya memoria merezca conservarse» i de «todas épocas y países», havien de ser suggerits també per les facultats. El mateix criteri s'havia d'aplicar als medallons de retrats i als anomenats “tarjetones”, que identifico amb

47. He optat per seguir la traducció catalana del títol segons ALCOLEA (i. a.), *Pintures de la Universitat...*, pàg. 45-46.

48. Santiago ALCOLEA, «Consideracions entorn de Francesc Sans...», pàg. 559-569.

49. La resta de les inscripcions diuen: «Hominum intellectui non plumae addendae sed potius plumbum et pondera», «Verus experientiae ordo primo lumen accendit, deinde per lumen iter demonstrat», «Ars cum natura ad salutem conspirans», «Pingere celare et murorum attollere moles, sensum acuunt suadent et meliora sequi», «Hominis autem imperium in res, in solis artibus et scientiis ponitur» i «Natura enim non imperatur, nisi parendo».

la relació de creadors i científics que emmarquen les al·legories a les ciències i a les lletres. Finalment, els noms de trajectòria internacional van quedar restringits en els epígrafs disposats a l'entorn d'aquestes dues pintures, i tant la galeria de retrats com les inscripcions de les arcuacions superiors es van reservar per a «hombres célebres españoles, gloria de nuestro suelo».⁵⁰ La relació dels personatges representats als medallons, que foren encarregats entre maig de 1867 i novembre de 1876, són obra d'artistes de diversa procedència i categoria plàstica.⁵¹

Altres detalls de menor categoria ens ajuden a reafirmar la subjacent idea unitària de nació que es va anar imposant durant el període revolucionari. Per exemple, la descripció que es fa del dosser del tron, el març de 1870, com a símbol «del poder que rige la Nación y que recibe forma material bajo el nombre de docel [sic]».⁵² O l'anècdota que ja he comentat, quan es decideix emprar vellut vermell a les tapisseries en lloc de les proposades originalment de cuir de Rússia perquè d'aquesta manera «desaparece del edificio el único elemento de la industria extranjera».⁵³ Així mateix, hem d'entendre des d'aquesta perspectiva el canvi de denominació de Salón de Grados, com es cita a la documentació més antiga, per Paraninfo, a partir de l'any 1869.⁵⁴ Es podria pensar que l'objectiu era emular el de la Universidad Complutense de Madrid, que havia decorat, precisament entre 1855 i 1858, un pintor d'origen català, Joaquim Espalter, el company de Lorenzale i Rogent en el viatge a Alemanya.⁵⁵ Més enllà encara, podem trobar una referència explícita a la Universitat d'Alcalà en la pintura mural de Bauzà en la qual el Cardenal Cisneros rep la Bíblia d'Alcalà i que deixa entreveure al fons, el paraninf mudèjar d'aquella universitat. D'acord amb aquesta nova orientació, en l'arquivolta de la gran porta d'accés s'inscriu amb lletres daurades la paraula Paraninfo, que fixarà definitivament aquesta denominació i que ja apareix en el plànol de detall de la porta, presentat el 31 de juliol de 1869.⁵⁶

Els altres Paranimfs. Els projectes de Lluís Domènech i Montaner i Antoni Gaudí

Voldríem, com a darrera reflexió d'aquest treball, comparar el gran Paraninf de la Universitat amb dos projectes similars elaborats per dos arquitectes més joves, Lluís Domènech i Montaner i Antoni Gaudí.

Domènech i Montaner, amb Josep Vilaseca (1848-1910), ambdós arquitectes titulats l'any 1873, van guanyar el 1877 el concurs convocat per la Diputació de

50. «Presupuesto de las obras de Pintura decorativa...», pàg. 6.

51. ALCOLEA (i. a.), *Pintures de la Universitat...*, pàg. 41-45.

52. «Presupuesto de las obras de mármol y ebanistería...», pàg. 6.

53. Un document adjunt a «Presupuesto de las obras de mármol y ebanistería...»

54. «Presupuesto de las obras de mármol y ebanistería», pàg. 3; «Presupuesto de las obras de pintura decorativa», pàg. 2.

55. FRANCESC FONTBONA, *Del Neoclassicisme a la Restauració (Història de l'Art Català, vol. VI)*, Barcelona, Edicions 62, 1983, pàg. 186 i 188. Espalter havia elaborat una complexa decoració mural sota una sèrie de temes que havien estat dictats per un conjunt de catedràtics de la Universitat, tal com es va proposar després a la Universitat de Barcelona.

56. «Presupuesto adicional de las obras yeso, estucos y asfaltos», plànol núm. 5.

Barcelona per construir un gran edifici⁵⁷ amb l'objectiu d'allotjar les institucions d'ensenyament que finançava: l'Institut de Segon Ensenyament i les escoles de Belles Arts, d'Enginyeria i d'Arquitectura. La seva situació a l'altra banda de l'Eixample, a la Ronda de Sant Pere, al costat d'Àusies March, i les seves grans dimensions, feien preveure una alternativa a la gran construcció de l'Estat. La Diputació va renunciar al projecte l'any 1884, però hauria estat l'obra més ambiciosa dels primers anys de professió de Domènech i Vilaseca. Es conserva molta informació gràfica, que ens permet deduir que s'havia de tractar d'un projecte, també eclèctic, però de composició més dinàmica i molt més arriscat tècnicament que el de Rogent. El Saló de Graus, al centre de la construcció, enfront de la simplicitat de la planta que caracteritza el projecte de Rogent, presenta una planta dividida en dues parts, la dedicada al públic, rectangular i coberta amb una volta de vidre i ferro; i la destinada a allotjar el claustre, semicircular, també amb un cobriment de ferro en forma de ventall. Ara bé, el sistema per aplicar l'ornamentació –aquesta espècie d'*horror vacui* i la integració dins de l'estructura arquitectònica– és similar al proposat per Rogent.

Gaudí va anar més lluny. Va tenir l'atreviment de presentar com a treball de final de carrera un projecte de Paraním, una rèplica inqüestionable al que realitzava Rogent en aquells moments i que, a més, va presentar davant d'un tribunal presidit pel mateix arquitecte.⁵⁸ Per esborrar tots els dubtes sobre els seus objectius, va dibuixar les inicials UC (Universitat Central) en els respallers de les cadires de braços destinades al professors. Hi va estar treballant des del 22 d'octubre de 1877 i el va defensar el 15 de març de 1878. Gaudí va passar l'exercici amb un aprovat per majoria, és a dir, amb la nota mínima. Hem de suposar que a Rogent no li va agradar la insolència del jove. Com en el projecte de les Institucions Provincials de Domenèch i Vilaseca, els conceptes fonamentals sobre l'aplicació de la decoració no divergeixen dels de Rogent –arcs de mig punt amb traceries d'origen moresc i l'ús de la policromia–, però el projecte de Gaudí és encara més agosarat en la composició amb una conformació molt més àgil i lliure de l'espai. La planta té la forma de dos hemicicles coberts amb una enorme cúpula revestida de pintures, un de reservat al claustre i l'altre al públic.

A pesar del major risc de la composició i la tècnica emprada en aquests dos projectes, el manteniment d'un sistema decoratiu no gaire allunyat del plantejat per Rogent indica una continuïtat que, en aquesta esfera concreta, es mantindrà encara a les obres més madures de molts dels arquitectes modernistes. En són bon exemple les grans obres de Domènech i Montaner, com ara l'Hospital de Sant Pau o el Palau de la Música. Només Gaudí invertiria aquest procés, no tant pel fet de prescindir de la decoració sinó a través d'un procés de sublimació, en convertir l'ornament en la metàfora de la seva pròpia i original versió de l'arquitectura.

57. Sobre aquest projecte: Mireia FREIXA, «El projecte per a l'edifici de les Institucions provincials d'ensenyament», dins *Domènech i Montaner. Any 2000*, Barcelona, Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, 2000, pàg. 110-129.

58. Joan BASSEGODA, *El Gran Gaudí*, Sabadell, AUSA, pàg. 64-65.