



El Barrio Gótico de Barcelona Planificación del pasado e imagen de marca

Agustín Cocola Gant

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

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

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

**El Barrio Gótico de Barcelona
Planificación del pasado e imagen de marca**

Agustín Cócola Gant

**Tesis Doctoral
Universidad de Barcelona
Departamento de Historia del Arte
Bienio 2003-2005: "Historia, teoría y crítica de las artes"
Director: Joan Molet i Petit**

Junio de 2010

Índice

Agradecimientos	11
Introducción	13
Estado de la cuestión.	19
Fuentes y metodología	23
Capítulo primero	
La invención del monumento histórico. De la Revolución Francesa a Ripoll	27
1. El nuevo Estado nacional y el monumento histórico en Francia	28
1.1. Viollet-le-Duc. Historiador y restaurador de monumentos góticos	36
2. El contexto catalán y la restauración de Ripoll	46
Capítulo segundo	
Josep Puig i Cadafalch, la producción de la historia y la arquitectura medieval catalana	55
1. Biografía política	56
2. Formación como arquitecto.	58
3. Puig i Cadafalch, historiador de la arquitectura	59
3. 1 Las arquitecturas catalana y castellana antiguas	61
3. 2 La influencia de Lluís Domènech i Montaner	63
3. 3 La arquitectura gótica catalana	64
3. 4 Estilo nacional: ¿románico o gótico?	66
3. 5 La casa catalana	67
Capítulo tercero	
La reforma interior de Barcelona y el barrio de la Catedral.	75
1. La línea recta. Del Plan Cerdà al Proyecto Baixeras	76
2. Primeras críticas. Hacia la conservación de la ciudad histórica	78
3. Un ejemplo europeo. Charles Buls y la Grand Place de Bruselas	84

4. Puig i Cadafalch, la Lliga Regionalista y el barrio de la Catedral.	89
5. Lluís Domènech i Montaner en el entorno de la Catedral	93

Capítulo cuarto

La apertura de la Vía Layetana y la idea del Barrio Gótico	101
1. El comienzo de las obras. Reacciones y propuestas	101
2. La idea del Barrio Gótico	107
3. La reforma de la reforma	119

Capítulo quinto

La Diputación de Barcelona. Restauo científico y recreación escenográfica	125
1. Jeroni Martorell. La vanguardia teórica y su aplicación en Barcelona	125
1.1. Los monumentos de la reforma interior en el barrio de la Catedral.	127
1.2. Propuestas para repriminar las casas catalanas de Barcelona	133
1.3. La restauración de las Casas de los Canónigos	141
2. Milà i Camps y Rubió i Bellver: algunas maneras de presentar la Barcelona antigua	149
2.1. El Tàber Mons Barcinonensis según Rubió i Bellver	150

Capítulo sexto

Los orígenes de la marca Barcelona

De la Sociedad de Atracción de Forasteros a la Exposición de 1929	157
1. La Sociedad de Atracción de Forasteros. Promoción e imagen de la ciudad	158
1.1. Turismo y monumentos. La representación de la Barcelona antigua	159
1.2. La ciudad soñada. El monumento como forma de orgullo cívico	165
2. El Barrio Gótico ante la Exposición Internacional de 1929	171
2.1. Una intervención para la Exposición de 1929	
La restauración del patio del palacio Episcopal y la plaza Garriga i Bosch	177

Capítulo séptimo

Adolf Florensa y Agustí Duran i Sanpere

La restauración del Palacio Real y la plaza del Rey	183
1. La Casa Padellàs. De la calle Mercaders a la plaza del Rey	184
2. La restauración del Salón del Tinell	187
3. La capilla de Santa Águeda y la plaza de Berenguer el Grande	191
4. El Museo Marés	197
4.1. La plaza de San Ivo	197
4.2. La Sala de la Audiencia. Fachada hacia calle de los Condes.	199
4.3. El Verger. Patio interior del Palacio Real.	201
5. Valoración. Entre la teoría y la práctica	206

Capítulo octavo

La política del Barrio Gótico. De la catedral a la calle Montcada	209
1. La apertura de la avenida de la Catedral.	212
1.1. La Casa del Arcediano hasta 1925.	214
1.2. Adolf Florensa en la Casa del Arcediano	217
2. El Palacio Pignatelli	219
3. Las casas del ábside de la Catedral	221
4. La plaza de San Felipe Neri	223

5. Santo Domingo de Call, número 6	226
6. Calle Call, números 5 y 7	227
7. Paseo de Colón, número 2	229
8. El Palacio Requesens y la antigua calle Basea	230
8.1 Florensa en el Palacio Requesens y la antigua calle Basea	233
9. La calle Montcada	236
9.1. La casa Berenguer de Aguilar. Número 15	239
9.2. Casa del Barón de Castellet. Número 17	243
9.3. Casa número 23	244
9.4. Casa Guidice Cervelló. Número 25	246
9.5. Casa del Marqués de Llió. Número 12	247
9.6. Casa número 14	248
9.7. Casa número 16	249
9.8. Casa número 18	250
9.9. Casa Dalmases. Número 20	251
9.10. Casa Meca. Paseo del Borne 17	252
 Conclusión	 253
Fuentes documentales	265
Bibliografía	283

Agradecimientos

Este trabajo no hubiese sido posible sin la beca predoctoral que la Universidad de Barcelona me concedió en el 2004 con el fin de involucrarme en el grupo de investigación GRACMON, en el proyecto financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia HUM 2006-05252 y por la Generalitat de Catalunya SGR 2005-00183. A su directora, Mireia Freixa, le agradezco el haberme dado esta oportunidad sin tener ninguna referencia sobre mi, cuando un día de 2003 la encontré por casualidad en su despacho. También le agradezco sus continuos ánimos y la incombustible energía que transmite. Joan Molet me ha llenado de confianza con cada uno de sus comentarios, pero lo que más le agradezco es la plena libertad que me ha dado para cada una de mis propuestas. Nunca he encontrado una traba, y su labor y disposición me han facilitado mucho las cosas. Es de agradecer la calidad humana de los integrantes del GRACMON, sobre todo la de aquellos con quienes he compartido tantos momentos y problemas comunes. Al iniciar este trabajo, me han sido de gran utilidad los consejos de Jaume Rosell, Llorenç Prats, Josep Maria Montaner y Raquel Lacuesta. También agradezco los comentarios de Joan Domenge, Pere Beseran y las referencias que me pasaba Saida Palou. Las estancias realizadas en el extranjero me han aportado una valiosa información, y por eso agradezco a Maria Grazia Turco, a Viviana Narotzky y a Eliseo Trenc el haberme recibido y atendido con tanta amabilidad. La paciencia del personal que trabaja en los archivos consultados no tiene precio, sobre todo la del Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona y la del Servicio del Patrimonio Arquitectónico Local. Para finalizar agradezco a mi familia y amigos el haberme soportado durante todos estos años. Por suerte son tantos que no podría citarlos a todos.

Introducción

El Barrio Gótico de Barcelona fue construido en las décadas centrales del siglo XX. De hecho, su nombre también es una creación moderna, ya que tradicionalmente el espacio era conocido como barrio de la Catedral. Aunque en teoría los monumentos históricos nos remiten a épocas pasadas, en muchos casos han sido fabricados recientemente, tanto en su forma como en su función social. La medievalización del centro histórico de Barcelona transformó físicamente el barrio institucional de la ciudad, dotándolo de nuevos significados simbólicos y de una apariencia antigua que hasta entonces no poseía. Si desde mediados del siglo XIX Barcelona comenzó a adaptarse a las necesidades del nuevo sistema productivo, su transformación no sólo afectó a la nueva ciudad extramuros que proyectaría Cerdà, sino que al mismo tiempo iniciaría la modificación del viejo núcleo que hasta 1854 había estado amurallado, y que pocos años más tarde comenzaría a ser llamado «ciutat vella». La burguesía industrial, ante la necesidad de circulación, control e higiene destruiría el trazado urbano medieval y todos los edificios históricos que allí se encontraban, pero ante la necesidad de signos de identificación colectiva comenzaría a planificar la exhibición de su propia historia. Este proceso se inició con la construcción de la fachada de la Catedral entre 1887 y 1912, y concluiría con la monumentalización historicista de todo el barrio que la rodea, aproximadamente entre 1927 y 1970.

La historia, o en este caso su celebración en monumentos, puede cambiar constantemente. Si los hechos del pasado en cuanto tales no pueden ser modificados, sin embargo sí que puede variar el conocimiento que tenemos sobre ellos. Y en este sentido, se parte de la base de que el conocimiento es una construcción social, lo que supone que existen condiciones sociales que influyen en su producción. Esta sociología del conocimiento (Berger & Luckmann, 2003) toma de Marx la idea de que el ser humano es un ser social y como tal, los productos de su consciencia dependen de su actividad, entendida ésta como el lugar que ocupa dentro de la relación social. Este hecho implica que la historia, y por extensión el patrimonio, no existe en la naturaleza, sino que es una selección consciente que tiende a rescatar del pasado acontecimientos, personajes o épocas que interesa celebrar en el presente en función de algún interés, mientras que olvida todo aquello que no confirme

el argumento conmemorado.

Sin embargo, una característica inherente a toda producción de conocimiento es que éste siempre se presenta como una verdad objetiva, validada por el indiscutible método científico. Este objetivismo idealista ordena el mundo separado del contexto social en el que se genera, reduciendo el conocimiento a un registro descriptivo, y considerando al objeto como una realidad ya constituida fuera de la historia. En cambio, la historia no puede ser reducida a un proceso sin sujeto, ya que el conocimiento no se registra pasivamente, sino que se produce en función de un punto de vista que en todo caso vendrá condicionado por la posición que el sujeto ocupa en la estructura social. Si el hecho objetivo y la verdad sólo puede ser una, las múltiples versiones del pasado sólo se entienden como consecuencia de la interpretación y del uso que de la historia se hace en el presente, y si la historia cambia constantemente, es precisamente porque “el punto de vista se encuentra históricamente condicionado” (Koselleck, 1990, p. 173). Hasta las revoluciones burguesas, la Edad Media era considerada una época sin ningún interés, y por lo tanto, tanto el estudio de su arquitectura así como su conservación no eran tenidas en cuenta. Más bien al contrario, en muchos casos los edificios góticos fueron sustituidos por nuevas construcciones hasta principios del siglo XIX. Por lo tanto, es necesario analizar qué intereses motivaron este cambio de valoración y quienes tuvieron dicho interés. El conocimiento histórico que hoy transmitimos no puede ser descrito como un hecho natural, sino que se debe explicar cuándo y por qué fue producido, así como advertir su rendimiento político y quien hace uso de él¹.

Por consiguiente, en este estudio se asume el concepto de *invención de la tradición* (Hobsbawm, 1983). Una tradición inventada es una nueva práctica social expresada en símbolos, con una fecha de nacimiento reciente, pero que reivindica un origen legendario, y que intenta demostrar una continuidad desde dicho origen hasta la actualidad. Más allá de su apariencia antigua, no ha nacido en las llamadas sociedades tradicionales, sino que es parte integrante de la sociedad contemporánea. Normalmente, cuando aparece un nuevo poder o élite social debe legitimarse para ser aceptado. En este caso nos referiremos a la burguesía en cuanto clase social que toma el poder político con la Revolución Francesa. A pesar de que la Revolución supuso una interrupción y una ruptura con la sociedad anterior, su legitimación pasaba por demostrar la existencia y la importancia de la burguesía desde un pasado remoto, así como una continuidad desde dicho origen hasta el presente. La tradición legitima la autoridad porque al proceder de un tiempo inmemorial que el ser humano no puede controlar, se presenta como una realidad ya constituida fuera de cualquier tiempo histórico □ siempre ha sido así □ y por lo tanto, se percibe como un hecho objetivo y natural. La tradición, y por extensión la historia, es la propia autoridad que certifica la realidad social porque se acepta como un hecho impuesto, y que como se ha repetido continuamente desde un pasado lejano, ya no puede ser modificado. Las tradiciones generalmente se transmiten por repetición, pero en muchos casos pueden ser inventadas para que una voluntad política se experimente como la propia realidad objetiva.

En el contexto de las revoluciones burguesas, la continuidad que se intentaría de-

1. Pierre Bourdieu ha estudiado este proceso en el que se percibe el mundo social como algo natural con más detenimiento (Bourdieu, 1980). La repetición de un hábito y el paso del tiempo lo convierten en algo incorporado al comportamiento, como si fuera natural y objetivo. “Las condiciones asociadas a una clase particular de condición de existencia producen *hábitos*, sistemas de *disposiciones* durables y transportables, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, en tanto que principio generador y organizador de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a un fin cualquiera de forma inconsciente” (Bourdieu, 1980, p. 88). Es la “historia incorporada, hecha natural y, por tanto, olvidada en cuanto tal” (Bourdieu, 1980, p. 94). El antropólogo Clifford Geertz también explica este proceso lúcidamente, aplicado esta vez a la religión (Geertz, 2003).

mostrar no era la de una clase social, sino que se presentaba como la voluntad general del pueblo, llamado a partir de entonces «nación». La burguesía organizó al Estado moderno en estados nacionales, en nuevas *comunidades imaginadas* (Anderson, 2006) que sobrepasaban la dimensión de las tradicionales comunidades rurales. La nación, para ser asumida como algo compartido, necesitaba nuevas identificaciones colectivas. La comunidad imaginada asumiría una cultura común, expresada en símbolos como las banderas y los himnos nacionales, pero también en una lengua única, en canciones, bailes, folklore y monumentos. Y es aquí donde aparece la invención de la tradición, momento en que a cada uno de los objetos del pasado seleccionado se le añaden significados alegóricos. Es evidente que existe un *origen étnico de las naciones* (Smith, 1986), y que gran parte de esa cultura común ya existía antes del siglo XIX. Pero la novedad es la nueva función política que se le da a la cultura. La tradición no sólo se inventa en su forma, sino que especialmente en su uso simbólico. La invención de la tradición implica manipular conscientemente los productos culturales, ya que como conformadores de una determinada identidad de grupo, ayuda al poder a mantener la cohesión social².

En el Estado español, la visión constructivista de la realidad social ha sido aplicada al patrimonio desde el ámbito de la antropología (Prats, 2004). Pero la historia del arte generalmente ha obviado que muchos edificios medievales fueron rescatados de las ruinas por los movimientos nacionalistas, y se estudian como si hubiese existido una continuidad estilística desde su origen hasta la actualidad, cuando precisamente si “existe una referencia a un determinado pasado histórico, es característico de las tradiciones inventadas el hecho que la continuidad sea en gran medida ficticia” (Hobsbawm, 1983, p. 4)³. En Cataluña, el movimiento de la *Renaixença* motivó la investigación sobre las costumbres y la historia desde el origen legendario de la nación catalana, y cuando la burguesía local tomó el poder político, todas estas tradiciones reformuladas fueron elevadas al grado de cultura nacional. Este proceso afectó también a la arquitectura medieval, y al modo en que ésta fue reconstruida. Por consiguiente, la tesis comienza estudiando la forma en la que la Revolución Francesa inventa el monumento histórico, y cómo este tipo de planificación del pasado repercute posteriormente en Cataluña. Y ya que “la historia, que entró a formar parte del conocimiento común, o de la ideología de la nación (...), no es la conservada efectivamente en la memoria popular, sino que ha sido seleccionada, escrita, puesta en imágenes, difundida e institucionalizada por personas oportunamente encargadas” (Hobsbawm, 1983, p. 15), el capítulo segundo examina el origen de la producción de la historia medieval catalana en el ámbito de la arquitectura, así como la influencia que tuvo esta producción en la posterior reconstrucción monumental. De esta manera, uno de los principales objetivos de la tesis es examinar cómo la construcción de un conocimiento que estuvo condicionado por una voluntad política estableció un modelo ideal de «casa catalana», y cómo fueron transformados la mayoría de los edificios del barrio en

2. Si bien el ejemplo más claro se percibe en la formación de los estados nacionales, en la actualidad sigue cumpliendo la misma función, y cuando es necesario se continúa reinterpretando el pasado, tomando a la historia como a una fuente inagotable de recursos. A mediados de la década de 1990, se afirmaba que “la política, la economía y los objetivos sociales de la Comunidad Europea no pueden ser adquiridos sólo por cumbres, tratados y directivas. Tiene que recibir un eco de consentimiento por parte de los ciudadanos para que se identifiquen con una entidad supranacional. Pero este hecho requiere una nueva interpretación de su pasado. (...) Europa requiere un nuevo pasado como precondition para su emergencia” (Ashworth & Larkham, 1994, p. 2). Para otros ejemplos actuales ver: (Dimitrijevic, 2004).

3. A pesar de que en los últimos años se está teniendo en cuenta este hecho, en una de las pocas publicaciones sobre edificios medievales reconstruidos, Joan Bassegoda i Nonell intentaba justificar la reconstrucción del monasterio de Poblet como la continuidad natural de un gótico nunca desaparecido: “cuando el movimiento romántico volvió a la actualidad la arquitectura gótica, después de los purismos y frialdades del neoclasicismo, en Cataluña la mentalidad medievalista seguía en pie a pesar de las prédicas de Antonio Celles Azcona” (Bassegoda i Nonell, 1990, p. 119).

función de esta tipología estereotipada.

Sin embargo, aunque el interés por la conservación o reconstrucción de los monumentos surgió en el contexto de la formación de los estados nacionales, en muchos casos la realización concreta de las obras no puede entenderse sin la influencia de la industria turística. El monumento, además de generar vínculos de pertenencia, por su antigüedad conforma espacios pintorescos que atraen el consumo turístico. La exhibición de la historia toma al monumento como una mercancía cualquiera, y al responder a la ética y a la estética del mercado, la antigüedad del producto también puede ser recreada, intensificada o directamente inventada. Si el turismo comenzó a desarrollarse visitando espacios atractivos, también los espacios pueden ser creados expresamente para que sean visitados⁴. La atracción que provoca el monumento antiguo dio lugar a que si en un principio sólo se tuvieron en cuenta los objetos del pasado que podían simbolizar a la nación, posteriormente se recuperaron todos aquellos elementos o edificios capaces de promocionar un lugar determinado. Michael Herzfeld estudia un ejemplo griego bastante ilustrativo (Herzfeld, 1991), centrado en la isla de Creta, que pasó a formar parte de Grecia en 1912. Desde 1646 había pertenecido al imperio otomano □luego Turquía□ aunque desde 1210 hasta esa fecha había sido una isla controlada por los comerciantes venecianos. En un principio, el recién formado Estado griego intentó borrar cualquier huella material del pasado turco, y aunque la vida social continuaba con su idiosincrasia oriental, comenzaron a reconstruir los edificios según el modelo ideal de una cultura mediterránea occidental, imitando la arquitectura veneciana anterior al siglo XVII. Esta política fue incluso promovida por la Comunidad Europea en la década de 1970, quien financiaba las obras por medio de subvenciones públicas. Sin embargo, en la misma década se desarrolló un programa de atracción turística en la zona, donde se aconsejó restaurar los restos turcos que aún existían y que se pensaban eliminar, elementos que comenzaron a ser puestos en valor junto con todo aquello que pudiera presentar una apariencia antigua⁵. Por lo tanto, “la elección del pasado se negocia en un cambiante presente” (Herzfeld, 1991, p. 257). Aunque la tradición inventada otorga significados simbólicos a los objetos que conmemora, dicho significado puede cambiar constantemente, de modo que cuando el pasado deviene sólo mercancía, pierde por completo su función semántica para convertirse en un simple rincón pintoresco⁶.

En Barcelona, el ascenso de la burguesía catalanista al poder político incluía convertir a la capital en una moderna ciudad europea, y la reforma urbanística fue uno de los instrumentos para conseguirlo. Los poderes locales se propusieron transformar una ciudad provinciana, insalubre, mal comunicada y con un fuerte movimiento obrero, en un espacio cosmopolita, ejemplo de higiene urbana, así como de paz social escenificada. En definitiva, el objetivo era atraer flujos de capital, localizando inversiones y turistas en la ciudad, y a principios del siglo XX esta necesidad fue planteada expresamente, cuando

4. La fabricación de espacios pintorescos para incentivar el turismo puede afectar a centros históricos, a parques temáticos o a la arquitectura posmoderna como el caso de Las Vegas. Un estudio reciente analiza la relación de la arquitectura en general y el turismo, sobrepasando los límites de la arquitectura histórica (Medina Lasansky & McLaren, 2006).

5. El caso de la formación del estado griego a mediados del siglo XIX constituye el ejemplo europeo más ilustrativo de manipulación de los monumentos. Con el objetivo de fabricar la identidad nacional y de justificar su integración en la modernidad, era necesario demostrar una continuidad desde aquella cultura clásica en donde había comenzado la civilización europea occidental hasta el presente. Y a la inversa, la burguesía europea veía en Grecia la justificación para la democracia actual. Si el pasado había sido inmutable durante más de dos milenios, sus restos materiales sólo podían ser clásicos. Como paradigma de esta política se puede seguir la evolución de la acrópolis de Atenas desde que la ciudad fue elegida capital del nuevo Estado hasta la actualidad, estudiando qué elementos han sido eliminados y cuáles reconstruidos (Magadan & Rodríguez, 2010).

6. En el mundo globalizado, el uso del pasado después del nacionalismo satisface a escala planetaria el consumo turístico. Para una síntesis con diversos ejemplos ver (Rowan & Baram, 2004).

ya se consideraba a Barcelona como una «marca turística» y se hablaba de «competencia entre ciudades». Sin embargo, la promoción de la ciudad no sería posible con un centro histórico degradado, habitado por población marginal y sin ningún atractivo particular. Y de esta manera, junto con la reforma interior, la creación del Barrio Gótico comenzó a hacerse realidad cuando asumieron la necesidad de poseer una seductora imagen de marca, transformando el pasado glorioso de la nación en un recurso turístico. Aunque el concepto de «marca-ciudad» parezca propio de una más reciente sociedad de servicios, el marketing urbano existe desde que la burguesía domina la gestión política de la sociedad, y en Barcelona los fundamentos de este tipo de gestión urbana influyeron directamente en la monumentalización del centro histórico⁷.

Al mismo tiempo, para atraer visitantes se requiere un espacio seguro y cautivador, en donde los conflictos sociales, si existen, deben estar escondidos. Tanto la apertura de la vía Layetana como la construcción del Barrio Gótico supusieron operaciones de higiene urbana y social, encaminadas a revalorizar una zona degradada. Por un lado, la sustitución de viviendas populares por entidades financieras, oficinas, hoteles y restaurantes junto a un barrio de apariencia medieval, provocó el desplazamiento de los habitantes tradicionales del lugar que no pudieron pagar el nuevo valor del suelo, siendo sustituidos por una incipiente clase media. El concepto de «gentrificación» es sólo una nueva manera de calificar a una estrategia conocida y utilizada desde el siglo XIX⁸. Pero por otro lado, en una ciudad industrial y con un importante movimiento obrero como lo era Barcelona, el monumento o la creación de espacios monumentales fueron pensados como una manera de potenciar el orgullo cívico. Si en el «lugar de memoria» se comparten significados, es decir, es la creación de un punto de encuentro para una comunidad cualquiera y que toma como referencia un pasado supuestamente común⁹, al mismo tiempo el lugar suele fomentar un vínculo puramente emocional, de manera que el ciudadano lo perciba como propio y presuma de ello. Es un sistema de gobernabilidad basado en valores compartidos, utilizado por el poder con el fin de impulsar la creencia de que el desarrollo de la ciudad beneficia a todos sus habitantes. En términos de gestión urbana contemporánea se conoce como «patriotismo cívico», de manera que si el ciudadano estima a su ciudad tanto como a su patria aceptará más fácilmente trabajar por ella¹⁰.

Por consiguiente, los capítulos centrales de la tesis se dedican a estudiar la reforma interior de la ciudad y cómo en este contexto se fue fraguando la idea de crear un Barrio Gótico. Se parte de una propuesta de los grupos nacionalistas en tanto que potencian el significado de la capital catalana como la mayor prueba del pasado glorioso de la nación, pero cuya idea sólo llegaría a realizarse gracias a la presión de la industria turística local, organizada en torno a la Sociedad de Atracción de Forasteros y cuyo mayor éxito fue el impulso de la Exposición Internacional de 1929. En esta diferencia radica el hecho de que no sea contradictorio que una idea del nacionalismo catalán haya sido construida por la dictadura franquista.

Técnicamente, la construcción del Barrio Gótico se llevó a cabo mediante el traslado de edificios, la restauración de restos existentes y la recreación historicista del entorno. En este proceso, la técnica más utilizada fue la «restauración en estilo», sistematiza por

7. Ward estudia ejemplos de marketing urbano desde 1850 (Ward, 1998). Para una visión actual del funcionamiento de la ciudad-empresa, ver (Cócola Gant, 2009).

8. Del inglés *gentry*, término que alude a las clases medias acomodadas.

9. «Lugar de memoria» es la expresión utilizada por Pierre Nora como título a una serie de libros que estudian la formación de los símbolos de la nación francesa (Nora, 1984). Diferentes aportaciones de esta serie serán citadas a lo largo del texto.

10. El concepto «patriotismo cívico» fue propuesto por el urbanista Jordi Borja y por el sociólogo Manuel Castell en un informe para la ONU sobre gestión urbana (Borja & Castells, 1997, p. 154).

Viollet-le-Duc como restaurador oficial de los monumentos de la nación francesa. En el ámbito de la restauración monumental, las obras se realizaron en un período en el cual este modo de actuación estaba teóricamente descartado. Sin embargo, la recuperación de un estilo original borrando todas sus huellas posteriores convertía en una señal visible la continuidad simbólica que la nación burguesa necesitaba demostrar. Y al mismo tiempo, constituía la técnica más apropiada a la hora de fingir antigüedad de cara a la atracción turística. Por estos motivos, más allá de que los autores de las obras defendieran una teoría conservacionista, la restauración en estilo fue aplicada en Barcelona hasta aproximadamente el año 1970. De esta manera, los dos últimos capítulos están dedicados a la construcción del Barrio Gótico, describiendo cada una de las intervenciones, y acompañando con fuentes gráficas el estado de los edificios antes y después de las obras. La mayoría de las intervenciones fueron tuteladas por Adolf Florensa, director durante más de treinta años del Servicio de Edificios Artísticos y Arqueológicos del Ayuntamiento, y cuya labor transformó la realidad material de casi todo el centro histórico.

En la actualidad, centenares de turistas recorren cada día el Barrio Gótico de Barcelona. Si está comprobado que “la verdad histórica es secundaria en el éxito de la tradición inventada” (Dimitrijevic, 2004, p. 11), también lo es en el éxito del consumo turístico. Desde MacCannell, los estudios clásicos han apuntado que el turista solicita experiencias auténticas (MacCannell, 2003), lo que no significa que los restos del pasado que visite deban ser los «originales». La autenticidad no se refiere al documento histórico, sino que se limita a un momento ocioso placentero, a una experiencia. “La experiencia pura, que no deja rastro material, se está fabricando y vendiendo como artículo de consumo” (MacCannell, 2003, p. 30). Las copias de monumentos a escala original se multiplican por todo el planeta, precisamente porque la autenticidad histórica de la materia no es un requisito para la diversión del visitante. La cultura del simulacro es percibida más perfecta que la propia realidad, y en la industria turística tiende a sustituirla. Urry ha explicado el proceso en el cual el turista necesita encontrar las imágenes estereotipadas que la industria le proporciona (Urry, 1990). Más allá de la huella que pueda generar la propia experiencia vivida, el visitante prefiere la emoción de encontrar lo que ya espera ver, y en esta característica de la sociedad del espectáculo radica el hecho de que el simulacro mejore la función de la propia realidad: el consumidor suele ser indiferente, sólo busca la evasión de su vida cotidiana. Desde el punto de vista de un historiador, este hecho exige explicar qué clase de monumentos son los que se exponen, buscando la sutil diferencia entre un centro histórico reconstruido y un parque temático, y con la tranquilidad de saber que por ello no dejarán de ser visitados.

Estado de la cuestión

En la construcción del Barrio Gótico intervienen diversos factores que generalmente han sido estudiados desde diferentes ámbitos, como son la reforma interior de la ciudad, la restauración monumental, o la industria turística. En la mayoría de los casos, desde la década de 1970 estos temas han sido estudiados individualmente, pero sin hacer referencia al Barrio Gótico, o si lo citaban, lo hacían de forma muy secundaria. Por el contrario, un estudio más sistemático sobre el tema fue desarrollado por Xavier Peiró y posteriormente por Joan Ganau Casas, quien en 1997 publicaba *Els inicis del pensament conservacionista en l'urbanisme català, (1844-1931)*, donde analizaba el caso de las cuatro capitales catalanas, y en relación a Barcelona incluía un apartado para la finalización de la fachada de la Catedral y otro sobre el origen del Barrio Gótico. Esta investigación fue posteriormente divulgada en otros tres artículos (Ganau Casas, 1997-B, 2003 y 2006). En las primeras operaciones de reforma interior que comenzaron a generalizarse en Europa desde mediados del siglo XIX, el plan urbanístico que las desarrollaba, formalmente consistía en crear vías longitudinales que demolían todo el trazado antiguo así como todas las construcciones históricas que se encontraban en él. Si bien se cumplían las necesidades prácticas por las que nacieron estos planes, este modo de proceder transformaba radicalmente todas las formas por las que el ser humano se relacionaba con la ciudad. A nivel técnico, las expropiaciones y el enlace con el antiguo trazado dificultaban su realización, y a nivel estético la ciudad perdía el atractivo de las calles tortuosas y de edificios singulares. Pero desde finales del siglo XIX, más allá de la incuestionable necesidad de circulación, control e higiene, se comienza a exigir que la línea recta dibujada en el papel se adapte a la realidad urbana, y que no sólo respete los principales monumentos urbanos, sino que se aproveche la reforma para ponerlos en valor.

Ganau sostiene que este urbanismo según principios artísticos, que habría sido

introducido en Cataluña por la lectura de Sitte¹ y de Buls², y que define como «pensamiento conservacionista», provocó un profundo cambio en la manera de plantear la apertura de la vía Layetana, comenzada en 1908. Si en un principio la vía eliminaba todas las construcciones que se encontraban a su paso, y daba la espalda al barrio más antiguo de la ciudad, las críticas de la vanguardia arquitectónica y cultural de la ciudad fueron la causa de la modificación del plan de reforma interior. Y en este nuevo respeto hacia los monumentos antiguos, surgió la idea de crear un barrio gótico. Por este motivo, Ganau estudia la aparición de los primeros proyectos que ponían en valor los monumentos de la zona, así como algunas de las primeras intervenciones entre los años 1927 y 1931.

En efecto, las fuentes confirman la tesis de Ganau. El presente trabajo no contradice esta consideración, sino que intenta completarla con nuevas aportaciones. Por un lado, en la modificación del proyecto de la vía Layetana hay que tener en cuenta la presión de la industria turística, que exigía un centro histórico atractivo para el forastero. Pero además, esta tesis estudia sobre todo la forma en la que los monumentos fueron puestos en valor, y dicha forma no puede entenderse sin la misma presión turística, ni sin la aspiración de la burguesía nacionalista de poseer símbolos identificatorios que certificaran un pasado inmutable. Esta última consideración es citada también por Ganau, quien estudia el clásico ejemplo de cómo fue reinventado el monasterio de Santa María de Ripoll, pero sin desarrollar detenidamente su influencia en Barcelona. Por este motivo, se analiza la producción de la historia de la arquitectura catalana, ya que este conocimiento teórico determinó la manera en la que se modificaron los edificios posteriormente. Y en este sentido, la tesis abarca hasta el año 1970, ya que se estudian cada una de las intervenciones que fueron realizadas.

Por otra parte, en 1988 Xavier Peiró había presentado su tesis doctoral *Agents materials, autors dels projectes i referències teòriques de la reforma urbana de Barcelona: 1879-1937. El cas de l'obertura de la Gran Via Laietana*. Ganau partía de este trabajo, ya que Peiró también estudió la modificación del proyecto de la vía Layetana, así como la influencia que recibió del urbanismo europeo. Al mismo tiempo, Peiró hizo referencia a la formación del Barrio Gótico, e incluso a algunas intervenciones de Florensa, pero su investigación se centró en aspectos más técnicos de la reforma interior, sin profundizar en la monumentalización del entorno de la Catedral.

Posteriormente, en el año 2001 Joan Fuster, Antoni Nicolau y Daniel Venteo editaban *La construcció de la gran Barcelona: L'obertura de la Via Laietana, 1908-1958*, con estudios realizados para una exposición en el Museu d'Història de la Ciutat. En este libro se incluía el artículo escrito por Nicolau y por Venteo "La monumentalització del centre històric: l'invenció del Barri Gòtic". Los autores parten del estudio de Ganau, aunque amplían con algunos datos nuevos sus consideraciones y la época tratada, ya que también describen algunas obras de Florensa y su trabajo junto con el historiador Duran i Sanpere. Al mismo tiempo, citan la influencia que la Exposición Internacional de 1929 ejerció en el comienzo de la construcción del Barrio Gótico, aunque años atrás, en una monografía sobre la Exposición, Solà-Morales había llegado a la misma conclusión (Solà-Morales, 1985). Por otra parte, Daniel Venteo continuó sus investigaciones sobre el origen del Barrio Gótico, las cuales dieron lugar a dos nuevos artículos (Venteo, 2002-A y 2002-B). Como novedad, el autor desarrolla una consideración de Joan Bassegoda, quien afirmaba que la primera propuesta de monumentalización del entorno de la Catedral había sido

1. En 1889 Camillo Sitte publicaba *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, traducido al castellano en 1926: *La construcción de las ciudades según principios artísticos*.

2. En 1893 el alcalde de Bruselas, Charles Buls, publicaba *L'esthétique des villes*.

una idea de Gaudí (Bassegoda i Nonell, 1967 y 1989).

También en el año 2002 aparecía una monografía sobre Adolf Florensa, en donde Xavier Peiró ampliaba su estudio sobre el arquitecto e incluía el artículo “Adolf Florensa i el patrimoni arquitectònic de la ciutat de Barcelona. La seva labor en la restauració de monuments i conjunts urbans”. En el estudio Peiró analizaba algunos textos escritos por Florensa, así como sus intervenciones más representativas. Otra monografía con diversos artículos sobre Florensa había sido publicada en 1998. Aunque no especificaban su labor como restaurador, en cambio es aclaradora en cuanto a su formación o a su arquitectura en general (Ribas i Piera, 1998). Por otra parte, el contratista de las obras que dirigía Florensa solía ser la empresa Closa, la cual ha editado un libro con la historia de sus intervenciones (Maristany, 2007).

Cabe destacar los estudios que desde la Diputación de Barcelona se han realizado sobre Jeroni Martorell, en tanto en cuanto la restauración que realizó de las Casas dels Canonges inauguraba la medievalización general del Barrio Gótico. Antoni González estudiaba esta intervención en el contexto de la dictadura de Primo de Rivera (González Moreno-Navarro, 1986), y Raquel Lacuesta en el marco del Servei de Catalogació i Conservació de Monuments, donde también realiza una interesante introducción a la restauración monumental en Cataluña, con algunos ejemplos de Barcelona (Lacuesta, 2000).

Por otra parte, en 1975 Solà-Morales había publicado *Joan Rubió i Bellver y la fortuna del gaudinismo*, donde dedicaba un apartado al proyecto del Tàber Mons Barcinonensis de 1927 y al puente neogótico que Rubió construyó en 1928 en la calle del Obispo, por lo que de forma secundaria hacía referencia al comienzo de la construcción del Barrio.

Por último, debido al contenido de esta tesis, destacan las consideraciones y los trabajos de Ramón Grau y Marina López, quienes han estudiado múltiples aspectos de la historia urbana de Barcelona. La bibliografía utilizada en cuanto al contexto general o en cuanto a multitud de aspectos puntuales sobrepasa los límites de este estado de la cuestión. En cada caso, las referencias serán citadas a lo largo del texto.

Fuentes y metodología

En función de la metodología en el trabajo de campo, la tesis se divide en dos partes generales, las cuales han sido desarrolladas con fuentes diversas. La primera abarca todo el marco teórico que precede al estudio de las intervenciones, y la segunda a las intervenciones propiamente dichas. En el texto estas dos partes se superponen.

La importancia de la historiografía conlleva la lectura directa de los autores que han producido un determinado conocimiento. En este caso, para el contexto francés se ha estudiado la obra de Viollet-le-Duc, sistematizada en sus dos grandes trabajos *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* y *Entretiens sur l'architecture*, así como en otras recopilaciones de textos que se citarán en cada momento.

En Cataluña, sobre todo se han analizado los escritos sobre arquitectura medieval de Lluís Domènech i Montaner y Josep Puig i Cadafalch, ya que por un lado fueron en parte los primeros en escribir sobre el tema, y además influyeron directamente en la posterior construcción del Barrio Gótico. Los textos de Domènech i Montaner han sido consultados en las revistas originales donde fueron publicados, así como la mayoría de los textos de Puig i Cadafalch. En este último caso destaca también su obra *L'arquitectura romànica a Catalunya*, aparecida en tres volúmenes en 1909, 1911 y 1918. Al mismo tiempo, existen varias recopilaciones de textos de Puig i Cadafalch que serán citadas durante la tesis. Sobre este tema también se han analizado escritos de Bonaventura Bassegoda i Amigó, Joan Rubió i Bellver, Jeroni Martorell, Joaquim Folch i Torres, Francesc Carreras i Candi, Agustí Duran i Sanpere y Adolf Florensa.

En relación a la reforma interior de Barcelona y al origen de la idea del Barrio Gótico, ha sido de utilidad la consulta de los expedientes de la Comisión de Reforma del AAMB. Sin embargo, debido a que la mayoría de la información se reduce a cuestiones técnicas y administrativas, este tema se completa con artículos y noticias aparecidos en los periódicos y revistas de la época, entre los que destaca *La Veu de Catalunya*, así como el *Diario de Barcelona, Arquitectura y Construcción* o *La Catalunya*. De la misma manera, desde que surge la idea de construir un Barrio Gótico y el comienzo de las obras se presentaron diversas propuestas, que generalmente también aparecieron en la prensa local.

Por otro lado, para la influencia de la industria turística en la construcción del Barrio Gótico se han vaciado las publicaciones de la Sociedad de Atracción de Forasteros, entre las que destaca la revista *Barcelona Atracción*. Para este asunto, otra parte importante de la información proviene de las actas de diversos congresos de turismo, así como del *Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona* de 1929.

El análisis y la descripción de cada una de las intervenciones se ha llevado a cabo con la dificultad que conlleva el hecho de que ninguna de ellas iba acompañada de alguna memoria descriptiva. En la mayoría de los casos, si existe una descripción, ésta proviene de comentarios en revistas contemporáneas a la obra. Sin embargo, el Ayuntamiento de Barcelona publicó una serie dedicada a difundir su actividad en la conservación de los monumentos de la ciudad, la cual fue escrita por Adolf Florensa. Sobresalen los tres volúmenes de *Conservación y restauración de monumentos históricos*, correspondientes a las obras realizadas entre los años 1927-1946, 1947-1953 y 1954-1962, así como *Nombre, extensión y política del Barrio Gótico* o *La calle de Montcada*. Eran publicaciones divulgativas, por lo que no se analizan en profundidad las intervenciones, sino que lo más importante son las imágenes que aportan. Por otro lado, en el AAMB se conserva la serie denominada Servicio de Actuación sobre el Patrimonio Artístico y Ambiental, en donde se incluyen los expedientes generados por la labor de Florensa. Su información es administrativa, referida a facturas, contratos o presupuestos, pero en donde también se encuentran algunos planos y fotografías. La información sobre las obras se completa con los trabajos del historiador Agustí Duran i Sanpere, consejero de Florensa en materia arqueológica, sobre todo en el primer volumen de *Barcelona i la seva història*.

Algunas de las obras fueron realizadas por la Diputación de Barcelona, sobre todo desde el Servei de Catalogació i Conservació de Monuments dirigido por Jeroni Martorell, hoy denominado SPAL. La institución posee un archivo histórico en donde se concentra gran parte del legado de Martorell, así como algunas obras de Joan Rubió i Bellver. En el Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona (AHCB) se conserva el resto del fondo Martorell. Por otro lado, el archivo histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña (COAC) recoge los legados personales de numerosos arquitectos catalanes desde finales del siglo XIX, algunos de los cuales participaron en la construcción del Barrio Gótico, como es el caso de Lluís Domènech i Montaner o del propio Adolf Florensa.

Sin embargo, al no existir memorias descriptivas, la fuente gráfica ha sido la más importante en el estudio de las obras, destacando fotografías antiguas que documentan el estado de los edificios antes de ser reconstruidos. Muchas de las fotografías han sido extraídas de revistas de finales del siglo XIX o principios del XX, pero también gran parte de la información procede de los archivos fotográficos del SPAL, del COAC y del AHCB. En este último caso destaca el fondo del fotógrafo Ribera Colomer, quien colaboraba con Adolf Florensa. El AHCB también posee un fondo gráfico de grabados y planos que ha sido de gran utilidad. Existen otros archivos fotográficos de interés y que también han sido consultados, como el Arxiu Mas, el del Centre Excursionista de Catalunya o el de la empresa constructora Closa, pero debido a que estos centros fueron examinados con posterioridad, la información encontrada no suponía una novedad en relación a la que ya se poseía. Otras imágenes proceden de libros o catálogos modernos, pero en cualquier caso, en todas las reproducciones de la tesis viene especificado su origen.

Gran parte de la información gráfica que existe fue realizada en 1908, ya que con motivo de la destrucción que las obras de la vía Layetana producía, se convocó un concurso de grabados y fotografías con el fin de documentar los edificios, calles y rincones que estaban desapareciendo. Además de las fotografías que hoy se conservan en los archivos citados anteriormente, destaca el conjunto de 50 grabados del pintor Dionis Baixeras, que en 1947 fueron reunidos por Duran i Sanpere (Duran i Sanpere, 1947-A).

Por otra parte, las citas podrán hacer referencia o bien a las fuentes documentales o bien a la bibliografía, que se han colocado al final del texto en dos apartados diversos.

Por último, es preciso aclarar que aunque el texto está escrito en castellano, las transcripciones de las fuentes respetan el idioma original. Este hecho conlleva que tanto los textos encontrados en catalán o en castellano han sido transcritos literalmente, es decir, se presentan en sus versiones prenormativas, y no con las reglas lingüísticas que existen en la actualidad. De la misma manera, la bibliografía transcrita respeta el texto original cuando la lengua es la castellana o la catalana, pero se han traducido al castellano la cita de autores en italiano, inglés y francés.

Capítulo 1

La invención del monumento histórico

De la Revolución Francesa a Ripoll

Con la Revolución Francesa se inaugura el proyecto moderno en el que aún vivimos. El paso del sistema feudal al capitalismo, de los privilegios que otorgaba la propiedad de la tierra a los que otorga el capital acumulado, transformó todas las características de la sociedad en el mundo occidental. El cambio de esta relación social se aseguraba legalmente con la formación del Estado constitucional y democrático que, al mismo tiempo, se definía como nacional. Sin embargo, aunque el concepto de nación apareció por primera vez en el siglo XIX, era preciso demostrar su formación en el pasado, y presentarla en el presente como un hecho tan natural y permanente que incluso precedería a la propia historia. Con este objetivo el Estado hizo de la historia una práctica política y, en este contexto, apareció la expresión monumento histórico, así como todas las instituciones encargadas de gestionarlo.

En la estructura política de la monarquía absoluta, sólo los nobles podían acceder a los altos cargos de la administración, y para pertenecer a la aristocracia, era obligatorio ser terrateniente. Todos los obispos, además, tenían que ser nobles. Este vínculo entre propiedad rural y clase dirigente, venía encabezado por monarcas hereditarios gracias a la «voluntad divina». El feudalismo era un sistema legal que garantizaba estos privilegios y jerarquías, entre los que se incluía no sólo la exención de impuestos, sino que el resto de estamentos sociales debían pagar tributos al señor si residían o trabajaban en terrenos de su propiedad. El noble, además, no podía ni comerciar ni pertenecer a ninguna profesión, por lo que sólo vivía de las rentas patrimoniales. Y si la aristocracia gobernaba, estaba claro que la política no favorecería el libre comercio.

Desde la Edad Media, la burguesía adquiría cada vez más importancia como grupo social. Precisamente, su desarrollo iba ligado a la evolución de las ciudades y el comercio, pero el feudalismo obstaculizaba la iniciativa privada y el libre cambio de mercancías. En una época en donde el campo proporcionaba todas las materias primas para la producción de objetos, su liberalización era condición necesaria para aumentar la productividad y, de esta manera, evolucionar hacia una sociedad capitalista. En el antiguo régimen la tierra no se podía ni comprar ni vender, se dividía en grandes latifundios, —los estados del

señor—, y los campesinos que la trabajaban debían hacerlo durante toda su vida, estando prohibida la libre movilidad de las personas.

En Inglaterra, a finales del siglo XVII, la presión revolucionaria de la burguesía sobre la monarquía había obligado a ésta a reformar todo el sistema de relaciones feudales. Con el fin de seguir manteniendo el poder, se instauró una monarquía parlamentaria que aceptó como base de su política desarrollar los mecanismos legales para que el beneficio privado y el libre cambio dominaran las relaciones sociales. A partir de entonces, la tierra fue liberalizada y la burguesía la pudo comprar. Las nuevas pequeñas propiedades fueron convertidas en empresas más productivas que los antiguos latifundios, en un contexto en el que la competencia obligaba a la continua racionalización. De esta manera, el campesino ya no tenía ni cargas legales para permanecer en su hábitat tradicional y, la gran mayoría, ni trabajo que realizar allí, por lo que pasó a formar parte de la nueva mano de obra libre en la ciudad. Al mismo tiempo, los gremios fueron suprimidos, y el artesano, obligado anteriormente a pertenecer a un mismo taller durante toda su vida, se convirtió él también en trabajador asalariado, inaugurando la moderna movilidad laboral. Y en Inglaterra, el resultado de la racionalización burguesa había sido la Revolución Industrial.

Sin embargo, a finales del siglo XVIII el continente europeo continuaba dominado por el sistema de relaciones feudales. Aunque la burguesía francesa era la más desarrollada, por un lado veía cómo las empresas inglesas comenzaban a dominar todo el mercado mundial y, por otro, permanecía aún fuera de la estructura política, sin tener opción a la reforma pacífica. Algunos ministros ilustrados de la monarquía absoluta advirtieron de la necesidad del cambio, pero fueron ignorados. Entonces se “limitaron a transferir sus esperanzas de una monarquía ilustrada al pueblo o a «la nación»” (Hobsbawm, 2005, p. 64) y, como se suele decir, la aristocracia fue incapaz de detener el curso de la historia.

1. El nuevo Estado nacional y el monumento histórico en Francia

La Revolución Francesa, eliminando la estructura feudal, creó el Estado moderno. Bajo el feudalismo, el estado era una zona territorial sin fronteras bien definidas, gobernada por una sola autoridad soberana conforme a un único sistema legal, lo que no suponía que en dicho territorio se hablase una única lengua. En realidad, el estado dependía de la cantidad de territorio que el señor o rey tenía en propiedad, independientemente de que estuviera junto o disperso, o que culturalmente sea unitario o heterogéneo. Por ejemplo, se hablaba de «los estados de la casa de los borbones», existían ciudades-estados, o abundaban los estados diminutos, como ocurría en el territorio que luego fueron Italia y Alemania. Con estas características, su administración resultaba muy compleja y, desde el punto de vista del pragmatismo de la burguesía, parecía completamente irracional debido a la falta de homogeneidad y normalización, ya que incluso la legislación de un territorio podía cambiar repentinamente a causa de un matrimonio aristocrático o una herencia.

Para la lógica de la burguesía, tenía más sentido un territorio centralizado con una misma lengua. Bajo la moderna unidad de gobierno, tanto el territorio como la población deberían ser totalmente homogéneos. Sin embargo, a finales del siglo XVIII, en los territorios expropiados a la monarquía gala se hablaban más de treinta lenguas. Entre dichos territorios, la burguesía se concentraba en la zona de París, —Île de France—, de donde proviene el francés como tal y, debido a su mayor desarrollo, se utilizaba escrito desde la Edad Media. El hecho de unificar lingüísticamente al Estado fue un programa de la burguesía, y por eso para tal unificación utilizaron la suya propia, que

era desconocida por más del 50 % del resto de la población (Hobsbawm, 1992, p. 116). Por otra parte, en 1789, en un primer proyecto constitucional presentado antes de la toma de la Bastilla, —Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano—, apostaban por un Estado con libertad para el comercio y con garantías para la iniciativa privada. En la Declaración se expresaban los deseos de un nuevo gobierno administrado por propietarios y contribuyentes, pero no lo proclamaban en función de sus intereses de clase, sino como “la voluntad general «del pueblo», al que se identificaba de manera significativa con «la nación francesa»” (Hobsbawm, 2005, p. 67). El Estado que representa a una nación es producto de la Revolución. La nueva clase dirigente era la burguesía de banqueros e industriales, cuyas instituciones liberales estaban salvaguardadas por la democracia, si bien en 1830 la condición para ejercer el voto consistía en ser propietario, y en Francia lo eran 168.000 personas entre una población de 20 millones.

En el antiguo régimen, la monarquía absoluta se justificaba por voluntad divina. En términos totales, la Iglesia era el mayor terrateniente de Europa, por lo que siempre se opuso a la eliminación del feudalismo. Para los revolucionarios, clero y monarquía constituían dos partes de una misma estructura que impedía su evolución. El hecho de que el poder se sustentase en la fe religiosa comenzó a ser criticado por los filósofos de la Ilustración, para los cuales la realidad debía ser racional y explicable empíricamente. Algunos teólogos intentaron racionalizar la fe, pero aunque sus teorías resulten más o menos creíbles, era sólo un tema ideológico que no modificaba la estructura feudal, sino que intentaba justificarla. Cuando la burguesía alcanzó el poder político, su legitimación pasaba por explicar coherentemente, por un lado, cómo habían llegado hasta allí y, por otro, por qué el resultado de esa evolución constituía un hecho natural y no un artificio. Adam Smith, en *La riqueza de las naciones*, intentaba probar de forma científica en 1776 no sólo que la existencia de una clase de propietarios que acumulen el capital beneficiaba a todo el conjunto de la sociedad, sino que cuando los individuos se relacionaban libremente el orden social que de forma natural resultaba era el capitalismo. La razón indicaba que el libre intercambio de mercancías era la relación social más justa. En 1847 Marx comentaba estos argumentos:

“Los economistas tienen una singular manera de proceder. Para ellos sólo existen dos clases de instituciones: las del arte y las de la naturaleza. Las instituciones del feudalismo son instituciones artificiales; las de la burguesía son instituciones naturales. Se parecen en esto a los teólogos, los cuales, por su parte, establecen dos clases de religiones. Toda religión que no es la suya constituye una invención de los hombres, mientras que su propia religión resulta una emanación de Dios. Al decir que las relaciones actuales —las relaciones de la producción burguesa— son naturales, los economistas dan a entender que éstas constituyen las relaciones mediante las cuales se crea la riqueza y se desarrollan las fuerzas productivas conforme a las leyes de la naturaleza. Así pues, estas relaciones son ellas mismas leyes naturales independientes de la influencia del tiempo. Son leyes eternas que deben regir siempre la sociedad. Por tanto, ha existido la historia, pero ya no la hay” (Marx, 1974, p. 189)¹.

Sin embargo, la principal característica del Estado nacional y moderno surgido tras la Revolución era, precisamente, su artificialidad, es decir, suponía un producto social nuevo. Como decíamos, para su legitimación también era necesario explicar cómo habían llegado hasta allí. Si la voluntad divina había dejado de ser un argumento válido, la

1. Es interesante resaltar que el concepto «fin de la historia» no es una creación posmoderna, sino que está implícito en la justificación natural del capitalismo. El posmodernismo es la última fase de su ideología.

manera racional de justificarlo consistió en buscar en el pasado los orígenes de este orden natural, con el fin de comprobar la existencia de una continuidad histórica que conectaba el nacimiento de la burguesía con el presente. A partir de los acontecimientos de 1830, que situaron definitivamente a la burguesía en el poder al apoyar ésta a la monarquía constitucional de Louis Philippe², la historia pasó a formar parte de la política del Estado. El historiador Guizot, liberal moderado y profesor de la Sorbonne desde 1812, fue nombrado primer ministro, y en 1832 ministro de instrucción pública. Desde su cargo, creó el enseñamiento primario, y puso las bases para la aparición de la moderna investigación histórica, fundando las instituciones que se encargarían de llevarla a cabo alrededor de la estructura universitaria. En este sentido, en 1833 surgió la Sociedad de la Historia de Francia y un año más tarde el Comité de Trabajos Históricos, formado por historiadores afines al gobierno. Su labor consistió en reorganizar los archivos desde la época en que la monarquía empezó a ser sinónimo de estado: “los archivos señoriales o reales se convierten en nacionales, cambian de función. Antes instrumentos de dominación, ahora pruebas de identidad colectiva” (Theis, 1986, p. 573). Para la nación, la posesión de archivos constituía una presunción de existencia. “Sin memoria consultable, el Estado pierde eficacia, continuidad, legitimidad” (Theis, 1986, p. 571).

El objetivo consistía en revelar los orígenes de las instituciones fundadas por la burguesía para presentarlas como la historia propia de la nación francesa. Como dicho origen se remontaba a la Edad Media debido al desarrollo de las ciudades y el comercio, la historia de la nación encontraría su época dorada entre los siglos X y XV, y el conocimiento histórico que la investigación impulsada por Guizot producía, abarcaba principalmente este período de tiempo. Por ejemplo, desde su cargo encargó al historiador Augustin Thierry dirigir la colección de los documentos que la monarquía había concedido a las ciudades medievales, ya que:

“los documentos y constituciones primitivas de las diferentes corporaciones, gremios y sociedades particulares establecidas en Francia, relaciona y mete en evidencia los numerosos y diversos orígenes de la burguesía francesa, es decir, las primeras instituciones que han servido a construir y a elevar la nación” (en Theis, 1986, p. 588)³.

Sin embargo, la Edad Media representaba la época propiamente feudal, en la que la Iglesia y la aristocracia dominaban las relaciones sociales. Ante esta evidencia, el argumento fue demostrar la existencia de un poder paralelo que, establecido en las ciudades, desde la Edad Media había competido contra el feudalismo hasta su victoria en la Revolución. Y era necesario, sobre todo, exponer la continuidad histórica de dicho poder. Por estos motivos, la investigación se basaba en recopilar los documentos en que la monarquía, —el feudalismo—, concedía a las ciudades reglamentos legales para la libertad de gestión y de comercio. Se trataba, pues, de seleccionar en el pasado las pruebas que confirmasen la permanente existencia del orden natural de la sociedad. Sobre su trabajo, Thierry sostenía:

“Las revoluciones municipales de la Edad Media [prefiguran] las revoluciones constitucionales de los tiempos modernos. (...) Preocupado por un vivo deseo de contribuir por mi parte al triunfo de las opiniones constitucionales, me puse a investigar en los libros de historia las pruebas y los argumentos para apoyar mis creencias políticas” (en Gauchet,

2. Fue la Revolución de Julio de 1830, que dio lugar a la monarquía de Julliet (liberal y constitucional), y que puso fin al período de la Restauración (1815-1830), etapa en que la aristocracia intentó recuperar las condiciones del antiguo régimen.

3. Son palabras de Guizot en un informe que envió al rey en 1834.

1986, p. 250)⁴.

Este poder paralelo establecido en las ciudades representaba el verdadero origen de la nación francesa, y gracias a las instituciones por él fundadas, —bancos, ayuntamientos, lonjas, universidades, etc.— la nación había sido capaz de desarrollarse y perfilarse en la vía del progreso. Demostrar su continuidad desde el origen de las ciudades hasta la Revolución fue el objetivo de los historiadores, continuidad que representaba una existencia antagónica contra el poder de la aristocracia. Guizot decía:

“Los municipios aparecen los primeros en la historia de Francia; son hechos locales, aislados los unos de los otros (...). Es bajo este carácter puramente municipal e individual que ellos nacen, se establecen y se desarrollan del siglo XI al XIV (...). Es entonces cuando precisamente el tercer estado se manifiesta y se eleva como un hecho general, un elemento nacional, un poder político. No es solo contemporáneo a los municipios, es el sucesor. Él ha persistido, él ha crecido a lo largo de nuestra historia; y al final de cinco siglos, en 1789 (...), un hombre, de un espíritu más poderoso que justo, el abad Sieyès, pudo decir: «¿Qué es el tercer estado? Todo. ¿Qué ha hecho hasta ahora en el orden político? Nada. ¿Qué pide? Representar algo» (en Viallaneix, 1991, p. 237)⁵.

La historia, como decía Voltaire “es el relato de los hechos dados por verdaderos, al contrario de la fábula, que es el relato de los hechos dados por falsos” (en Pomian, 1999, p. 84)⁶. Por su racionalidad, la historia sustituía a la fe como fundamento ideológico, pero como reconocía Guizot, “el pasado cambia con el presente (...) [y] según su estado político y su grado de civilización, los pueblos consideran la historia bajo un aspecto u otro y buscan en ella tal o cual género de interés” (en Poulot, 2006, p. 130)⁷. Extrayendo del pasado su propia historia, recuperaban la Edad Media y cambiaban su significado. De esta manera, revelaban a la clase media la ancianidad de sus orígenes, y mostraban cómo su propia evolución se había convertido en la historia misma de la nación. En este sentido, debido a que los nuevos historiadores del Estado intentaban probar la existencia de la burguesía como clase social en oposición antagónica contra la aristocracia, llevó a Engels a afirmar que “los historiadores de la época de la restauración, de Thierry a Guizot, Magnet o Thiers, señalan, sobre todo, el hecho de la lucha de clases como la clave que permite comprender toda la historia de Francia desde la Edad Media” (Engels, 1976, p 71). Una vez superada la lucha por medio de la Revolución, una vez alcanzado el proceso natural y lógico de la civilización, la lucha de clases finalizaba y, con ella, también llegaba el fin de la historia. Por eso Guizot decía:

“Después de la explosión y a través de todas las vicisitudes, liberales o antiliberales, de la Revolución de 1789, es un lugar común en donde no hay más clases en la sociedad francesa, sino sólo una nación y treinta y siete millones de personas” (en Viallaneix, 1991, p. 238)⁸.

Nacionalismo y revolución burguesa eran sinónimos en 1830. El nacionalismo, de

4. Del libro de Thierry *Lettres de l'histoire de France*.

5. Del libro, *Histoire de France depuis les temps plus reculés jusqu'en 1789 racontée a mes petits-enfants*, Paris, 1877-1880.

6. Extraído del artículo Histoire del *Dictionnaire Philosophique* de Voltaire.

7. Del libro *Histoire des origines du gouvernement représentatif en Europe*, Paris, 1855.

8. Extraído del libro de Guizot *Histoire de France depuis les temps plus reculés jusqu'en 1789 racontée a mes petits-enfants*, Paris, 1877-1880.

hecho, nace oficialmente en esta fecha, cuando en los países europeos más desarrollados la clase media ilustrada e iletrada comenzó a investigar sobre los rasgos culturales, primordialmente lingüísticos, que provenían de la Edad Media. En Francia, en la década de 1820 habían surgido entidades, —Societés Savantes, la más importante dirigida por Arcisse de Caumont— que se encargaban de recopilar datos históricos por medio de excursiones a pueblos situados en las montañas, y que, debido a su aislamiento, teóricamente conservaban las tradiciones más puras. Estas tradiciones fueron elevadas al grado de cultura nacional cuando el nuevo Estado las institucionalizó, ya que además, muchos miembros de las entidades excursionistas pasaron a formar parte de la clase dirigente después de la Revolución. Este modelo francés, basado en la búsqueda del rasgo cultural inalterado desde la Edad Media, y surgido como una necesidad de las clases medias para legitimarse como nuevo grupo social en el poder, fue similar en toda Europa. Y como forma ideológica, adoptó el nombre de Romanticismo⁹. Ante el uso del pasado con fines políticos, Guizot apuntaba:

“¿Hay que lamentar que el pasado signifique algo para nosotros y que le cojamos algún interés? Esto sería, bajo el punto de vista político, y en un sentido positivo, una preciosa ventaja. El poder de los recuerdos es grande para arraigar y fecundar sus instituciones... ¿Hay algo más útil que colocar las raíces en el pasado?” (en Viallaneix, 1991, p. 245)¹⁰.

Sin embargo, en 1789 la valoración que se hacía de la Edad Media era completamente diversa. El pueblo llano, urbano y pobre de París y de otras ciudades, asociaban aquella época al poder de la aristocracia y de la Iglesia, culpables de su miseria. Como toda revolución violenta, no sólo se atacaron a las personas sobre las que recaía dicho poder, sino también a sus símbolos: iglesias y palacios fueron saqueados, quemados o destruidos, así como diversas imágenes públicas relacionadas con el feudalismo. Resulta paradigmático el caso del arquitecto Petit Radet, quien llegó a crear un método para derribar iglesias góticas (Poulot, 1997, p. 149). El primer gobierno revolucionario creyó más conveniente expropiar todos estos bienes y subastarlos públicamente como forma de financiación. A partir de entonces, calificó de vándalos a los destructores de monumentos, inventando el término vandalismo en medio de una campaña pública para vaciar de contenido a los más violentos y para restituir el orden una vez alcanzado el poder.

En este contexto, en 1790 apareció el concepto «monumento histórico» (Chastel, 1986, p. 424). El término monumento posee en griego la misma raíz que memoria, y de hecho el Diccionario de la Academia Francesa en 1694 lo definía como toda “marca pública dejada a la posteridad para conservar la memoria de alguna persona ilustre o de alguna acción célebre” (en Poulot, 1997, p. 53). Pero con el concepto monumento histórico aparecido durante la Revolución pasó a significar toda aquella antigüedad capaz de fijar, ilustrar o precisar la historia nacional. Aloïs Riegl, aunque no mencionaba a la Revolución, constató esta diferencia clasificando a los monumentos en intencionados y no intencionados. Los intencionados fueron creados expresamente para rememorar, pero los no intencionados “que hoy se nos presentan como monumentos históricos, en general sólo pretendían satisfacer ciertas necesidades prácticas (...). La denominación de monumentos que a pesar de ello solemos dar a estas obras no puede tener un sentido objetivo, sino solamente subjetivo. Pues el carácter y significado de monumentos no corresponde a estas obras en

9. En Alemania se desarrolló de forma prácticamente paralela, por lo que no sería del todo cierto afirmar que el Romanticismo surgió en Francia. Sin embargo, estudiamos el ejemplo francés por su influencia en Cataluña. Sobre esta influencia francesa, Ramón Grau y Marina López Guallar han llegado a la misma conclusión (Grau & López Guallar, 1986).

10. Del libro *Histoire de la civilisation en France depuis la chute de l'Empire Roman jusqu'en 1789*, Paris, 1829-1839.

virtud de su destino originario, sino que somos nosotros, sujetos modernos, quienes se lo atribuimos” (Riegl, 1987, p. 28). En realidad, cualquier objeto del pasado puede ser convertido en monumento histórico aunque en el momento de su creación no cumpliera ninguna función conmemorativa. Es una selección en la que los objetos pierden el valor utilitario por el que fueron producidos y, en función de los nuevos significados añadidos, se convierten en símbolos. Este nuevo valor semántico adquirido se produce en el momento de la institucionalización del objeto, y su nuevo sentido dependerá del mensaje que se transmita durante este proceso. Por este motivo, la reapropiación de monumentos, ya sea restaurándolos o musealizándolos, suele ir acompañada de campañas comunicativas en donde el acto conmemorativo adquiere más importancia que el objeto en sí.

El general Puthod decía que “en adelante, la Revolución deberá ocuparse de la verdad de la historia” (en Poulot, 1986, p. 513) y, de hecho, toda la historia se ha escrito después de la Revolución. En este sentido, el monumento se transforma en una metáfora visual de dicha historia, reactivando los hechos y los significados a los que remite. Para que el pasado sea real es necesario que esté ligado a objetos, ya que los objetos, al ser durables, reales y concretos, se convierten en su representación imaginada. La invención del monumento histórico fue una estrategia del Estado para recuperar identidades, y así integrarlas a la historia nacional. Ante la destrucción de los símbolos medievales, la administración les otorgó la categoría de monumentos, y debido al nuevo valor semántico que adquirieron pasaron de signos de la tiranía a pruebas que confirmaban el origen de la nación.

Una de estas resignificaciones del pasado que la Revolución efectuó fue la creación del Museo de los Monumentos Franceses. Ante la cantidad de objetos expropiados a la monarquía y a la Iglesia, Alexandre Lenoir fue almacenándolos en el convento Les Petits Augustins y en 1793 presentó el inventario de todo lo recopilado junto al proyecto de museo. Se trataba de exhibir una selección de piezas desde el siglo XII hasta la Revolución, que transmitían la continuidad de la burguesía y sus valores hasta la victoria contra el feudalismo, pero presentado como una síntesis de la historia de la nación francesa. El museo fue inaugurado en 1795 y, por ejemplo, exhibía la Galería de las Glorias Nacionales, compuesta por bustos de personajes célebres, los héroes de la nación, que eran los filósofos racionalistas, los primeros escritores en lengua francesa, los políticos que habían intentado reformar el feudalismo y los grandes emprendedores y comerciantes desde la Edad Media. La representación del pasado como patrimonio, desde su origen estuvo al servicio de un culto laico de personajes históricos. De todos estos personajes no existían representaciones escultóricas ya que antes de la Revolución estaban fuera del discurso oficial, por lo que encargaron a artistas de la época que esculpieran sus bustos. Los objetos medievales recopilados servían, en realidad, de escenografía arquitectónica para las diferentes salas. En cada sala se representaba un siglo, y el espacio venía decorado de forma análoga a la época expuesta. Lenoir daba así coherencia a los objetos reunidos, formando un ambiente pintoresco en donde el decoro y el mensaje se imponían a la autenticidad material. El museo comunicaba una historia de forma teatral en el jardín del convento y, de hecho, visitarlo fue un acto obligado por la futura generación romántica. La Edad Media, en realidad, ahora significaba el origen glorioso de la nación, de aquel poder que pudo vencer la tiranía del feudalismo, y los restos materiales conservados ya no eran destruidos, sino venerados como adorados documentos.

Otra de sus representaciones fue el sepulcro de Heliose y Abelardo. Abelardo había sido un teólogo medieval perseguido por la Iglesia al criticar algunos dogmas irracionales, con lo que su leyenda se convirtió en un símbolo de la razón contra la fe eclesiástica. Las cenizas conservadas fueron trasladadas al museo, alrededor de las cuales construyeron una capilla en estilo gótico. La obra fue realizada por el escultor Deseine, quien utilizó arcadas y columnas que se conservaban en la iglesia de Saint-Denis, bajorrelieves

provenientes de los sepulcros de Felipe y de Luís, hermano e hijo de San Luís, medallones originarios de la capilla de la virgen de Saint-Germain des Prés y dos estatuas de principios del siglo XIV (Viollet-le-Duc, 1967, Vol. VIII., p. 21). El valor del monumento no radicaba en la realidad histórica de su construcción, sino en el mensaje que transmitía. Su importancia se basaba en el hecho de que unos elementos antes aborrecidos, ahora podían ser presentados como paradigma nacional. “Celebrando algunos acontecimientos y olvidando otros, el patrimonio reorganiza el pasado” (Lowenthal, 1998, p. 117) y, de esta manera, presenta las pruebas de una nueva versión que siempre podrá volver a cambiar. Ante esta estrategia política, el propio escultor Deseine opinaba que “hay que conservar estos mismos monumentos tal como estaban antes de la Revolución, sin democratizarlos, si yo puedo llamarlo así, es decir, sin darle sucesivamente el carácter de las diferentes facciones que dominan la opinión pública” (en Poulot, 1986, p. 513). Años más tarde, el historiador de la Revolución, Michelet, afirmaba que en el museo de Lenoir “por primera vez un orden pujante reinaba entre los objetos, el orden verdadero, el único verdadero. La perpetuidad nacional se encontraba reproducida. Francia se veía, en fin, ella misma, en su desarrollo. De siglo en siglo y de hombre en hombre, de tumba en tumba, ella podía hacer de alguna manera su examen de conciencia” (en Andrieux, 1997, p. 13)¹¹.

Tanto el Museo de los Monumentos Franceses como el también creado Museo del Louvre, eran instituciones políticas cuya función cambiaba de acuerdo al gobierno que las administraba. En el museo de Lenoir, en 1810 se inauguró la sala de hechos históricos de Napoleón el Grande (Poulot, 1986, p. 505), que contaba con esculturas de las glorias contemporáneas que el Estado había encargado a jóvenes artistas. De hecho, en el catálogo del museo de aquel año Lenoir reconocía que “la historia del arte está necesariamente ligada a la historia política” (Poulot, 1997, p. 304). Por otra parte, el Louvre se había inaugurado en 1794, pero el 14 de julio del 1800 se reabrió al público exhibiendo los trofeos que Napoleón recopilaba en las guerras, y que ahora eran presentados como propiedad de la nación francesa, centro de la civilización y conservadora de las mejores creaciones del mundo. En la preparación del museo, el ministro Roland escribía al pintor David sobre la función que cumpliría, y en relación a la consolidación de la Revolución sostenía que “será uno de los más pujantes medios para ilustrar la república francesa” (Poulot, 1997, p. 196). De la misma manera, en 1833 Guizot transformó el palacio real de Versalles en el Museo de las Glorias Nacionales, en donde intentaba demostrar que la evolución francesa había sido posible gracias a los momentos en que la monarquía había concedido libertad legal a la burguesía, al igual que sucedía con la instaurada Monarquía de Julliet, y que esas constituciones suponían los hechos mayores que fundaban la gloria de Francia. El museo llamaba al sentido comunitario de los ciudadanos, expresando que el vínculo nacional era el factor principal que unía a los franceses, por encima de cualquier otra diferencia o condición (Gaehtgens, 1986, p. 149).

Por otra parte, en la creación de la historia nacional y su representación por medio del monumento histórico, la valoración de los estilos arquitectónicos medievales también cambiaría. Es cierto que la tradición constructiva gótica nunca se había perdido, sobre todo en edificios religiosos (ver Rousteau-Chambon, 2003; Grodecki, 1979), pero desde el Renacimiento el gótico había sido considerado como una desviación de la racionalidad clásica, y la monarquía absoluta había dado lugar a las academias, institucionalizando el neoclásico como la estética oficial. El cambio de percepción se produjo cuando la burguesía analizó sus orígenes históricos y revalorizó el estilo que imperaba en las ciudades medievales, desarrolladas por el comercio que ellos dominaban. En 1790, Morand escribió

11. Cita extraída del libro de Jules Michelet *Histoire de la Révolution française*, 1847-1853.

la *Histoire de la Sainte Chapelle*. Aunque se trataba de la capilla real, presentó el libro a la Asamblea Nacional cuando el Estado estaba expropiando los bienes de la Iglesia, y pedía su conservación, reconociendo al estilo gótico como parte de la historia de la nación (Pommier, 1992, p. 18). Este reconocimiento elevaría al gótico como expresión de una identidad nacional oprimida, dando lugar al neogótico como parte de la contestación estética de la burguesía (Loyer, 1992, p. 52).

En Inglaterra, el proceso de convertir al estilo gótico en el estilo nacional ya se había producido en el siglo XVIII. La reforma de la monarquía tras la Revolución de 1688, en la que desaparecían estructuras feudales para dejar paso a la economía de mercado, dejaba al país gestionado por una incipiente democracia, legitimada en el origen medieval del parlamento inglés, así como de otras instituciones burguesas como los bancos o la bolsa. Con la conquista normanda de Inglaterra, habitada tradicionalmente por el pueblo sajón, el poder se había centralizado en la corte y había derivado en la monarquía absoluta. La estrategia de la Revolución se basó en el “mito gótico de las libertades parlamentarias” (Babidon & Lavejoy, 1991, p. 83), que consistió en presentar las instituciones sajonas antes de la conquista normanda como instituciones ideales donde el pueblo decidía la elección del monarca. Al igual que en Francia, la burguesía se presentaba como un poder que siempre había existido antagónico al feudalismo y, desde la conquista, se desarrollaba “una lucha incesante entre, por un lado, el poder monárquico y, por otro, los barones y el pueblo defensores de las tradiciones parlamentarias y de las libertades llamadas sajonas” (Babidon & Lavejoy, 1991, pp. 83-84). Tras la victoria de la Revolución, el mensaje se basaba en que el país había vuelto al equilibrio de sus instituciones primitivas, y “muchos políticos del siglo XVIII hablaban de instituciones sajonas o góticas” (Babidon & Lavejoy, 1991, p. 85), comenzando a construir sus palacios en dicho estilo medieval.

En Francia, aunque como hemos visto desde finales del siglo XVIII ya se comenzaba a revalorizar el estilo gótico, su transformación en símbolo nacional sólo se desarrolló cuando Guizot institucionalizaría el estudio de la historia a partir de 1830. Además de reorganizar los archivos, la investigación y la enseñanza de la historia, en 1830 también creó el cargo de Inspector General de Monumentos Históricos. El primer inspector fue el historiador Vitet, cuya función consistía en realizar el “catálogo exacto y completo de los edificios o monumentos que merecen una atención seria por el gobierno” (Chastel, 1986, p. 425). En 1837 el cargo de inspector se integró en una nueva institución creada por Guizot: la Comisión de Monumentos Históricos. Vitet había sido sustituido por Merimée en 1834, y desde la dirección de la Comisión, debería completar el catálogo iniciado. Pero al mismo tiempo, se encargaría de restaurar todos aquellos edificios que en la Revolución habían sido destruidos y que ahora eran considerados como monumentos históricos: edificios medievales, mayoritariamente góticos. La asimilación de un estilo artístico como parte de una ideología política también era admitida por los conservadores antiliberales. En el período de la Restauración del antiguo régimen (1815-1830), Quatremère de Quincy, Intendente General de los Monumentos Públicos, además de cerrar el museo de Lenoir, en 1816 sostenía que “no existe arte nacional medieval. El arte nacional aparece en el Renacimiento” (en Brandenburg, 1979, p. 78), mientras que Merimée comparaba a Francia en el siglo XIII con la Atenas de Pericles (Fermigier, 1986, p. 598). El resultado fue que cada gobierno custodiaba los monumentos que probaban su continuidad histórica y, a partir de 1830, los edificios renacentistas o barrocos fueron desatendidos, interpretados como productos de la monarquía absoluta¹².

A finales del siglo XIX, Renan reconocía que, seleccionando en el pasado, la historia

12. En Francia, los historiadores británicos iniciaron su estudio a fin del siglo XIX (Chastel, 1986, p. 430).

nacional olvidaba conscientemente épocas o acontecimientos que no ayudaban a explicarla, ya que como decía, “comprender la historia de manera errónea es crucial para una nación” (en Lowenthal, 1998, p. 113)¹³. Pero ya que “la nación es *radicalmente* imaginada, y no puede ser experimentada como una percepción” (Redfield, 2003, p. 49), debe hacerlo por medio de símbolos culturales, de los cuales el lenguaje es el más importante, aunque se complementa por medio de otros artefactos como los monumentos históricos. Sin embargo, aunque la historia sustituía a la fe dogmática como nueva justificación racional del grupo social en el poder, paradójicamente “el patrimonio no es ni verificable ni incluso una versión plausible de nuestro pasado: es sólo una declaración de fe en este pasado” (Lowenthal, 1998, p. 110). Es una selección consciente, en donde se descartan y se niegan otras evidencias, pero al presentarse como real, como un hecho material y perceptible, lo aceptamos como el verdadero, como el mito revelador del origen del país, como un símbolo de identidad colectiva. Es la perversión de la historia —los monumentos nunca han ayudado a la historia— y en donde la paradoja radica en que aunque se sepa que no es del todo cierto, como sucede con las religiones, eso no impide a creer en ellas¹⁴.

1.1. Viollet-le-Duc. Historiador y restaurador de monumentos góticos

La restauración de monumentos nunca había existido en la historia hasta después de la Revolución Francesa. Cuando un edificio ya no servía, se completaban con obra nueva las partes dañadas o se demolía y se sustituía por otro inmueble construido en el estilo de la época¹⁵. Al no existir una metodología de intervención, las primeras obras realizadas en la década de 1830 resultaron muy desafortunadas, incluso desde el punto de vista estructural se desplomaron partes nuevas poco antes construidas. En este contexto, apareció la figura de Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), arquitecto amigo de Guizot y de Merimée, a quien se le encarga en 1840 la restauración de la catedral de Vezelay. Su gran conocimiento de la historia de la arquitectura y el hecho de que haya formulado el primer método racional sobre restauración de edificios, provocaron que en aquel mismo año Merimée lo hiciera responsable de la restauración de todas las catedrales sobre las que se pretendía intervenir y, posteriormente, que en 1853 fuera nombrado Inspector General de Edificios Diocesanos hasta 1874. Desde su cargo y sus publicaciones estableció las pautas sobre cómo se debería intervenir en los edificios medievales, método aceptado en Europa incluso hasta en el siglo XX.

La historia de la arquitectura francesa escrita por Viollet-le-Duc fue un fiel reflejo de la política oficial que el Estado hizo del pasado tras la Revolución de 1830. De hecho, en este sentido ha sido considerado como continuador y discípulo de Guizot¹⁶. Su obra fundamental fue el *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, aparecido en diez volúmenes entre 1854 y 1868, y considerado como manual obligado para todo estudiante de arquitectura, tanto en Europa como en América, hasta

13. Renan escribió en 1882 *Qu'est-ce qu'une nation?*, de donde Lowenthal recoge la cita.

14. Pomian dice: “el pasado lejano es objeto de fe. Por lo tanto, un relato sobre el pasado es aceptado como histórico si es garantizado por una persona o una institución creíble, dotada de la autoridad que obliga a admitir su palabra como verdadera” (Pomian, 1999, p. 96).

15. Existen ejemplos de intervenciones antes de la Revolución, sobre todo en el Renacimiento. Pero desde mi punto de vista no pueden considerarse como restauraciones, sino que formaban parte de la política de los papas con el fin de monumentalizar la ciudad de Roma recién recuperada. Choay defiende que la restauración monumental comienza en el cuatrocento (Choay, 1995, pp. 24-44).

16. “La filosofía de Juliet la ha transmitido Viollet-le-Duc haciendo, en algunos aspectos, de discípulo de Guizot” (Poulot, 1991, p. 282).

las primeras generaciones del siglo XX. Su pensamiento también se refleja en *Entretiens sur l'architecture*, publicados entre 1863 y 1872, en donde además de tratar temas de historia, reflexiona sobre el funcionalismo del neogótico contemporáneo, influyendo en los posteriores Art Nouveau y el Movimiento Moderno. También escribió *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque Carolingienne à la Renaissance*, publicado entre 1858 y 1875.

Para Viollet-le-Duc, la arquitectura propiamente francesa se desarrolló entre los siglos XI y XVI, es decir, era un arte medieval. De hecho, en el viaje de formación que los estudiantes realizaban, prefirió visitar las ruinas de los edificios franceses de la Edad Media, oponiéndose al clasicismo oficial. De la concepción de la historia nacional impulsada por el Estado, asumió la lucha entre la burguesía y el feudalismo hasta la victoria en la Revolución y la aplicó al campo de la arquitectura: “esta época de liberación de los municipios marca un hito importante en la historia de la arquitectura. Fue un golpe a la influencia feudal” (Viollet-le-Duc, 1967, Vol. I. p. 127). La aparición de los gremios de artesanos en las ciudades medievales era interpretada como el surgimiento de una actividad laica, fuera del dominio de la Iglesia. El gótico era un arte urbano, y las ciudades tenían órganos de autogobierno, espacio de libertad y de residencia del tercer estado:

“Jamás los esfuerzos de una nación habían sido más persistentes para organizar una administración civil, para construir una nacionalidad, para conquistar sus primeras libertades, como lo fueron bajo esta explosión de los municipios” (Viollet-le-Duc, 1967, Vol. I. p. 132).

Esta relación entre los orígenes del poder de la burguesía y la arquitectura gótica, provenía directamente del primer Inspector General de Monumentos Históricos, Ludovic Vitet. En 1845, Vitet había escrito *Monographie de l'Eglise Notre Dame de Noyon*, en donde definía al gótico como un arte racional y funcional, surgido únicamente cuando la producción de las obras recayó sobre las organizaciones laicas, es decir, sobre los gremios de artesanos y no religiosos, instaurados en las grandes ciudades libres (Grodecki, 1982, p. 118). Viollet explicaba:

“En Francia, en el siglo XII, los municipios se rebelan y el feudalismo recibe, de la mano del mismo abad Suger, los primeros golpes (...). Y es durante el gobierno de este ministro que las artes cambian completamente su dirección, abandonan definitivamente las últimas tradiciones románicas clericales para introducirse en una vía nueva. Es bajo la administración de Suger que el padre Beaudoin II, amigo del abad de Saint-Denis, eleva la catedral de Noyon” (Viollet-le-Duc, 1977, p. 264).

En las grandes ciudades, la violencia revolucionaria había atacado precisamente a las catedrales, que al ser los edificios religiosos más importantes, eran vistas como una de las principales señales del feudalismo. Pero al mismo tiempo, la catedral era un hecho urbano y se configuraba como el edificio más representativo de la arquitectura gótica. Según la lógica de la burguesía, estaba en medio de los dos poderes. Sin embargo, como verdad histórica compartida, la catedral constituía el signo identificador de cada ciudad. Su ubicación en el centro institucional de cada municipio suponía un espacio simbólico e identificador susceptible de ser recuperado. De hecho, dicho espacio había persistido como centro de poder desde la fundación de las ciudades, ya sean de origen romanas, en cuyo lugar se levantaba el foro, o en gran parte de la península ibérica de origen árabes, en donde antes existían mezquitas sustituidas por las actuales catedrales. A lo largo de la historia, cada poder instaurado readaptó el centro identificador de la ciudad y le otorgó

nuevos significados. Tras la Revolución, la burguesía debía explicarlos como parte de su propia historia, y Viollet encontró en la construcción de las catedrales una muestra del poder de las ciudades contra el feudalismo:

“En el siglo XI, algunos de los viejos municipios querían conquistar sus antiguos privilegios. Mantenían sus asambleas en las plazas públicas, pues en esos tiempos, fuera de la iglesia o del castillo, no existía ningún edificio que pudiera contener una asamblea de ciudadanos. (...) A los obispos no les quedó otro recurso que aprovechar el movimiento municipal de espíritu laico que comenzaba a desarrollarse, para recuperar, al menos en las ciudades, el poder diocesano que se les escapaba. Desde 1160 ofrecen a estas ciudades, atentos al espíritu municipal, grandes edificios donde los ciudadanos pudieran reunirse alrededor de la silla episcopal. (...) En efecto, las poblaciones respondieron a la llamada de los obispos; los recursos llegaron; y en pocos años las ciudades de París, Sens, Chartres, Rouen, Bourges, Reims, Senlis, Meaux, Amiens, Cambrai, Arras, Beauvais, Troyes..., vieron elevar sus grandes catedrales que aún hoy existen” (Viollet-le-Duc, 1977, pp. 264-265).

Viollet adjudicaba a la catedral la función de gestión civil que habían tenido los ayuntamientos, también surgidos en la Edad Media. Sería el centro de reunión de la burguesía, y desde donde reclamaban a la aristocracia su independencia jurídica. En su *Dictionnaire* existía el artículo «Catedral», en donde sostenía que “a finales del siglo XII la erección de una catedral fue una necesidad porque constituyó una protesta brillante contra el feudalismo” (Viollet-le-Duc, 1967, Vol. II. p. 281). Sin embargo, ante la evidencia de que se trataba de edificios religiosos construidos por la Iglesia, añadía:

“Pero son, sobre todo, edificios nacionales (...). Las catedrales de los siglos XII y XIII son, desde nuestro punto de vista, el símbolo de la nacionalidad francesa, la primera y la más potente tentativa hacia la unidad” (Viollet-le-Duc, 1967, Vol. II. p. 281).

En todos sus escritos Viollet asume el conflicto explícito entre burguesía, personificada en la nación, y aristocracia, representada en el feudalismo, y que Engels había definido como una constatación de la lucha de clases. “La nación, siendo de ahora en adelante un poder superior al feudalismo, lanzó sus miradas hacia él, y comprobó la necesidad de elevar la catedral en frente de la fortaleza feudal” (Viollet-le-Duc, 1967, Vol. II. p. 284). Pero por otra parte, la aparición del estilo gótico no podría entenderse sin la construcción de las catedrales. Citando a Vitet y a su libro sobre la catedral de Noyon, decía:

“Solo los laicos, ya organizados en corporaciones de oficios, fueron llamados a diseñar los proyectos y a ejecutarlos. (...) No solamente siguieron los nuevos programas que les fueron dados, sino que adoptaron un nuevo sistema de construcción” (Viollet-le-Duc, 1977, p. 265).

Por lo tanto, el gótico habría sido un producto directo de la función social de la burguesía, y lo define como “la arquitectura de la escuela laica francesa” (Viollet-le-Duc, 1977, p. 266). Viollet asume de Guizot que la historia del tercer estado suponía la historia de la nación francesa, y que el feudalismo, sus instituciones y sus símbolos se encontraban fuera de esta categoría: “el feudalismo secular o clerical está al lado de la nación, no dentro de la nación” (Viollet le-Duc, 1977, p. 247). Y por este motivo, “esta arquitectura del comienzo del siglo XIII es el reflejo más puro, la idea más exacta de la nación” (Viollet-le-Duc, 1977, p. 239), ya que “sólo al final del siglo XII la nación comienza a sentirse, siguiendo las tentativas más o menos felices de liberación de los municipios” (Viollet-le-Duc, 1977, p. 239).

Otro de los argumentos para justificar al gótico como estilo nacional fue el descubrimiento del origen francés de la ojiva. Si en 1772 Goethe había definido al gótico como un arte nacido en Alemania, el hecho de que en 1841 Mertens comprobase que su origen se produjo en Saint Dennis (Leniaud, 1994, p. 48), fue tomado por Viollet como una nueva evidencia para apoyar sus teorías. Para Viollet, cada civilización poseía un arte: “antiguo y gótico. Estos dos artes no necesitan ser defendidos; los dos son consecuencia de dos civilizaciones con principios diferentes” (Viollet-le-Duc, 1967, Vol. I. p. 142). El clima, el territorio, las costumbres, etc., generan civilizaciones diversas, y las civilizaciones producen razas diferentes. Viollet se apoyaba en el *Essai sur l'inégalité des races humaine* de Gobineau, aparecido en 1855, para afirmar que “nuestro cerebro de francés no está construido como el de nuestros vecinos ingleses o alemanes” (en Leniaud, 1994, p. 46)¹⁷, y por lo tanto, si el gótico nació en Francia, en realidad fue porque se trató de un reflejo del espíritu galo. Al igual que había sucedido en Inglaterra, en donde se identificaba al gótico con la naturaleza del pueblo sajón, es decir, con la personalidad de los pueblos autóctonos del territorio, Viollet afirmaba que “creer que el arte de la arquitectura del siglo XIII, la arquitectura llamada *gótica*, es un arte sin relación con la sociedad de entonces, es no conocer el espíritu de la nación de aquella época, pues esta arquitectura es el despertar del viejo espíritu galo” (Viollet-le-Duc, 1977, p. 240). Se comparaba a la nación con un individuo, con personalidad propia para decidir qué le conviene y qué debe rechazar. Era el concepto romántico de *genio*, de naturaleza humana, de esencia de los pueblos: “bajo este arte apareció el genio propio de la nación francesa, genio extranjero a las civilizaciones de la antigüedad” (Viollet-le-Duc, 1977, p. 265).

Por otra parte, el hecho de negar a la antigüedad como parte de la historia francesa se basaba en la invasión de un pueblo extranjero, y en que la monarquía absoluta había asumido a la estética clásica como su imagen oficial. Este collage ideológico con el que se componía la historia francesa, como habíamos dicho, tendía al olvido de los documentos materiales que probaban la existencia de un pasado no deseado y, por lo tanto, al abandono de la arquitectura en lenguaje clásico:

“En la antigüedad no hubo lo que hoy llamamos una nación, es decir, una aglomeración de provincias reunidas por un mismo espíritu, un mismo pensamiento, en donde todos los miembros se interesan en la conservación del cuerpo y contribuyen a ello: en la antigüedad vemos monarquías absolutas apoyadas sobre teocracias, repúblicas oligárquicas o aristocráticas y un populacho grosero, las heces, los esclavos. Toda inspiración, todo movimiento, todo trabajo intelectual, todo sentimiento de dignidad e intendencia viene de arriba. Nuestro país no está hecho así: la nación se ha formado sola” (Viollet-le-Duc, 1977, p. 247).

La representación de la nación como un hecho natural y popular es producto de la construcción de las diferentes identidades nacionales que los estados europeos comenzaron a realizar en el siglo XIX. La historiografía actual sobre el tema afirma, precisamente, que la nación es un producto moderno nunca antes aparecido en la historia como tal (Anderson, 2006; Hobsbawm, 1992), y que “el verdadero origen de una nación es el momento en que un conjunto de individuos declara que ella existe e intenta probarlo” (Thiesse, 1999, p. 11). En esta legitimación se selecciona en la historia y, de esta manera, el pasado pierde su complejidad para presentarse de forma inocente, espontáneo, como la única evolución posible de una relación social que se ha formado sola. Al mismo tiempo, era necesario situar el origen de la nueva forma de gobierno en un tiempo lejano, con el fin argumentar

17. Cita extraída de *Entretiens sur l'architecture*, Vol. I, 1863.

que no se trata de un artificio moderno, sino que siempre ha sido así:

“Philippe Auguste reinaba entonces [siglo XII] (...). Fue uno de los primeros en ocupar su nobleza a las empresas verdaderamente nacionales; el feudalismo perdió bajo su reinado los últimos vestigios de sus hábitos de conquista para formar parte de la nación (...). El país se constituyó, y la realeza de hecho, según la expresión de Guizot, se desplazó al nivel de la realeza de derecho. La unidad gubernamental apareció, y bajo su influencia la arquitectura se desquitó de sus viejas formas, prestadas de todos lados, para colocarse bajo las leyes que hicieron de ella un arte nacional” (Viollet-Le-Duc, 1967, Vol. I, p. 133).

El Estado de derecho, en el que una constitución garantiza la legalidad del sistema socioeconómico, fue el resultado de la victoria de la burguesía, y su aparición no se produjo en la historia hasta finales del siglo XVIII. Situar su origen en el siglo XII es sólo una manera de justificarlo. De igual modo, colocaba en la Edad Media el proyecto moderno descrito por la Ilustración, en donde los “siglos XIII y XIX eran hermanos en libertad, en democracia, en razón” (Foucart, 1984, p. 12). El mismo Guizot decía que “es solamente desde el fin del siglo X (...) que ha comenzado el desarrollo del orden nuevo, de la sociedad verdaderamente moderna” (en Viallaneix, 1991, p. 246)¹⁸. Vitet también sostenía que el gótico fue contemporáneo de los “primeros combates de la razón contra la autoridad, de la burguesía en su nacimiento contra el feudalismo, de las lenguas populares contra la lengua antigua” (en Vauchez, 1992, p. 113)¹⁹. Y Viollet volvía a mencionar el mito romántico de Heloise y Abelardo para afirmar que “en el siglo XII la fe se apoyaba en el racionalismo” (Viollet-le-Duc, 1967, Vol. I, p. 130). Demostrar la continuidad histórica de las instituciones y valores modernos los llena de sentido en el presente. Pero como hemos dicho, la historia se concretiza en objetos, en monumentos, y su presentación es más comprensible si se acomoda en imágenes:

“Siempre podemos decir a una nación: «muéstrame tu arquitectura, yo sabré lo que tú quieres». Hasta en los más remotos tiempos existe, entre la arquitectura y el valor real de una nación, relaciones tan íntimas, que podríamos hacer la historia moral de los pueblos examinando sus edificios” (Viollet-le-Duc, 1977, p. 237).

Por otra parte, para Viollet-le-Duc la arquitectura gótica era la que mejor se adecuaba a los valores modernos ya que su estudio probaba que se trataba de un sistema constructivo racional, y no solamente de un estilo. “Los monumentos de la Edad Media están sabiamente calculados, su *organismo* es delicado. Nada sobra en sus obras, nada es inútil. Si se cambia una de las condiciones de este organismo, se modifican todas las otras” (Viollet-le-Duc, 1967, Vol. VIII, p. 32). El gótico era percibido como un método lógico, funcional, en donde independientemente de las dimensiones de un edificio concreto o de los materiales utilizados, mantenía un sistema organizativo constante por el que adquiriría su apariencia: “la ciencia y el arte forman una unidad en la arquitectura del siglo XIII, la forma sólo es la consecuencia de la ley matemática” (Viollet-le-Duc, 1967, Vol. I, p. 153). Desde este punto de vista, si al examinar “una iglesia del siglo XIII vemos que toda la construcción está sometida a un sistema invariable” (Viollet-le-Duc, 1984-B, p. 197), en realidad la arquitectura gótica, como Viollet decía, “llega a su más grande perfección, incluso para ser

18. Cita de Guizot del libro *Histoire de la civilisation en France depuis la chute de l'Empire Roman jusqu'en 1789*, Paris, 1829-1839.

19. Cita extraída del libro de Vitet *Monographie de l'Eglise Notre Dame de Noyon*.

vista como un arte sometido a *reglas* fijas, a un *orden*, usando esta palabra en su verdadero sentido” (Viollet-le-Duc, 1984-A, p. 93). Este punto es considerablemente significativo ya que implica que, mediante un cálculo racional o matemático, es decir, científico, se podrán completar las partes de un edificio gótico que hayan sido destruidas. Si se trata de un sistema invariable en donde la forma es consecuencia de una ley coherentemente deducible, reconstruir la parte desaparecida no implicará otra cosa más que reintegrar la unidad perdida de una norma fija. Comparar el estilo gótico con un orden clásico no era casual, sino que precisamente, desde el siglo XVIII, en el estudio académico de la arquitectura existía un ejercicio que consistía en estudiar una ruina clásica y completar las partes desaparecidas siguiendo las reglas precisas del orden al que pertenecía. Fue el origen del «ripristino».

De esta deducción casi determinista se deriva su método de restauración. Si el objetivo es completar una ruina o partes desaparecidas de algún inmueble, y presuponemos con seguridad cómo serían dichas partes, a la hora de intervenir no cabrá lugar a dudas, y con certeza se recuperará la forma prístina, original, del edificio. Denominado «restauración en estilo», el método teórico de Viollet venía descrito en el artículo Restauración del *Dictionnaire*: “cada edificio o cada parte de edificio debe ser restaurado en el estilo que le pertenece, no solamente como apariencia, sino como estructura” (Viollet-le-Duc, 1967, Vol. VIII. p. 22). Esta afirmación ratifica la valoración del estilo como sistema constructivo en un contexto dominado por el racionalismo absoluto, cuando hoy sabemos, por ejemplo, que los pináculos sólo decoran y que estructuralmente no cumplen ninguna función²⁰. Pero al mismo tiempo, si la intervención recuperará la forma original del edificio en el primer estilo en el que fue construido, eliminará todas las obras posteriores realizadas en estilos diferentes, ya sean obras de ampliación, de reforma o de cualquier otro tipo, pero obras inseparables a la vida de un edificio casi milenario. De esta manera, la restauración borraría la evolución natural de la historia, su heterogeneidad inherente, para recuperar una forma inicial que, aunque basada en un sistema lógico, en todo caso no deja de ser ideal e imaginada. Viollet lo explicaba en una definición clásica, incontables veces reproducida:

“La palabra y la cosa son modernas. Restaurar un edificio no es conservarlo, repararlo o rehacerlo, es restablecerlo en un estado completo que pudo no haber existido nunca en un momento dado” (Viollet-le-Duc, 1967, Vol. VIII. p. 14).

Reconocer que el estado completo recuperado por medio de la restauración posiblemente nunca haya existido, no fue impedimento para que la administración pública, a través de la Comisión de Monumentos Históricos, lo nombrara responsable de las obras más representativas de la nación. Más bien al contrario, el método definido por Viollet, en tanto que eliminaba parte de la historia y presentaba a los edificios góticos en una forma acabada e intacta, constituía un recurso con el que representar simbólicamente la continuidad histórica de la burguesía, ya que de esta manera podía probarse su existencia sin interrupciones desde la Edad Media hasta el presente, y justificar su victoria como la evolución natural de la nación. Por este motivo, la restauración en estilo fue asumida

20. Esta concepción de la arquitectura gótica según la cual la funcionalidad determina la forma de todos los elementos del edificio, continuó vigente hasta el siglo XX. El cambio de valoración comenzó a producirse a partir de la década de 1930 cuando una tesis de la École du Louvre demostraba en 1934 que la bóveda de crucería sólo servía para decorar (Leniaud, 1994, p. 7). Pero sobre todo, la concepción funcionalista comenzó a ser abandonada cuando en 1951 Panofsky estudió la relación entre el gótico y el contexto cultural de la época (ver Panofsky, Erwin (1986): *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, La Piqueta, Madrid (1ª ed. 1951)).

como herramienta por todas las naciones europeas declaradas tras el Romanticismo, que tomaron de Francia tanto el modelo institucional, Comisiones de Monumentos, como el ideológico. La paradoja se da en el hecho de que en la búsqueda del origen particular, de las raíces vernáculas que diferenciaban unas naciones de las otras y que eran asumidas como signos de identidad colectiva, prácticamente todas encontraron un único y mismo origen en la Edad Media, y alzaron al gótico a la categoría de estilo nacional. Era un resultado previsible si la historia de la nación era la historia de la burguesía.

Como responsable de la restauración de las catedrales que la Comisión de Monumentos había decidido recuperar, Viollet intervino especialmente sobre la más representativa: Notre Dame de París. En 1831 Victor Hugo había publicado su novela histórica más conocida, en donde la protagonista y heroína era la propia catedral. El edificio había sufrido ataques violentos en la Revolución, y el propio Hugo intentaba parar el vandalismo: “conservemos los monumentos nacionales. Inspiremos, si es posible, al pueblo, el amor de la arquitectura nacional” (en Thiesse, 1999, p. 151)²¹. Las vidrieras habían sido destruidas, el mobiliario robado, las esculturas desmanteladas, y la flecha del crucero, la señal más elevada y visible desde muchas partes de la ciudad, había sido derribada. Al mismo tiempo, el edificio del siglo XIII se había transformado en épocas posteriores, y presentaba algunos elementos que no eran góticos.



1. Notre Dame de París. Flecha del crucero antes de ser derribada. Dibujo de Garneray. Fuente: Brandenburg, 1980-A.

2. Notre Dame de París. Proyecto de restauración de Viollet-le-Duc y Lassus, 1843. Fuente: Brandenburg, 1980-A.

3. Notre Dame de París. Flecha del crucero construida por Viollet entre 1858 y 1861. Fuente: Foto del autor.

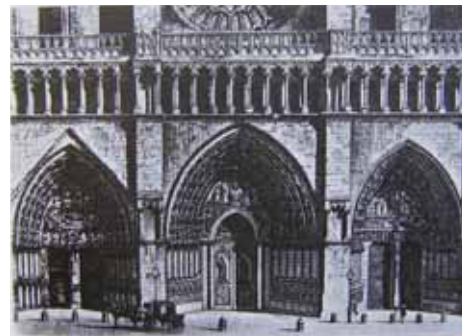
En 1844 Viollet comenzó su intervención junto con el arquitecto Lassus, quien había restaurado en 1836 la Sainte Chapelle. En este trabajo, a pesar de completar las partes destruidas, Lassus se basó en documentos conservados que atestiguaban el estado anterior. El elemento más característico de la capilla era también la flecha, derribada en la Revolución. Lassus la reconstruyó, pero siguiendo su primer estado conocido (siglo XV), y no su hipotético estado original, que era del siglo XIII. Por este motivo, los autores que han estudiado la restauración de Notre Dame sostienen que Lassus era más prudente que Viollet, ya que además en un párrafo de la memoria que en 1843 presentaron sostenían que “una restauración puede ser más desastrosa para un monumento que los estragos de los siglos y las furias populares. Pues el tiempo y la revolución destruyen, pero no añaden nada” (en Foucart, 1986, p. 629). Ante esta teoría, el hecho contradictorio fue la reconstrucción de la flecha del crucero, comenzada tras la muerte de Lassus en 1857. Destruída en 1792, se la conocía por un dibujo de Garneray (il. 1). Pero aunque

21. Extraído de Hugo, Victor (1831): *Notre Dame de Paris*.

Viollet era consciente de su forma original, la nueva flecha se reconstruyó con un cuerpo complementario siguiendo la lógica del gótico ideal, en donde además de colocar estatuas de los 12 apóstoles, perfeccionó el elemento con pináculos y tracería, y cuyo resultado gotizado iba a dominar la ciudad debido a su mayor altura (ils. 2 y 3). En realidad, la flecha actual, aunque construida por Viollet, fue proyectada junto con Lassus en 1843, y aunque en sus escritos se oponían a añadir elementos, el proyecto también incorporaba la coronación de las dos torres de la fachada, que en verdad nunca habían existido. El proyecto se sujetaba a lo que Viollet definiría años más tarde como la catedral ideal (il. 4), un edificio imaginado, pero que sintetizaba la arquitectura del siglo XIII en función de las características de las obras que mejor se habían conservado: la catedral de Amiens y la de Reims.



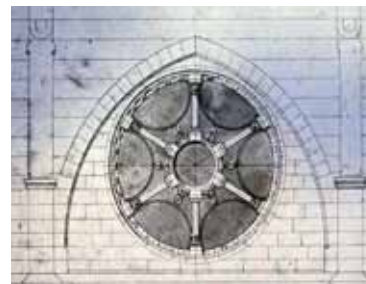
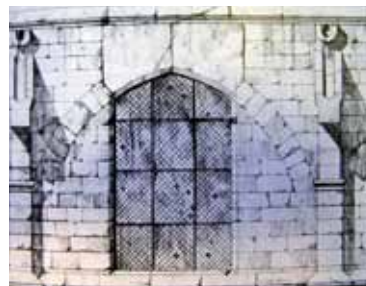
4. Viollet-le-Duc. Catedral ideal, 1855.
Fuente: Viollet-le-Duc, 1967, Vol. II.



5. Notre Dame de París. Fachada antes de la restauración.
Fuente: Brandenburg, 1980-A.



6. Notre Dame de París. Fachada actual.
Fuente: Foto del autor.



7. Galería del coro antes y después de la obra.
Fuente: Foucart, 1980.

En la fachada, la intervención de Viollet afectó al portal central y a la restitución de la escultura, que había sido eliminada en 1793. Años antes, en 1771 Saufflot había construido un arco apuntado, eliminando el parteluz (il. 5). Viollet reconstruyó todas las esculturas basándose en obras originales del siglo XIII que le servían como modelo (catedral de Chartres), y devolvió al portal central la forma que poseía antes de la intervención de Saufflot, construyendo un nuevo parteluz y figuras de los apóstoles (il. 6). La obra se realizó entre 1847 y 1864. En el interior, destaca la construcción del coro, también destruido. El primer coro de la catedral había sido realizado en el siglo XIII, y posteriormente fue sustituido por otro en el siglo XIV. Sin embargo, el coro destruido era una obra clasicista de Luis XIV, construida en el año 1726. Viollet creó uno nuevo en el estilo ideal del siglo XIII, y ya en la memoria del proyecto advertía que “si no hemos dado a nuestros dibujos el coro de Luis XIV, es porque no representa ningún interés para la relación con el arte” (en Foucart, 1986, p. 632). Durante las obras, aparecieron restos de rosetones en los vanos de la galería del coro, que eran rectangulares. Viollet recompuso cómo habrían sido los rosetones y aplicó su diseño a todos los vanos (il. 7). De esta manera, inauguraba una práctica extendida posteriormente, que consistía en completar un elemento en función de los pocos restos conservados. Este modo de proceder se justificaba gracias al detenido estudio del estilo del edificio, que como en teoría era una norma invariable, podía ser completado con seguridad.

Al mismo tiempo, Viollet construyó la sacristía en uno de los laterales, obra neogótica, pero que no se diferencia ni en forma ni en materiales de la catedral original. En el primer escrito teórico sobre restauración publicado por la Comisión de Monumentos en 1849, *Instruction pour la conservation, l'entretien et la restauration des édifices diocésains et particulièrement des cathédrales*, precisamente se defendía que así fuese. El artículo 32 sostenía que “todos los materiales sustraídos serán reemplazados por otros de su misma naturaleza, misma forma y colocados siguiendo los procesos primitivamente empleados” (en Foucart, 1986, p. 621). Aunque la práctica se basaba en el estudio profundo del estilo del monumento, el mimetismo y el decoro eran los objetivos de la restauración, inaugurando lo que más tarde se llamó «falso histórico». Si existían partes desaparecidas de las que no se conservaban imágenes de su estado anterior, reestablecer su misma forma sólo era posible tomando como modelo a otros edificios conservados de una época similar, aplicando lo que en la actualidad se denomina una hipótesis historiográfica. Sin embargo, ante este tipo de intervenciones, los medievalistas se lamentan de que ya no pueden estudiar los edificios manipulados por Viollet, ya que eliminó las pruebas originales y hoy no se diferencia lo medieval de los elementos por él añadidos (Brandenburg, 1980-A).



8. Caracassonne. Torre de Saint Nazaire.
Fuente: Fabre, 2001.



9. Caracassonne. Torre de Saint Nazaire restaurada.
Fuente: Foto del autor.

En la recuperación que hizo el Estado de esa “Edad Media laica y democrática, donde la catedral se opone al castillo” (Foucart, 1980, p. 10), Viollet también intervino en las catedrales de Reims, Amiens, Sens, Carcassonne y Clermont-Ferrand, en donde construyó una nueva fachada ensayando su modelo ideal. Entre sus obras más conocidas, también destacan el castillo de Pierrefonds y la iglesia de Saint Sernin de Toulouse. No es el objetivo de este trabajo describir todas estas restauraciones²². Detenerse en Notre Dame de París nos sirve para ejemplificar cómo funcionaba su método y cómo inauguraba una práctica extendida en toda Europa. Sin embargo, analizaremos una de sus últimas obras, la Cité de Carcassonne, porque también estrenaba un tipo de uso de los monumentos que es el que actualmente predomina en todo el mundo. Si en la catedral de París la recuperación de la Edad Media legitimaba al Estado-nación, en Carcassonne una ciudad fortificada medieval serviría para potenciar el turismo en la zona. Cuando a finales del siglo XIX la construcción de la nacionalidad francesa ya se había en parte conseguido, el patrimonio comenzaba a perder significado político para convertirse, cada vez más, en una mercancía cualquiera. Esta mutación conlleva una alteración del valor semántico del monumento, ya que según quien lo conmemore y en base a qué objetivos, el significado y la función social del patrimonio podrán cambiar continuamente.

En Carcassonne, fueron los comerciantes de la ciudad los mayores interesados en restaurar la Cité. Entre 1846 y 1864 Viollet había restaurado la catedral de Saint Nazaire, y desde aquella fecha hasta su muerte se encargó de toda la ciudadela²³. La fortaleza tenía un origen romano, pero se había ampliado en los siglos XIII y XIV. En el siglo XVII se habían construido viviendas sobre la muralla, y como ya no cumplía ninguna función militar, la Cité era en realidad una cantera de materiales para los habitantes de la zona. El proyecto de Viollet restituía el perímetro completo y coronaba las torres y los tejados. Para la imagen de la arquitectura militar de la alta Edad Media, tomó como modelo los castillos y murallas conservadas en el norte del Loire, pero que no se correspondían con la tradición del Languedoc. En Carcassonne los tejados eran de tejas, aunque Viollet los reconstruye de pizarra, otorgándole una verticalidad que nunca tuvo. Al mismo tiempo, con el fin de obtener una imagen ideal del siglo XIII, eliminó todos los añadidos posteriores, como las viviendas comentadas (il. 8, 9, 10 y 11)²⁴.



10. Carcassonne. Estado en 1890
Fuente: Fabre, 2001.



11. Mismo sector en la actualidad
Fuente: Foto del autor.

22. Para más información sobre estas obras, ver (Leniaud, 1994; Foucart, 1986; Saulnier, 1980; Durliat, 1980; Grodecki, 1980; Hallopeau, 1980).

23. Tras la muerte de Viollet, la obra fue continuada por Boeswillwald durante 20 años.

24. Para una descripción más detallada, ver Fabre, 2001; Poisson, 1994; Bercé, 1980-B.

Una vez finalizada la restauración, a finales del siglo XIX los comerciantes comenzaron a editar postales turísticas para promocionar la ciudadela y atraer visitantes, ingleses en su mayoría. Al mismo tiempo, desde entonces se creó todo un mercado de productos medievales inventados que eran presentados como recursos pintorescos. Pasteles, artesanía, vestidos, etc., configuraban los productos de las ferias medievales que se crearon, que desde 1908 fueron, además, amenizadas con representaciones teatrales en la calle, de estética y temática medieval, en donde la Cité constituía un perfecto decorado. En una zona en donde el desarrollo industrial fue limitado, el invento de la tradición se aplicó para potenciar el turismo, sector del que aún hoy vive la ciudad. Este consumo del pasado, en realidad, había surgido con el Romanticismo, y fue durante el siglo XIX cuando se desarrolló el mercado de la historia medieval, ampliado a todo el conjunto de la historia en el siglo XX (ver Emery & Morowitz, 2006). Sin embargo, aunque la función de los monumentos cambiaba, la restauración en estilo continuaba siendo el método de intervención más acertado. Si la historia entraba a formar parte de lo consumible, y si el interés hacia la arquitectura del pasado consistía en poseer un ambiente pintoresco, no existía mejor solución que la construcción del falso histórico. Desde entonces, y hasta la actualidad, existe una relación proporcional en la que si es el mercado quien gestiona una intervención, el monumento perderá autenticidad material, aunque ello no signifique que deje de ser visitado.

Esta tendencia hay que relacionarla con lo que Riegl en 1903 denominó valor de antigüedad. Más allá de los monumentos intencionados o no intencionados, existe una tercera categoría aparecida a lo largo del siglo XIX, la de «monumento antiguo». “El valor conmemorativo en este caso no forma parte de la obra en su original estado de génesis, sino de la idea de tiempo transcurrido desde su surgimiento, que se revela palpablemente en las huellas que éste ha dejado” (Riegl, 1987, p. 30). No valora el significado del monumento, sino únicamente su apariencia antigua, distinguida por una mera impresión sensorial. Debido a que para su reconocimiento y disfrute no es necesario recurrir a ningún tipo de conocimiento, el valor de antigüedad “aspira a llegar no sólo a las personas cultivadas (...), sino también a las masas, a todas las personas sin distinción de su formación intelectual. En esta pretensión de validez general, que tiene en común con los valores del sentimiento religioso, se basa el profundo significado, de consecuencias no previsibles por ahora, de este nuevo valor conmemorativo de los monumentos” (Riegl, 1987, p. 31). En estas líneas Riegl vislumbraba el incipiente turismo de masas y su fascinación por todo aquello que denote historia. Lo que no sabía era que el visitante disfrutaría aunque la antigüedad sea un añadido moderno. La experiencia demuestra que el falso histórico funciona, y la autenticidad del documento no está relacionada con el consumo del producto.

2. El contexto catalán y la restauración de Ripoll

La historia política del Estado español durante el siglo XIX es una continua sucesión de gobiernos conservadores y progresistas hasta la definitiva implantación legal de las relaciones dominadas por el libre comercio. Los conservadores representaban mayoritariamente a los terratenientes, tenían el apoyo de la Iglesia y la monarquía, y aspiraban a mantener la estructura social heredada del antiguo régimen. Los progresistas representaban a la burguesía liberal enriquecida con la nueva sociedad industrial, y a su vez se dividían en moderados y radicales. Los primeros se conformaban con una monarquía reformada, mientras que los segundos aspiraban a la revolución burguesa de modelo francés, apoyándose en el movimiento obrero si fuese necesario. Por otra parte, esta dualidad política no fue propia del Estado español, sino que fue similar en el resto de

Europa, en donde también la burguesía moderada resultó victoriosa.

El mayor desarrollo industrial de Cataluña explica el hecho de que la política catalana estaba dominada por la facción progresista. Como evolución histórica, ya en el antiguo reino de Aragón la burguesía se desarrollaba junto al comercio marítimo, mientras que el reino de Castilla, sin comunicación portuaria, estaba dominado por la aristocracia. En general, esta división se mantuvo hasta el siglo XIX, en donde el poder centralizado en Madrid continuaba defendiendo los privilegios de los terratenientes, en contra de la evolución general que se producía en otras partes de Europa, y en contra de los intereses de la industrialización de Cataluña, iniciada en el siglo XVIII. En este sentido, desde la década de 1820 políticos catalanes comenzaron a desplazarse a las cortes madrileñas con el objetivo de reformar un estado aún agrario, hecho que se intensificó cuando se perdieron la mayoría de las colonias americanas, ya que éstas, en realidad, suponían el único mercado internacional donde se exportaban los productos manufacturados. Precisamente, en 1820 se produjo la primera revolución liberal en el Estado —exceptuando la invasión francesa— que dio lugar al trienio constitucional, y en la que participó el comerciante, escritor y economista catalán Aribau.

Afincado en Madrid desde 1826, Aribau ocupó varios cargos de la administración pública como economista, aunque en realidad es más conocido por su obra literaria. En 1833 escribió desde Madrid *Oda a la pàtria*, considerado el primer poema en catalán culto de la modernidad, y posteriormente nombrado como el momento inaugural del movimiento romántico en Cataluña: la Renaixença. El poema añoraba la tierra lejana, y al mismo tiempo, era un canto a la propia lengua catalana. Como sucedía contemporáneamente en Europa, el origen del nacionalismo se expresaba mediante la afirmación de una cultura particular y diversa. Estaba dominado por una élite intelectual y liberal en el que el movimiento literario o lingüístico constituyó el aspecto más notorio de la reivindicación de una identidad propia. Sobre el origen de la Renaixença, Borja de Riquer afirmaba que “la formació del sentiment nacional català va lligada, per tant, al desigual desenvolupament econòmic de Catalunya respecte als altres pobles del territori de l'Estat espanyol, i al fet que això no es reflectí en les relacions de poder dins del nou estat liberal burgués” (Riquer, 1977, p. 24).

La Renaixença, como movimiento cultural, también buscó los orígenes históricos de la nación. El nacimiento de una administración propia se remontaba al siglo IX, cuando el territorio formaba parte de la llamada Marca Hispánica, un espacio de separación entre los árabes en la península ibérica y el imperio carolingio. El espacio estaba dominado por diferentes condados dependientes del rey franco. Sin embargo, ante una invasión musulmana, los carolingios no enviaron sus tropas y fue el origen de que los diferentes condados dejaran de responder a sus órdenes, ya que a partir de entonces comenzaron a defenderse por sí mismos. Cataluña, por lo tanto, nació en la Edad Media, y durante esta etapa se había expandido por el Mediterráneo, llegando a ser una potencia comercial entre los siglos XIII y XV. La historia demostraba que durante el período en el que Cataluña tuvo una administración propia, la legislación permitía el libre cambio, base de su crecimiento, y en oposición a las estructuras feudales del reino de Castilla. Por este motivo, la Renaixença también investigó sobre la historia del derecho en Cataluña, encontrando ejemplos legales que demostraban la continuidad histórica de sus aspiraciones, como ya lo habían hecho los liberales franceses.

La primera *Historia de Cataluña* fue escrita por Víctor Balaguer en 1860. Balaguer, político del partido progresista, periodista y escritor, en 1853 había publicado *Cuatro perlas de un collar. Historia tradicional y artística de todos los célebres monasterios catalanes: Santa María de Ripoll, Santa María de Poblet, Santas Cruces y San Cucufate del Vallés*. Todos estos monasterios habían sido fundados por los primeros condes catalanes y, de

hecho, todos conservaban restos de sus sepulcros, es decir, eran considerados panteones reales. Pero también compartían dos características más: por un lado eran edificios que habían comenzado a construirse en estilo románico, y de aquí partía el hecho de elevarlo a la categoría de estilo nacional. Y por otro lado, en los períodos de agitación revolucionaria, como en 1820 y en 1835, los edificios habían sido saqueados y parcialmente destruidos, por lo que revalorizarlos implicaba un cambio sustancial en su significado, pasando de símbolos religiosos del antiguo régimen a símbolos que atestiguaban la fundación de la nación.

El movimiento catalanista, buscando su pasado glorioso, fue el responsable del origen de la preocupación por el patrimonio histórico-artístico en Cataluña. Y por este motivo, curiosamente años más tarde representó la vanguardia en el Estado español como modelo institucional de conservación. Sin embargo, en un principio las comisiones de monumentos centraron su atención solamente en los monasterios románicos, olvidando otros restos materiales del pasado. El monasterio generalmente se ubicaba en la montaña, y la montaña era el símbolo que delimitaba el territorio nacional. Al mismo tiempo era un elemento rural, y el campo, en oposición a la contaminada ciudad, representaba el lugar en donde las tradiciones se habían conservado casi inalteradas, y en donde el catalán continuó siendo la lengua vehicular desde la Edad Media. En la ciudad, mientras tanto, se destruían tramas urbanas y edificios antiguos para higienizarla y adaptarla al nuevo sistema productivo.

El monasterio de Santa María de Ripoll había sido fundado en el siglo IX por Guifré I, conde de Barcelona y símbolo de la reconquista en Cataluña, cuyos restos se encontraban enterrados en la propia iglesia. En el siglo X se derribó el edificio para construir uno nuevo de mayores dimensiones, y lo mismo ocurrió en el siglo XI, cuando el abad Oliba, obispo de Vic y descendiente directo de Guifré, configuró su planta definitiva. A principios del siglo XIX, durante la invasión francesa el monasterio fue parcialmente destruido, y el obispado de Vic, al existir aún en el edificio la vida monástica, lo reconstruyó en la década de 1820 en estilo neoclásico, obra que afectó principalmente a las naves laterales de la iglesia. Sin embargo, en 1835 el monasterio fue incendiado por los movimientos anticlericales que precedieron al gobierno liberal y a la desamortización de 1836. Un nuevo incendio se produjo en 1839 con motivo de la guerra carlista. El edificio fue expropiado, la vida monástica desapareció y desde entonces comenzó a ser expoliado por el propio pueblo, llevándose los muebles y los materiales nobles que aún existían (ils. 12 y 13).



12. Ripoll en 1881. Grabado de Soler i Rovirosa.
Fuente: Hereu i Payet, 1986.



13. Ripoll. Interior en 1880.
Fuente: VVAA, 1987.

Sin embargo, pocos años después, en la década de 1840 el médico Eduard Raguer inició una campaña para conservar el edificio. Ante el continuo expolio que sufría el monasterio —se llevaron toda la madera, dejándolo sin techo, e incluso iba a ser subastado como cantera de materiales— Raguer comenzó solicitando financiación en la administración pública y en diversas instituciones privadas con el fin de evitar que el edificio se derrumbe. Sólo obtuvo resultados cuando en la década de 1850 entró a formar parte de la Comisión de Monumentos de Girona, consiguiendo que la Academia de San Fernando de Madrid lo declare Monumento Nacional. A partir de entonces se hicieron algunas obras de consolidación y en 1861 Raguer envió un informe a la Academia de San Fernando con un presupuesto de restauración firmado por Elies Rogent, argumentando que “lo que un día fue panteón condal y archivo de nuestras glorias está convertido en una masa informe de ruinas en mengua de la edad presente y del buen nombre de Cataluña” (en Ganau Casas, 1997-A, p. 59). Un año más tarde, la Academia encargó a Rogent un proyecto completo de restauración, aunque en realidad no había presupuesto para una obra semejante y sólo se consolidaron algunas partes para evitar el desplome del edificio.

En 1868 se produjo una nueva revolución liberal, dando lugar a la Primera República hasta 1874. Esta etapa progresista terminó con el golpe de estado del general Pavía, formándose una coalición conservadora. Dentro del catalanismo político, los progresistas estaban representados por Valentí Almirall, que aspiraban a un estado federal, republicano y laico, pero quedaron excluidos tras el golpe de estado. Sin embargo, el catalanismo conservador adquirió cada vez más importancia con la nueva situación política. Representaba a la burguesía católica y moderada de Barcelona, y a los terratenientes de la Cataluña interior, que entorno a la ciudad de Vic formaban el movimiento llamado vigatanismo.

En este contexto, es necesario destacar el papel de la Iglesia y su estrategia de integración en la sociedad moderna. Si la revolución de 1868 había demostrado la fuerza del anticlericalismo urbano, y si no querían resignarse a perder cada vez más su influencia, la Iglesia no podía seguir condenando cualquier tipo de cambio. Al ser una institución que no podía expandirse industrialmente, y ante las continuas expropiaciones practicadas por los gobiernos liberales, desde el siglo XVIII se oponía radicalmente a las transformaciones que se producían en toda Europa. Políticamente, en el Estado español se aliaron con el partido carlista, el único que pretendía volver por completo a la estructura social del antiguo régimen. El carlismo tuvo una gran aceptación entre la población rural, debido, sobre todo, a que los campesinos habían perdido la seguridad que les otorgaba el vasallaje, ya que el señor feudal tenía la obligación de asistirlos y, literalmente, cumplía la función de un estado protector. La revolución legal les había concedido derechos para poder comprar la tierra, pero al no tener recursos para ejercer su derecho, la tierra fue adquirida por la burguesía agraria, transformando los cultivos comunales en pequeñas empresas. Ahora eran trabajadores asalariados libres, pero desamparados y sin seguridad. “Nada más natural que el campesino pobre o toda la población rural resistieran como podían, y nada más natural que esa resistencia se hiciera en nombre del viejo y tradicional ideal de una sociedad justa y estable, es decir, en nombre de la Iglesia y el rey legítimo” (Hobsbawm, 2005, p. 163).

En realidad, aunque gobernaba una coalición conservadora, la sociedad avanzaba hacia el capitalismo moderno, y el general Pavía excluyó del nuevo gobierno a los carlistas. Ante estas condiciones, la Iglesia se distanció del partido con la imagen más reaccionaria del Estado, y en una estrategia de conciliación, buscó alianzas en el sector donde mayores intereses comunes podía encontrar. En Cataluña, esos intereses concordaban con los del catalanismo conservador, que aceptaron la alianza temerosos de un liberalismo radical que se acercaba a la revolución social. El mundo urbano e industrial había dado lugar

al socialismo y al movimiento obrero, y era necesario reconducir el catalanismo hacia un tradicionalismo religioso apoyado en la resignación habitual al mundo rural. Desde el vigatanismo, por medio del sacerdote Jaume Collell, se aconsejaba: “l’element radical és precis eliminarlo del catalanisme, o neutralizar sa malèfica y destructora influencia. Si volem ser un poble lluire, hem de ser un poble religiós” (en Fradera, 1985, p. 39). La burguesía moderada había conseguido por medio de la reforma dominar el nuevo Estado, pero el sistema de control social perduraba desde el antiguo régimen.

El catalanismo progresista contaba con el periódico *L’Avenç*, publicación republicana que se oponía a la reforma regionalista y que en el camino hacia una total revolución burguesa defendió la lucha armada anarquista, motivo por el que fue cerrado en 1893. En estas circunstancias, ante el federalismo laico era preciso demostrar que la Iglesia y Cataluña constituían una única realidad inseparable, buscando en el pasado orígenes comunes para presentar la nueva conciliación como un hecho certificado por la historia. En este sentido, el vigatanismo se expresaba por medio del semanario *La Veu de Montserrat*, fundado por Collell en 1878 y en donde también escribía el poeta Jacint Verdaguer. Aunque tradicionalmente la Iglesia había estado ligada a los intereses antiliberalizadores del Estado centralizado y se oponía a las propuestas catalanistas, con la nueva coyuntura se apropió del discurso de la primera Renaixença, comenzó a predicar en catalán y a criticar la progresiva disgregación de las características que habían definido la Cataluña ancestral. La visión de la Renaixença de que el mundo rural era el lugar donde mejor se habían conservado las tradiciones coincidía con sus intereses, como también era asumible que las montañas, habitadas por campesinos, configuraban los límites del territorio catalán.

En el contexto de esta estrategia, desde el periódico fundado por el vigatanismo, Collell inició una campaña para recuperar el monasterio de Montserrat. Su fundación se remontaba al siglo IX, cuando en el año 880 Gotmar, obispo de Vic, encontró en las montañas a la virgen. Por lo tanto, su origen estaba ligado a los condados catalanes y, al mismo tiempo, a la reconquista cristiana. Elevarlo al grado de monumento histórico significaba que la fundación de la nación catalana sólo había sido posible gracias a la labor de la Iglesia. Como otros edificios religiosos, el monasterio fue saqueado e incendiado, y en 1835 desapareció la vida monástica. La campaña contaba con la conmemoración de su milenario en 1880, fiestas en la que Verdaguer recitó el *Virolai*, poema sobre el origen religioso de la nación dedicado a la propia virgen de Montserrat y convertido en himno posteriormente. Al mismo tiempo, el mensaje expresado por Collell en el periódico era: “la restauració de Montserrat es la senyal visible de la restauració de Catalunya” (en Figuerola, 1991, p. 70), y un primer paso para convertirlo en “lo monument etern de la pàtria catalana” (en Figuerola, 1994, p. 407)²⁵. Desde su fundación había sido un lugar de peregrinación cristiana, pero desde que en 1881 el Vaticano aceptó la petición de nombrar a Montserrat patrona de Cataluña, el mito católico pasó a formar parte de la simbología nacional por medio de un significado añadido, interpretando la historia del país en términos religiosos.

Esta primera utilización simbólica de un resto material del pasado, motivó a la Iglesia a recuperar otros elementos históricos y a conmemorarlos. En este sentido, en la década de 1880 se desarrollaron dos iniciativas significativas: la formación del Museo Artístico y Arqueológico Episcopal de Vic y la restauración del monasterio de Santa María de Ripoll. Ambas fueron impulsadas por Collell y el obispo de Vic Morgades. En realidad, la idea del museo había surgido de instituciones laicas y de intelectuales románticos, pero

25. *La Veu de Montserrat*, 25 abril 1880.

la Iglesia recuperó el mensaje para vincular a la institución religiosa con la protección del pasado nacional. El museo, inaugurado en 1891, exponía los tesoros conservados, anteriormente escondidos en etapas liberalizadoras. “El preu era que fos atacat de rica, pero si la riqueza es presenta de manera museística es converteix en grandessa, en passat, en tradició i en la constatació històrica del poder” (Figuerola, 1994, p. 343), demostrando que desde el origen legendario de Cataluña la Iglesia era quien dominaba la sociedad e impulsaba su desarrollo. El mensaje, además de religioso, remarcaba la necesidad de demostrar históricamente la existencia de la nación. Josep Gudiol, conservador del museo entre 1898 y 1931, mantenía que “de l’estudi dels monuments mig-evuls podem treure-n irrecusables arguments pera explicar els orígens verdaderament de ferro de la nostra nacionalitat” (Gudiol i Cunill, 1902, p. 93), y que “si avuy podem començar a enorgullir-nos d’haver tingut un art propi y ben diferent del de les altres agrupacions de l’Estat espanyol, a l’Arqueologia ho devem” (Gudiol i Cunill, 1902, p. 94). Historia representada en monumentos, “perquè és una veritat que hi ha una gran relació entre la grandesa política y la monumental de les nacions” (Gudiol i Cunill, 1902, p. 96).

El movimiento de la Renaixença, que había identificado a Ripoll con el origen de la nación catalana, se manifestaba en diferentes iniciativas para rehabilitar el monasterio. Si hemos descrito la labor del médico Raguer, a partir de la restauración monárquica de 1874 se sucedieron nuevas campañas con la misma finalidad. Josep María Pellicer escribía en 1878 *Santa María de Ripoll. Nobilísimo Origen de este Real Santuario, sus glorias durante mil años, y su oportuna, conveniente y fácil restauración. Reseña histórica*. Con este objetivo, solicitaba financiación a la Academia de San Fernando de Madrid y a entidades excursionistas. En Barcelona, la Unión de Corporaciones Científicas, Literarias y Artística junto con la Academia de Bellas Artes crearon una suscripción para recoger fondos. En 1880 la Academia de San Fernando encargó un proyecto de restauración a Martí Sureda, arquitecto de la Comisión de Monumentos de Girona, el cual se basó en el proyecto existente de Elies Rogent. Debido a la poca financiación, sólo se realizaron obras de consolidación hasta 1882, aunque la idea del proyecto era recuperar el aspecto románico original.

En este contexto, el obispado de Vic decidió continuar con la idea de la restauración. Ante la nueva situación política, en diciembre de 1885 la Iglesia recuperó la propiedad del monasterio y, debido al éxito de la fiesta del milenio de Montserrat, Morgades quería repetir la conmemoración con el milenio de Ripoll en 1888, fecha que coincidía con la Exposición Universal en Barcelona. Días antes de la toma de posesión del monasterio Verdaguer dedicó a Morgades su poema Canigó, construcción ideológica en la que el territorio definido durante la reconquista cristiana es justificado como la base de la Cataluña moderna y en donde se cita expresamente a Ripoll y al abad Oliba. En 1886 Collell creó una sección fija en *La Veu de Montserrat* sobre la restauración, obras que se inauguraron en marzo del mismo año con conmemoraciones en el pueblo y en Barcelona. En las fiestas se encontraban políticos conservadores como Duran i Bas, el cual pronunció un discurso sobre derecho catalán (Figuerola, 2001, p. 198), Collell leyó el poema Canigó y Morgades dijo: “anem a restaurar no precisament lo monastir de Ripoll, sino Catalunya” (en Figuerola, 1994, p. 417)²⁶. En la inauguración, Collell también hizo referencia al placer de “veure a un prelat de la Iglesia, a un bisbe catalán, aixecar alta, ben alta, la bandera del catalanisme sobre les runes del monument més tipich de la nacionalitat catalana, y convidar a tothom qui porta sanch catalana, no precisament a tornar al sol lo monument

26. Discurso de Morgades durante la inauguración, publicado en *La Veu de Montserrat* el 3 de abril 1886.

de pedra, sino a restaurar la pàtria” (en Figuerola, 1994, p. 418)²⁷. En la resignificación del monasterio nunca se aludió el origen laico del interés por su restauración, omitiendo la labor del médico Raguer, cuyo nombre no fue pronunciado.

La restauración implicaba que Ripoll recuperase su función como panteón de los condes reyes de Cataluña, como lugar de culto nacional. Esta simbología construida por la Renaixença es recuperada por la Iglesia quien añadió, además, que el origen de la nación fue un hecho cristiano, cuya mejor prueba era el propio monasterio. Pero al mismo tiempo, si el edificio había sido destruido por la violencia revolucionaria, restaurarlo conllevaba que sólo la Iglesia era capaz de salvar a Cataluña del liberalismo radical. En las fiestas de inauguración Collell mencionaba el argumento y decía: “la restauració del primer monument de la nació catalana, del sagrat bressol de la nostra independència que en mal hora destroçaren les passions revolucionaries” (en Figuerola, 1994, p. 416)²⁸. Las obras finalizaron en 1893, y en las nuevas fiestas conmemorativas para inaugurar el monasterio, el obispo Morgades fue presentado como la reaparición del abad Oliba diez siglos después. Si Oliba era el símbolo de la reconducción cristiana de Cataluña ante los musulmanes, Morgades simbolizaba la salvación cristiana de Cataluña ante los revolucionarios liberales.

Las obras de restauración fueron proyectadas y dirigidas por Elies Rogent. Formado en Madrid, finalizó sus estudios de arquitectura en 1851, época en la que el enseñamiento oficial estaba dominado por el clasicismo. De forma similar a los primeros románticos europeos, se interesó por la arquitectura de la Edad Media mediante excursiones directas a los edificios en ruinas, oponiéndose a su formación académica. De esta manera, asimiló las formas del estilo románico, definido por la Renaixença como estilo nacional. En Barcelona, en 1875 se creó la Escuela de Arquitectura, de la que Rogent fue su primer director hasta 1889, y en la que por primera vez los valores del Romanticismo pasaron a formar parte de la formación universitaria. Rogent organizaba excursiones con sus alumnos para dibujar edificios románicos y góticos, y para proponer como ejercicio una idea de restauración, es decir, una hipótesis de su forma completa.



14. Interior en 1890.
Fuente: VVAA, 1987.



15. Fachada en 1886.
Fuente: VVAA, 1987.



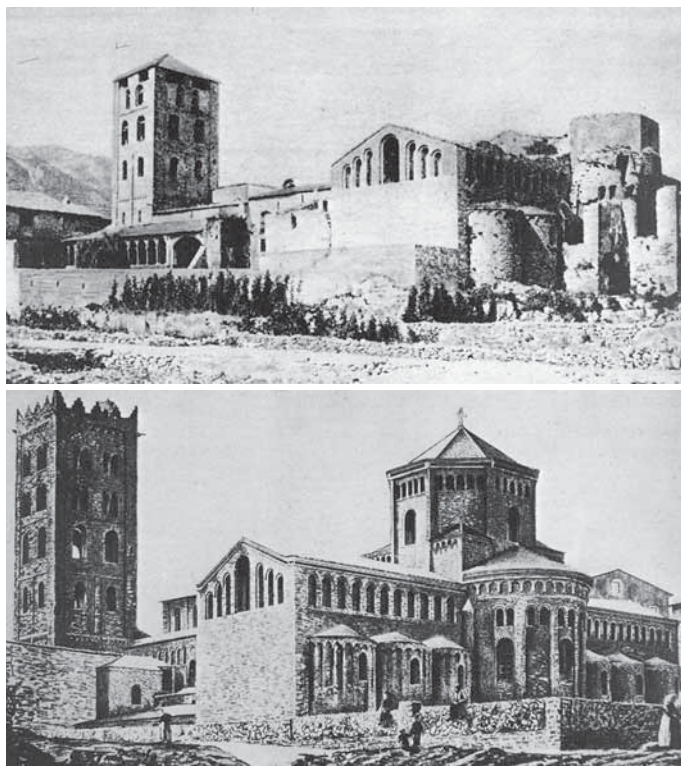
16. Fachada en 1893.
Fuente: VVAA, 1987.

27. Discurso de Collell publicado en *La Veu de Montserrat* el 27 marzo de 1886.

28. Discurso de Collell publicado en *La Veu de Montserrat* el 20 marzo de 1886.

Desde 1854 comenzaron a aparecer los volúmenes del *Dictionnaire* de Viollet-le-Duc. La concepción que tenía Rogent de la arquitectura medieval procedía directamente de su lectura. En *Lecciones de teoría del arte y de la arquitectura*, manuscrito de Rogent que no eran sino sus apuntes para dar clase, mantenía que en el siglo XII la arquitectura “sale de las abadías apoderándose de ella los arquitectos laicos, que dirigen las obras expresando los sentimientos religiosos del pueblo. En este siglo Europa empieza la lucha contra el feudalismo militar y eclesiástico, que intenta absorber el poder real y de los prelados” (en Hereu, 1987, p. 85). Basándose en el manuscrito, Hereu sostenía que para Rogent, “la ciutat lliure, seu del bisbat, és vista com a origen de la consciència nacional a Europa, i l’art gòtic, que realitza el monument capital de aquestes ciutats, la catedral, serà l’art que resumeix, expressa i sintetitza aquella consciència de nacionalitat” (Hereu, 1987, p. 85). Y en relación al Renacimiento, en sus lecciones, “una vegada acabat el capítol del gòtic, Rogent entra en l’àmbit d’allò que no l’interessa, més ben dit, d’allò que l’irrita” (Hereu, 1990, p. 34).

De la lectura del *Dictionnaire* y del conocimiento de la labor restauradora de Viollet, Rogent también asimiló la teoría de la restauración en estilo. Si Viollet encontró normas universales de los principios constructivos de la arquitectura gótica, Rogent intentó encontrar «el orden» de la arquitectura románica catalana. En 1887 presentó *Santa María de Ripoll. Informe sobre las obras realizadas en la basílica y las fuentes de la restauración*. En el texto describía sus viajes por Cataluña en busca de analogías formales, modelos estilísticos con los que recomponer las partes desaparecidas del monasterio en ruinas. En sus viajes visitaba edificios románicos conservados, y analizando su forma definió leyes generales que le valieron para la restauración. Además citaba las fuentes de donde se inspiró para cada solución y, en este sentido, de San Martín de Canigó cogió los elementos sustentantes de las naves laterales, de Sant Jaume de Frontanyà el cimborrio y los arcos lombardos de la fachada, de Sant Llorenç de Morunys el sistema de bóvedas y de Sant Miquel de Cuixà soluciones para las torres (en Vilà i Tornos, 1987).



17. Vista lateral antes y después de la restauración.
Fuente: Hereu i Payet, 1986.

La intervención de Rogent, buscando la forma prístina, eliminó toda la historia del edificio posterior al siglo XI. Si la planta del monasterio la había definido el abad Oliba, quien simbolizaba la constitución cristiana de Cataluña, la restauración debería recuperar su obra confiando en la validez de las leyes del estilo. En el siglo XV la cubierta se había desplomado debido a un terremoto, con lo que se construyó una nueva en estilo gótico, conservada hasta el siglo XIX (il. 12). Aunque esta última cubierta era la conocida, Rogent eliminó sus restos y construyó otra en estilo románico ideal (il. 14). También se eliminaron todas las capillas que hasta el siglo XVIII se fueron construyendo en el interior de la iglesia, así como la obra neoclásica de la década de 1820. En la fachada completó la torre y rediseñó el conjunto según los modelos que estudió, destacando como elemento típico románico el arco lombardo (ils. 15 y 16). En el crucero construyó un nuevo cimborrio, prolongó los brazos de la nave y reconstruyó los restos del ábside (il. 17).

La restauración de Santa María de Ripoll inauguraba en Cataluña la moderna fabricación de un monumento histórico, tanto en su función social como en la forma de transformar unos restos del pasado. Su uso simbólico es un ejemplo de tradición inventada, y en la actualidad aún conserva el significado que la Renaixença le concedió. Y en cuanto a su forma, fue el paradigma local con el que constatar la validez de la restauración en estilo. Desde la Escuela de Arquitectura, Elies Rogent introducía las teorías de Viollet-le-Duc en Cataluña. La revalorización de los estilos medievales se oficializó con su enseñanza, familiarizando a la futura generación de arquitectos con las formas y procedimientos del románico y del gótico catalán. De este hecho se derivó en gran parte la propia aparición del modernismo, pero también que esos mismos arquitectos fueran los encargados de intervenir sobre los edificios medievales que en el siglo XX se comenzaron a restaurar.

Capítulo 2

Josep Puig i Cadafalch, la producción de la historia y la arquitectura medieval catalana

Repristinar se define en arquitectura como una intervención encaminada a recuperar la forma original, prístina, de un edificio histórico. Desde que en el siglo XVIII se comenzaron a descubrir y a excavar ruinas clásicas, el *ripristino* de los restos encontrados fue un ejercicio habitual de todo estudiante de arquitectura o arqueología. Si de los restos de un templo clásico se puede dibujar su forma completa, se está presuponiendo que existe un modelo ideal del que se tomarán las partes que faltan, un tipo absoluto e invariable que se superpone a la realidad de la ruina. Se presupone, además, que cada estilo responde a una lógica constructiva racional, a un funcionamiento intrínseco en el que sus elementos siempre se repetirán porque son obligatorios o necesarios. La restauración en estilo surgió, por lo tanto, como un proceso de racionalización de la propia lógica del edificio al ser posible llevar a la práctica los ejercicios hipotéticos que se habían generalizado desde hacía un siglo.

Para repristinar los restos de un edificio es necesario conocer las referencias del modelo ideal al que pertenece, su tipología, su «orden». Como hablamos de edificios del pasado, estas referencias se conocerán por medio de una investigación histórica. Sin embargo, no es posible separar a la historia del contexto político en el que fue producida. En este sentido, la sociología del conocimiento relaciona la formación del pensamiento humano—la producción de ideas— con el entorno social en el cual se origina, porque la historiografía no es solamente la historia de la historia, sino que constituye una parte de la ideología del grupo social encargado de escribirla. Analizar las motivaciones por las que en un momento dado se rescatan hechos u objetos del pasado, nos puede ayudar a comprender las causas de esta selección, aunque lo que revela la historia que se celebra no es tan importante como lo que oculta. El hecho de presentar al pasado como verdad absoluta, como necesario, forma parte de un proceso de objetivación de la realidad. Dicho proceso busca determinar una única realidad objetiva, descriptible por cualquier persona. Pero si el conocimiento del pasado es una elección subjetiva, ¿cómo es posible que se convierta en un hecho objetivo? La respuesta se encontrará si indagamos la manera en la que la realidad está construida socialmente (Berger & Luckmann, 2003).

La historia, o la historia del arte en este caso, no puede ser considerada como una

disciplina autónoma, perteneciente únicamente al mundo del conocimiento, de las ideas. El pensamiento humano se funda en la actividad humana, y en las relaciones sociales provocadas por dicha actividad. Sin embargo, la ideología se presenta como algo separado, ajeno a dicha actividad. La fórmula clásica “las ideas de la clase dominante son en cada época las ideas dominantes” (Marx & Engels, 1971, p. 72), hemos podido comprobarla con el ejemplo francés, sobre todo a partir de 1830, cuando la burguesía sentenció la forma que tomaría la historia nacional ya que disponía de los medios para institucionalizarla. El grupo social hegemónico está forzado a representar su interés como el interés común de todos los miembros de la sociedad, y a universalizar sus propias ideas, presentándolas como las únicas racionales y eternamente válidas, de tal manera que dichas ideas se asimilen como naturales, como hechos extraños a la actividad humana. Son significados objetivados que se conciben como conocimiento y que se transmiten como tales. Y de esta manera, las ideas del sujeto adquieren la condición de objeto, de realidad objetiva.

El nacionalismo, al cambiar el marco simbólico por el que los seres humanos interpretaban la realidad social —religión y monarquía absoluta— tuvo que dotarse de un nuevo sistema ideológico. Responder a la pregunta ¿quiénes somos? significaba definir cuáles eran los símbolos culturales que les daban sentido. Pero además, para que se interpretaran como algo objetivo, dichos símbolos se presentaban como instituciones, es decir, como hechos repetidos a lo largo del tiempo. Demostrar su continuidad histórica favorecía que se experimentaran como productos naturales separados de la actividad humana, ya que como el pasado ha transcurrido en un tiempo que no podemos controlar, la realidad heredada es percibida como un hecho que no podrá ser modificado. Si la ideología oculta que unas determinadas ideas y valores sustentan la estructura social, estudiar los inicios de la historiografía de la arquitectura medieval catalana implica relacionar la producción de este conocimiento con los objetivos sociales de quienes lo producían. Pero al mismo tiempo, si la restauración en estilo, al sustituir la materia de un edificio por su idea, depende de dicho conocimiento, en realidad también forma parte del sistema ideológico. Es, en definitiva, un proceso de objetivación, en donde las ideas del sujeto (historiografía) se convierten en la realidad del objeto (edificio).

Como había sucedido en Francia, producir la historia de la arquitectura significaba probar la existencia legendaria de la nación. En el desarrollo de esta tarea en Cataluña, Puig i Cadafalch no sólo fue de los más pioneros, sino que algunos aspectos de su concepción de la arquitectura medieval catalana siguen aún vigentes. Arquitecto, historiador del arte y político, su importancia radica en que las intervenciones realizadas en el Barrio Gótico durante el siglo XX se basaron en un modelo de arquitectura medieval prácticamente definido por él. Y como sostenían Ramon Grau y Marina López, “cal recordar que l’anomenat Barri Gòtic és, tal vegada, un dels productes més transcendents de la historiografia catalana moderna?” (Grau & López Guallar, 1986-B, p. 74).

1. Biografía política

Josep Puig i Cadafalch (1867-1956) fue uno de los máximos representantes del catalanismo. Más allá de los cargos institucionales y administrativos que ocupó, su actividad como arquitecto y como historiador del arte fueron las diferentes caras de un mismo objetivo: reivindicar la identidad catalana para construir una nación moderna. Desde su juventud creció en el marco cultural de la *Renaixença*, en el que se formó como futuro político. Siendo todavía estudiante, en 1887 entró en el Centre Escolar Catalanista, donde conoció a la clase política que posteriormente gobernaría el país. La organización estaba liderada por Verdaguer i Callís, vinculado al grupo católico de Vic, amigo del director de *La Veu*

de Montserrat, Jaume Collell y primo del poeta Jacint Verdaguer. En el Centre también conoció a Prat de la Riba y a Francesc Cambó. Ese mismo año el grupo se unió a la recién creada Lliga de Catalunya y de la colaboración entre la Lliga y los diferentes grupos comarcales surgió en 1891 la Unió Catalanista. Fue precisamente la Unió la que en 1892 redactó el proyecto de lo que debería haber sido una constitución regional catalana, más conocida como Bases de Manresa. En estos momentos el presidente de la Unió era el también arquitecto Lluís Domènech i Montaner, el secretario, Prat de la Riba y el delegado por Mataró, Puig i Cadafalch.

La Unió Catalanista supuso un primer paso del catalanismo conservador para convertir al movimiento literario de La Renaixença en una realidad política capaz de incidir en las instituciones. En este sentido, y después de la experiencia del periódico *La Veu de Montserrat*, en 1891 fundaron el semanario *La Veu de Catalunya*. Su director era Verdaguer i Callís, mientras que Puig i Cadafalch, Prat de la Riba y Francesc Cambó colaboraban periódicamente con diversos artículos. Desde 1894 escribían también en el periódico *La Renaixensa*, pero su intento de politizarlo no prosperó. Por este motivo, Puig escribió en sus memorias que “*La Renaixensa* i els setmanaris catalanistes eren cada dia més insuficients. Els criteris eren també diferents. Calia emprendre l’obra de la creació d’un diari, d’un gran diari per a mantenir els llocs conquerits i per a conquerir els altres. Així originà la transformació en diari del setmanari *La Veu de Catalunya*” (Puig i Cadafalch, 2003-A, p. 71).

El primer número del nuevo diario apareció el 1 de enero de 1899. La reciente pérdida de las colonias de Cuba y Filipinas empujó definitivamente al catalanismo conservador a la acción política, ya que representaban los últimos mercados internacionales donde podían exportar las manufacturas locales. Al mismo tiempo, el Estado central continuaba ligado a intereses agrarios y señoriales, lo que imposibilitaba su industrialización. Por lo tanto, la burguesía católica catalana necesitaba un instrumento político capaz de modernizar y descentralizar el arcaico Estado español: “fer un estat, construir un nou aparell polític no és obra d’una classe ni d’una professió, és l’obra col·lectiva per excel·lència, és la gran obra de tota una nacionalitat. Substituir aquest estat espanyol que respon a una mentalitat arcaica per un altre estat espanyol que respongui al sentit català, que és el sentit modern de la política” (Prat de la Riba, 1905, s/n.). De esta manera, en 1901 surgió la Lliga Regionalista, el partido político que gestionaría los intereses del catalanismo conservador durante las primeras décadas del siglo XX, partido que tuvo en *La Veu* a su principal portavoz, como Puig i Cadafalch reconocía: “tota la història de *La Veu de Catalunya* va lligada a l’acció política diversa i poliforme de la Lliga Regionalista” (Puig i Cadafalch, 2003-A, p. 73).

Las primeras elecciones en las que participó la Lliga fueron en mayo de 1901 para las Cortes generales españolas. Lluís Domènech i Montaner ocupó uno de los cuatro escaños que obtuvieron. Sin embargo, el principal éxito llegaría en noviembre del mismo año cuando la Lliga ganó las elecciones en el Ayuntamiento de Barcelona. Uno de sus once regidores fue Josep Puig i Cadafalch. Encargado de la comisión de fomento de la ciudad, su carrera institucional como político fue en continuo ascenso hasta la llegada de la dictadura de Primo de Rivera en 1923. Años atrás, en 1907 Prat de la Riba había sido elegido presidente de la Diputación de Barcelona y, convencido de la importancia del fomento de la identidad catalana por medio de la cultura, en esa misma fecha propició la fundación del Institut d’Estudis Catalans, institución en la que Puig i Cadafalch fue vicepresidente. Tras la muerte de Prat de la Riba en 1917, Puig ocupó el cargo de presidente de la Mancomunidad de Cataluña, impulsando la creación y aprobación del primer Estatuto de Autonomía en 1919. En la década de 1920, debido al pistolero y a la fuerte movilización obrera, la burguesía conservadora catalana aceptó a la dictadura

como la mejor forma de la vuelta al orden, ya que además había prometido descentralizar el Estado. Sin embargo, la realidad conllevó un fuerte anticatalanismo y una pérdida de autonomía de la Mancomunidad, lo que conllevó que Puig dejara el cargo en enero de 1924, finalizando, de esta manera, su carrera como político.

2. Formación como arquitecto

Nacido en Mataró, en 1891 había obtenido el título de arquitecto en la Escuela de Barcelona. Allí fue alumno de Domènech i Montaner y de Elies Rogent. El primero, además de compañero político desde 1887, impulsó el proyecto de jóvenes arquitectos afines a la Lliga de Catalunya y a la Unió Catalanista que, autodenominados Nova Escola Catalana, desde finales de la década de 1880 asimilaron la necesidad de evolucionar hacia una arquitectura nacional (Gallisà, Rubió i Bellver, Bonaventura Bassegoda, Puig i Cadafalch, etc.)¹.

Sin embargo, la influencia recibida por Elies Rogent fue mucho más decisiva en cuanto a su posterior concepción de la arquitectura medieval catalana. Anticlásico y seguidor de Viollet-le-Duc, Puig recordaba que “en clase solía repetir hasta la saciedad que era importante que fuéramos catalanistas en nuestra arquitectura y que para nosotros la catedral de Barcelona, Poblet y Santes Creus habían de ser lo que los modelos griegos y romanos habían sido para las anteriores generaciones” (en Rohrer, 1990, p. 19). Rogent impulsó a sus alumnos a desarrollar el mismo método que él había practicado para el conocimiento de la arquitectura catalana: viajar por todo el territorio para observar, dibujar y comparar los monumentos medievales, generalmente en ruinas. Puig citaba a Rogent en el prólogo de su obra *L'arquitectura Romànica a Catalunya* reconociendo su maestría, comparándolo con Viollet-le-Duc en cuanto a estudioso de la arquitectura medieval y, además, afirmando que sus clases y excursiones fueron las principales fuentes para su libro (Puig i Cadafalch, Falguera y Goday, 2001, p. IX). En efecto, el excursionismo a edificios románicos y góticos fue una actividad constante en sus clases y, lo que es más importante, el objetivo no sólo era conocer el estado de la obra, sino intentar descubrir cómo había sido su forma original para proponer un posible proyecto de restauración (Rohrer, 1990, p. 19).

En 1876 había surgido la Associació Catalanista d'Excursions Científiques, que desde 1891 pasó a llamarse Centre Excursionista de Catalunya, existente hasta la actualidad. El excursionismo fue un medio para conocer la historia, los monumentos y las tradiciones de Cataluña, generalmente de las comarcas donde el catalán había continuado siendo la lengua vehicular. “El caràcter català no podia pendre a l'excursionisme com un fi, sinó com un medi pero atènyer quelcom tant important com és el coneixement de la patria” (Gudiol i Cunill, 1902, p. 90). El inventario de las obras que el Centre Excursionista realizaba fue la base para el catálogo monumental que a partir de 1915 organizó el gobierno de la Mancomunidad².

Por otra parte, entre 1886 y 1893 el tema principal en las clases de Rogent fue la restauración de Ripoll. Para la celebración de la inauguración de la basílica, la procesión con los restos de condes catalanes contemporáneos a la fundación del monasterio se desplazó desde el Archivo de la Corona de Aragón, en Barcelona, hasta Ripoll. El desfile estaba repleto de elementos conmemorativos realizados por artistas de la época. Una de las

1. En relación al artículo de Domènech i Montaner “en busca de una arquitectura nacional” (Domènech i Montaner, 1878).

2. Ver el capítulo quinto.

obras más destacadas fueron las urnas funerarias, realizadas por Domènech i Montaner y financiadas por la Lliga de Catalunya. En cambio, Puig diseñó la lápida conmemorativa que se fijó en el templo y además una gran bandera votiva, cuya inscripción debajo de la virgen decía: “regina de Catalunya, tornau-nos la llibertat” (en Jardí, 1975, p. 29). Un mes antes de la celebración, el obispo Morgades había sido el presidente de los Juegos Florales de Barcelona, y había elegido como secretario a Puig i Cadafalch. Años más tarde, en ocasión de la muerte del obispo, Puig diría: “aixó fou la seva obra: el refer el casal de Catalunya, el refer el seu espèrit, el refer la seva pàtria i el refer el seu art” (Puig i Cadafalch, 1901, s/n.).

3. Puig i Cadafalch, historiador de la arquitectura

Para que los componentes de una comunidad imaginada cualquiera (Anderson, 2006) puedan identificarse entre ellos, es necesario que compartan una serie de elementos culturales comunes y únicos, entre los cuales, el lenguaje es el principal lazo de unión. La cultura denota un esquema de significación que se visualiza en símbolos, es decir, en representaciones perceptibles de una idea o de un concepto. La arquitectura, al condicionar la manera en la que percibimos el espacio cotidiano, constituye un símbolo cultural diferenciable fácilmente por cualquier persona. En este sentido, legitimar la historicidad de estos símbolos fue un hecho necesario para cualquier movimiento nacionalista europeo, ya que “tot això ens mostrava el que som i el que fórem per poder demanar el que volem ser” (Puig i Cadafalch, 2003-B, p. 203). De la misma manera, cuando apareció el segundo volumen de la obra de Puig *L'arquitectura romànica a Catalunya*, el crítico Joaquim Folch i Torres sostenía que “hi ha tantes paralelitats entre un edifici y la nació hont s'aixeca que ja quasi en el nostre moviment lo mateix vol dir reconstruir els temples que reconstruir la pàtria, car, en efecte, les reconstruccions dels monuments nostres y l'estudi analítich dels seus caràcters, han anat paralelamente ab els estudis de la reconstrucció general de Catalunya” (Folch i Torres, 1912, s/n.). Y años más tarde reconocía a Puig como el principal responsable en el estudio de la historia arquitectónica de la nación, es decir, “de l'obra de la reconstrucció de Catalunya, de la qual li correspon, certament, el títol de coautor” (Folch i Torres, 1918, s/n.).

L'arquitectura romànica a Catalunya fue la primera gran obra escrita sobre el tema, aparecida en 1909. Al no existir estudios previos escritos, fueron conociendo los edificios mediante el excursionismo, método iniciado por la Société Française d'Archéologie y Arcisse de Caumont en la década de 1820. Puig reconocía la influencia del romanticismo francés sobre la manera en la que en Cataluña se comenzaron a estudiar los monumentos históricos. “A Fransa aquesta revolució la feren un aplech d'arquitectes y de sabis, hi ajudaren les societats sabias, la Comisió de Monuments Històrics, tota aqueilla colla com en Vitet, en Caumont, en Quicherat, en Merimée y en Viollet-le-Duc. Aquí a la bona de Deu la emprengüem un aplech de gent jove, més aviat poetas que artistes, gent de sentiment y no de tècnica, y, ab tot, d'això n'ha eixit una escola que comensà tenint per aula les montanyas, per mestre 'l cor y per llibre els monuments mateixos, y acabarà, si à Deu plau, ab la resurrecció de l'art vell y la formació de sa Història” (Puig i Cadafalch, 1895-A, p. 6357).

Sin embargo, Jules Quicherat había criticado el positivismo descriptivo de Caumont, y con su actividad en la École National des Chartes completaba al excursionismo con la importancia de la información del archivo. En Francia, la metodología arqueológica contaba con una serie de herramientas y experiencias que habían comenzado a desarrollarse casi un siglo antes que en Cataluña. Dicha metodología fue sistematizada por la École

National des Chartes en donde se formó Jean-Auguste Brutails, que a mediados de la década de 1880 había sido designado archivero en Perpignan. De esta actividad surgieron varios estudios sobre la historia y la historia del arte del Roussillon entre los que destacan *Étude sur la condition des populations rurales du Roussillon au Moyen Age* (1891) y *Notes sur l'art religieux au Roussillon* (1892-1893). Brutails, sin saberlo, se convertía en uno de los primeros historiadores «catalanistas» y el editor Jaume Massó i Torrents (fundador de *L'Avenç*) le propuso financiarle una *Historia del Arte Medieval Catalán* en la que incluyera no sólo al Ruossillon, sino también al resto de territorios de lengua catalana. La obra no llegó a realizarse, pero posteriormente el trabajo de Puig citaba en más de cien ocasiones a Brutails (Poisson, 2006, p. 21; Poisson, 2009), del que reconoce ser el autor “del primer tractat d'arquitectura catalana al estudiar l'art rossellonés” (Puig i Cadafalch, Falguera y Goday, 2001-B, p. XIV).

Por otro lado, la revolución romántica a la que se refiere Puig, consistió en seleccionar los elementos culturales propios de la nación para presentarlos en el presente como los principales signos de identificación colectiva. Más allá de arquitectura, deberíamos usar el término genérico de tradición y la manera en la que ésta fue reconstruida. “Nostre regionalisme començà escorcollant arxius, fotografiant monuments, calcant làpides, classificant monedes, buscant rondalles i cançons, fent inventari dels costums i vestits, ressuscitant el llenguatge, refent la poesia, cantant lo vell, lo antich amb una mena d'amor romàntic. Era això la resurrecció de tota una pàtria oblidada. Era refer l'art y la història de Catalunya ignorats per la passada generació” (Puig i Cadafalch, 1895-B, p. 6724).

Todos estos símbolos culturales que la Renaixença estudiaba pertenecían únicamente al período en el cual se había establecido el comienzo de Cataluña. “Els poetes y els historiadors foren els qui amb sos anys y amb sos noveles aconduiren la nostra gent a l'amor pels vells monuments de la Catalunya mitjeval. Alhora a França, Viollet-le-Duc iniciava, ple d'amor pel gòtic, una corrent arqueològica que aquí havia de trobar seguidors per referirse quasibé als únics monuments que quedaven drets en mig de la Catalunya plena de ruinas” (Folch i Torres, 1913-A, s/n.). Si los movimientos nacionalistas tienden a establecer su comienzo histórico o legendario, y a descartar etapas anteriores, las cuales no entrarán a formar parte de su historia, en el caso de Cataluña, además se determinaba que a partir del siglo XVI —después de la unión con el reino de Castilla— comenzaba su decadencia y, por lo tanto, esta etapa tampoco entraría a formar parte de la historia de la nación. “Erem al moment artístich, en el segle XVI, en que'ns arribaven les primeres senyals del art d'Italia (...). Som, donchs, devant les primeres senyals d'un cambi, en el qual havia de morir el nostre art ab la nostra nació” (La Veu de Catalunya, Pàgina Artística, 1911, s/n.). Por lo tanto, la Renaixença catalana sólo podía tener en cuenta la “edat mitjana, de la qual només ens aparta un parèntesi que romp la continuïtat de la nostra història, i de la qual ens deriva tot el que el regionalisme enyora” (Puig i Cadafalch, 2003-A, p. 204).

Si demostrar una continuidad sin interrupciones desde un origen determinado hasta la actualidad legitimaba las aspiraciones del presente, en Cataluña elementos ajenos habían roto esa continuidad y su historia había sido «interrumpida». La Renaixença no era sino la posibilidad de recuperar la cultura nacional “davant d'aquesta tràgica interrupció de la història” (Folch i Torres, 1913-B, s/n.). Este concepto implicaba, entre otras cosas, una relación peyorativa con las obras producidas entre los siglos XVI y principios del XIX y su consecuente olvido y desatención a la hora de su estudio y conservación. El olvido también incluía al período anterior al nacimiento de la nación, interpretado como hechos ajenos a la cultura propia. Por este motivo, aunque el primer volumen de *L'arquitectura romànica a Catalunya* estaba dedicado en gran parte a estudiar los antecedentes del mundo romano, la crítica a la obra también interpretó aquel origen como una irrupción

extraña. “Ja som nosaltres. Es acà la primera afirmació de la civilització catalana. Ja no es el poder exterior de Roma superposant a la nostra lley la sumptuositat dels edificis importats; no, son els fills de la terra que, moguts per una pròpia necessitat espiritual, alcen el temple a Deu. Es l’art propi, afirmatiu, traduït en formes d’arquitectura” (Folch i Torres, 1912, s/n.).

Desde este punto de vista, la arquitectura es interpretada como un elemento básico para la identificación de la comunidad. Como el lenguaje — “el llenguatge i l’arquitectura caracteritzen l’home, l’únic ésser de la terra que parla i fa parlar les pedres. L’un i l’altra naixen i moren amb les grans civilitzacions” (Puig i Cadafalch, 2003-C, p. 329)— poseer unos códigos propios y reconocibles proporcionaba un grado de particularidad cultural con el que poder ser diferenciado ante otras realidades. En este sentido, una vez delimitado el origen de la nación catalana y concretado el momento de su interrupción, era necesario establecer, por un lado, las características particulares de su arquitectura en relación con la del resto del Estado español y, por otro, su diferencia respecto a la arquitectura medieval europea.

3. 1. Las arquitecturas catalana y castellana antiguas

En 1897 Puig leyó en el Ateneu Barcelonés una conferencia titulada “Caràcter que diferencia las arquitecturas catalana y castellana antiguas”, publicada también en *La Renaixensa* (Puig i Cadafalch, 1897). Su interés sobre el tema ya se había iniciado en 1891 en ocasión de una visita de los académicos de San Fernando a las obras de la Catedral de Barcelona. Lo importante no era diferenciar las características propias de cada arquitectura, sino determinar sus especificidades incompatibles como prueba de la existencia de dos nacionalidades diversas. Al igual que lo había hecho Viollet-le-Duc, Puig afirma que “la obra d’art dividí i separà les rasses diferents” (Puig i Cadafalch, 1897-C, p. 921) y que “no tracto de fixar valor artístich a cap obra ni a cap estil arquitectònic (...) cerco solament fronteres de nacionalitats artístiques” (Puig i Cadafalch, 1897-A, pp. 874-875). Si existe una relación directa entre arquitectura y nación, identificar las características propias de un estilo arquitectónico en oposición al de otros territorios demostraría la existencia de civilizaciones distintas. Manifestar la especificidad de la cultura catalana fue uno de los objetivos de la Renaixença, y demostrarlo históricamente supuso su principal necesidad. Gudiol afirmaba: “l’arqueologia’ns proporcionarà mil arguments pera tronar contra aquestes arbitràries divisions de lo que és un i indivisible, els monuments clamaran sempre contra tractats y impositcions” (Gudiol i Cunill, 1902, p. 93).

Si la arquitectura catalana posee unas particularidades opuestas en relación a la castellana, el hecho de que las autoridades madrileñas juzgasen y decidiesen sobre las obras de la Catedral suponía una demostración de la falta de autonomía local para poder determinar sus necesidades específicas. El movimiento cultural de la Renaixença definía las particularidades de la cultura catalana, pero necesitaba politizarse si quería decidir sobre su propio destino. El concepto que Puig tenía de la arquitectura como producto del «genio» de una civilización también provenía de Viollet-le-Duc:

“Jo tinch entès que una successió d’actes engendra una costum, que una costum engendra un hàbit, que un hàbit continuat engendra una modificació orgànica y les modificacions orgàniques, transmetent-se d’una generació a l’altra engendren els caràcters distints de les races, y les diferències dels pobles en lo moral y en lo físic. Aquí a Catalunya tenim un hàbit de senzillesa en l’art, efecte de lo aspre de les nostres terres; tenim un poble aspre,

senzill, econòmic, efecte de lo que costa de guanyar lo que cal per la vida; tenim un poble intelligent per cercar lo necessari y prescindir de lo sobrer; y que tot això ens ha donat un art sever, senzill, ben entès, sobrat de bon sentit tant com mancat d'ornaments y luxos, ho diguin el nostre art romànic y el nostre art ojival, ho digui sobretot l'història de la nostra arquitectura en els forms en qu'els altres pobles l'enterraven en la decadència, cubrint-la de flors y d'ornaments. Ara doncs, l'Academia de Madrid, Academia digui's lo qu'es vulgui purament castellana, ¿quines tradicions té en sa terra que s'assemblin a les nostres? ¿Quin esperit tenen sos membres que s'assemblin al de la nostra raça?" (Puig i Cadafalch, 1891, p. 345).

En este texto Puig sintetizaba los rasgos básicos de la arquitectura medieval catalana, y encontraba sus causas en las condiciones naturales del territorio, de tal manera que sólo bajo dichas condiciones podrían crearse formas similares. Llama la atención la evolución que va desde las costumbres y los hábitos y que finaliza en las características orgánicas de las razas, ya que de esta manera invalidaba cualquier posibilidad de influencia cultural externa. Si las causas de un determinado tipo de arquitectura ya no son artificiales, sino que forman parte del mundo orgánico, y si existe una identificación entre arquitectura y nacionalidad, entre formas y comunidad imaginaria, la nación catalana deja de ser una construcción social moderna para convertirse en una realidad natural, genuina e invariable. Es precisamente la paradoja del nacionalismo remarcada por Hobsbawm, en la que aunque la principal característica de la nación es su modernidad, se presenta tan natural, primaria y permanente que llega incluso a anteceder a la historia (Hobsbawm, 1992, p. 35).

De esta manera, la sobriedad, horizontalidad y sencillez de las formas catalanas contrastan con las recargadas, complejas y abigarradas formas castellanas. La primera es una arquitectura estructural, racional y lógica, mientras que la segunda es decorativa, superficial y caprichosa. La estructura constructiva genera la forma del edificio como ha sucedido constantemente en Europa, mientras que en Castilla, al igual que en el norte de África, es la superficie decorativa, es la piel lo que define el estilo (Puig i Cadafalch, 1897-A, p. 872)³. En relación con la selección de tradiciones y el olvido de otras, que no es otra cosa que la relación entre forma cultural y nación —“l'arquitectura també serveix per definir les pobles” (Puig i Cadafalch, 1897-A, p. 869) — el objetivo de Puig fue demostrar que la cultura árabe o bien no ha formado parte de la historia de Cataluña o si lo hizo fue sólo de forma secundaria. Los restos de arquitectura islámica en Cataluña “son una copia feta de lluny com una casa aràbiga de la ciutat nova de Barcelona, com un palau aràbich d'aquests que's fan a Alemanya y a Inglaterra, com un beduhí de teatre. Quina pobresa d'elements artístichs! (...) Aqueixas construccions catalanes recorden més aviat las pobres y miserables obras bizantinas del segle IX. (...) De tot això jo'n treuria una consecuencia: que l'art propiament aràbich no existeix a Catalunya y que sa influencia ha de reducirse als detalls insignificants, al moble mes que al edifici” (Puig i Cadafalch, 1897-B, p. 888)⁴. Desde este punto de vista, las arquitecturas castellanas y catalanas no poseían características comunes. Eran ambas realidades independientes y pertenecían, por lo tanto, a dos nacionalidades diversas.

3. Enumerando los principales rasgos de cada «raza», Puig también decía: “los aràbichs, diu August Muller en sa Historia del Islamismo, «tenen una comú antipatía a tots los que parlem otro idioma; les hi es sospitós y repulsiu, sino digne de despreci com a barbre, tot aquell que no parta aràbich» (...) A Madrid pasa lo mateix” (Puig i Cadafalch, 1897-B, p. 889). Se refiere a Müller, August (1885-1887): *Der Islam: im Morgen und Abendland*, II Vol, Grottesche, Berlin.

4. Sin embargo, unos años más tarde, influenciado por el contexto turístico que comenzaba a coger cada vez más importancia en Cataluña, Puig realizó una guía descriptiva de los baños árabes de Girona: Puig i Cadafalch, Josep (1936): *Los Baños de Gerona: guía descriptiva*, IEC, Barcelona.

3. 2. La influencia de Lluís Domènech i Montaner

Arquitecto, político e historiador del arte, fue profesor de Puig i Cadafalch en la Escuela de Arquitectura. La influencia que en su formación Puig recibió de Domènech la reconoce en un artículo-homenaje en la revista *Hispania* (Puig i Cadafalch, 1902-B). Domènech i Montaner también conoció la historia de la arquitectura medieval catalana por medio del excursionismo. En sus viajes fue elaborando fichas de los edificios visitados con el fin de llegar a escribir una gran historia de la arquitectura románica, objetivo truncado por la posterior aparición del libro de Puig i Cadafalch. De esta manera, en el curso 1905-1906 había pronunciado la conferencia inaugural en el Ateneu Barcelonés titulada “Introducció a la Història del Art Romànic a Catalunya”, texto que no fue transcrito en el libro de actas porque pensaba publicarlo en su propio trabajo (Granell & Ramon, 2006-B)⁵. El pensamiento de Domènech en relación a la historia de la arquitectura estuvo directamente influenciado por las teorías de Viollet-le-Duc. Cada civilización, con su clima, características geográficas y medios propios, había originado un tipo concreto de expresión artística. Pero si en la Edad Media Cataluña había producido una arquitectura particular capaz de sintetizar los principales rasgos de la nación, en la actual etapa de renaixença la arquitectura contemporánea sólo debía aspirar a crear un nuevo estilo que vuelva a poder ser denominado como nacional. Esta es la principal idea de su difundido texto de 1878 (Domènech i Montaner, 1878), que tanto influyó en la Nova Escola Catalana y que anticipó la aparición del fenómeno modernista. Sin embargo, la influencia de Viollet-le-Duc se aprecia también cuando analiza el origen, la función social y el desarrollo de la arquitectura medieval. “Y cuan lo oprimit vassall de la etat mitxana veu en la creu lo signe de la redenció eterna y de la mateixa redenció temporal, allavors las escolas laicas del poble alsan frente al monument de la forsa, frente a lo castell feudal, lo sublime temple del idealisme, la catedral cristiana” (Domènech i Montaner, 1878, p. 150).

Demostrar la laicidad del arte medieval, su origen urbano, antifeudal y «democrático» implicaba legitimarlo como la única expresión artística genuinamente burguesa. Sin embargo, su historia de la arquitectura medieval catalana respondía a los mismos objetivos que la del resto de hombres de la Renaixença, es decir, estudiar la cultura autóctona para presentarla como un producto independiente en relación a la de los otros países vecinos. “Veritat es que lo carácter secular del poble, sas tradicions artísticas y son clima poden variar profundament las necessitats de los edificis de dos paysos per mes que respongan a un mateix ordre de ideas. Aquestas gradacions de una mateixa idea arquitectónica se podran fer visibles entre pobles cada un de carácter, clima, tradicions definidas y completament distintas una de altre, mes per los pobles que constitueixen la actual nació espanyola ni aquesta gradació comú a tots en lo art modern nos será posible lo dia en que aquest arriui a constituirse completament. ¿Quinas son nostras tradicions artísticas comuns? ¿Quin nostre comú carácter? ¿Quin medi fisich el que debem considerar com a nacional? Ni una mateixa historia, ni una mateixa llengua, ni iguals lleys, costums e inclinacions han format lo divers carácter espanyol. Lo clima mes variat, la terra mes diferent en sa topografia, época de formació y naturalesa, constitueixen las diversas encontradas de Espanya y com es natural d’estas circunstancias ha nascut lo predomini de tradicions artísticas generalment árabes en lo mitjdia, románicas en lo nort, ojivals o góticas, com se diu vulgament, en la antigua corona aragonesa” (Domènech i Montaner,

5. El material conservado en el Fondo Domènech i Montaner del Colegio de Arquitectos de Cataluña sobre sus excursiones, viajes y fichas de la arquitectura románica ha sido recopilado recientemente (Granell y Ramon, 2006-A). El MNAC también dedicó una exposición con este material entre el 17 de mayo y el 17 de septiembre de 2006.

1878, pp. 153-154).

Las ideas de Domènech suponen un precedente de lo que más tarde desarrollará Puig i Cadafalch con más profundidad. En este sentido, no sólo diferencia la arquitectura catalana en función de su medio geográfico propio, sino que también le otorga un lugar en la historia paralizado por influencias externas. El concepto de historia interrumpida y el anhelo de continuarla fueron precisamente dos de sus conclusiones en el artículo al que nos referimos: “dos altres tendències enraonades, que per nosaltres responen a un origen digníssim d’apreci, son las que pretenen continuar las tradicions de la edat mitjana, en mal hora interrompudas en arquitectura per lo renaixement. La primera de las dos escolas prefereix los monuments romànichs y ojivals y de consegüent com a tradició patria la de la escola aragonesa que tan ben representada tenim a Catalunya. La segona prefereix la arquitectura árabe (...). Si no haguessin passat de tres a quatre segles desde lo temps en que abdos estils se detingueren, si poguessim permaneixer aislats del moviment d’Europa, creyem que ells podrien constituhir dos tipos distints d’arquitectura nacional” (Domènech i Montaner, 1878, pp. 157-158).

Aunque su artículo pretendía ordenar la arquitectura moderna de finales del siglo XIX, vemos que también plasmaba su visión de la arquitectura medieval catalana. Sin embargo, este tema lo desarrollaría con más claridad un año más tarde en una conferencia nunca reproducida y titulada “Caràcters propis de l’arquitectura catalana á través de diferents èpocas y estils artístichs” (Domènech i Montaner, 1879-B y 1879-C)⁶, pronunciada en la Associació d’Excursions Catalana, de la que Domènech era miembro. En la revista de la asociación hacen un extenso comentario, donde se mezclan los párrafos transcritos de la conferencia y la narración anónima. Siguiendo el esquema de Viollet-le-Duc, el texto comienza afirmando que todas las civilizaciones reciben influencias externas, pero que sólo algunas adaptan estas influencias a su clima, geografía y medio físico, desarrollando, de esta manera, un carácter propio. En Cataluña, el edificio “naixia fins á lo últim de sos detalls de la civilizació general, modificado ab armonía al caràcter dels catalans y al medi físich de Catalunya” (Domènech i Montaner, 1879-B, p. 83). Pero este carácter propio lo alcanzó sólo en la Edad Media: “per dos vegadas l’art había alcansat propia y elevada representació en nostre país. Fixó la primera época a fins del segle XI y al XII, baix lo domini de les formes romànichs, y la segona en los segles XIV y XV, particularment en los edificis civils” (Domènech i Montaner, 1879-B, p. 84).

3. 3. La arquitectura gótica catalana

Ramon Grau y Marina López han puesto de manifiesto la forma en la que Antoni de Capmany iniciaba a finales del siglo XVIII la revalorización del gótico en un ambiente dominado por el clasicismo académico⁷. Al presentar la grandiosidad de los templos góticos de Barcelona por encima de los clasicistas, certificaba la importancia de la ciudad dentro de la economía europea medieval y dentro de la monarquía catalano-aragonesa, iniciando, además, la consideración positiva hacia el estilo basada en la correlación entre el esplendor medieval catalán y los grandes edificios góticos aún visibles (Grau y López Guallar, 2003-A, p. 29; Grau y López Guallar, 2003-B). Sin embargo, según los autores, la

6. El contenido de esta conferencia no ha sido nunca analizado. Solamente Lourdes Figueras la ha citado alguna vez (Figueras Burrull, 1989, p. 84).

7. Se refieren a la aparición en 1792 del tercer volumen de la obra de Antoni de Capmany *Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona*.

crítica local no se desarrolló de forma autónoma a partir de esta fuente, sino que lo hizo a remolque de las consideraciones que sobre el gótico se hacían en Francia, según la cual, como hemos visto, el estilo aparecía como una manifestación de la laicidad de la ciudad burguesa.

En este sentido, debido a la influencia de la crítica francesa, hasta principios del siglo XX se creía que el gótico catalán tenía una procedencia directa del norte de Francia. Sin embargo, en relación a la diferenciación entre el gótico septentrional y el llamado meridional, la historiografía local hasta la actualidad sostenía que había sido precisamente la crítica francesa la primera en señalar la posibilidad de que existan unas bases propias para la arquitectura gótica catalana (Grau y López Guallar, 2003-A). Sobre este tema, se había aceptado como pionero al historiador Pierre Lavedan que en 1935 publicaba en la Fundación Cambó de París *L'Architecture gothique religieuse en Catalogne, Valence et Baléares*, en donde diferencia el gótico catalán del producido en el norte de Francia. Comparado con las proporciones y densidad de las obras de Île de France, el gótico meridional se presentaba más sobrio y horizontal, más preocupado por solucionar problemas espaciales con pocos medios que presentar formas monumentalmente decoradas. De esta manera, se aceptaba que en la época gótica convivieron dos modos diferentes de construir como representación de dos civilizaciones diversas, entre las cuales, el sur se encontraba más vinculado al pasado románico y a la cultura mediterránea.

Sin embargo, recientemente Joan Domenge ha señalado la aportación que desde Cataluña se había realizado en la diferenciación entre el gótico septentrional y el meridional, aportación que no había sido tomada en cuenta por la historiografía. Domenge presenta dos textos de Joan Rubió i Bellver sobre la catedral de Mallorca de 1912 y 1923⁸, en los que avanza las características dispares entre ambos estilos, características confirmadas por la crítica francesa en años posteriores (Domenge i Mesquida, 2003). En el texto de 1912, valorando la arquitectura en términos de espacio, Rubió señalaba que “este es el gran error; el defecto primordial capital del gótico del Norte, que, a pesar de todos sus esplendores y todas sus riquezas, ha sido incapaz de crear un sistema para edificar grandes salones para las grandes multitudes” (en Domenge i Mesquida, 2003, p. 189). Sobreponiendo la racionalidad espacial ante la riqueza decorativa, Rubió reconocía implícitamente la existencia de dos realidades diversas, de dos civilizaciones contrapuestas en la que la meridional había conseguido transformar en algo particular las formas procedentes del norte de Francia.

En cambio, existen referencias anteriores a la de Rubió que expresan una conciencia de particularidad en relación al estilo gótico catalán. Domènech i Montaner, en su conferencia de 1879, comentaba la reforma del plan de la catedral de Girona en el siglo XV “ahont hi domina l'apoyo de las disposicions interiors, de la capacitat, de la llum, del àmbit despejat y de la unificació de naus. La disposició exterior no preocupa (...). Los arquitectos se valen de son coneixement mecànich de las voltas per construir iglesias de tres naus de quasi igual altura; lo exterior ne pateix empobrintse; la linea horizontal domina” (Domènech i Montaner, 1879-C, pp. 94-95). Y en un párrafo anterior había dicho que el arte gótico catalán pecaba “moltes vegades de pobresa; omissió d'elements purament decoratius com cresterias, estalactitas ó alicatats; ús constant y perfectament racional dels diversos materials que dona l'país” (Domènech i Montaner, 1879-B, p. 83).

De la misma manera, en 1895 Bonaventura Bassegoda publicaba una monografía

8. Rubió i Bellver Joan (1912): *Conferencia acerca de los conceptos orgánicos, mecánicos y constructivos de la catedral de Mallorca*, J. Bertra Laborde, Barcelona; y (1923): *Algunes observacions sobre la seu de Mallorca*, Imprenta Catòlica Vda. De S. Pizá, Palma.

titulada *La Real Capilla de Santa Águeda*, en la que sostenía que el gótico catalán era más horizontal y sobrio que el del norte de Francia, y para ejemplificarlo comparaba la capilla de Santa Águeda con la Sainte Chapelle de París (Bassegoda i Amigó, 1895, p. 17). Al salir la publicación de Bassegoda, Puig i Cadafalch la elogiaba en un artículo en *La Ranaixensa* en el que decía:

“Pretenen los francesos de Paris, y avuy es opinió admesa en general, que allí pel Nort de la Fransa fou la terra privilegiada del art gòtich; (...) pero lo que es ben cert, (...) es que l’art ojival vingué ja fet a nostra terra, com un art foraster coexistent durant anys ab l’art romànich y sustituhintlo després com una invasió d’ideas que n’ofega unas altrás. Pero la planta nova refluorí empeltada de romànich, prengué l’ayre de la terra, se convertí en un art català que dona un esplet més pobre en lo detall ornamental y en la escultura, desenrotllat ab més pobresa de medis; però que creà obras arquitectòniques devegadas superiors a les exhuberants catedrals del Nort de Fransa” (Puig i Cadafalch, 1895-A, p. 6359).

La cita de Puig demuestra la existencia de una conciencia ya establecida sobre las características básicas de lo que posteriormente se denominó gótico meridional. Más allá de un temprano antecedente, dicha conciencia no podemos entenderla sin el contexto ideológico en el que se encontraba el político catalanista. De la misma manera que era necesario diferenciar la arquitectura catalana de la del resto del Estado español, era necesario presentar al gótico venido de Francia como un arte forastero, con características diversas a las formas propiamente catalanas. Es la constante identificación entre producto cultural e identidad, entre arquitectura y nación: “Jo voldria ressumirla [la historia de la arquitectura] aqueixa pàgina que es tota una demostració de la vida de la nació catalana extesa en las duas vessants del Pirineu, formant una rassa prou poderosa pera donar sempre forma al art” (Puig i Cadafalch, 1895-A, p. 6359). Y en 1902, Gudiol ya afirmaba que “l’art gòtich, de tant especial aspecte en nostra terra y que bé podem anomenar *gòtich català*” (Gudiol i Cunill, 1902, p. 96), ha producido monumentos que “ens personifiquen (...), y ens retraten els perfils característichs del poble que va alçar-los” (Gudiol i Cunill, 1902, p. 96).

3. 4. Estilo nacional: ¿románico o gótico?

En el capítulo primero habíamos visto la identificación entre el estilo románico y el origen de la nacionalidad catalana. Desde el movimiento de la Renaixença hasta la actualidad se ha mantenido esta identificación, entre otras razones, debido a la insistente tarea que desde el Institut d’Estudis Catalans se ha realizado en esta dirección. En su sección histórico-arqueológica, y en relación a la arquitectura, el único período generalmente investigado sigue siendo la Edad Media, labor desarrollada dentro de la filial justamente llamada Amics de l’Art Romànic. En este sentido, la historiografía local continúa sosteniendo dicha asimilación, y recientemente ha generado algunas aportaciones en esta línea (Grau, 2003-A y 2003-B; Grau y López Guallar, 2003-A).

Puig i Cadafalch no presentaba a los estilos románico y gótico como hechos independientes, sin relación entre ellos, sino que los consideraba dos manifestaciones de una misma realidad. Lo que hoy se conoce como gótico meridional, con características diferentes al vertical y suntuoso gótico del resto de Europa, fue el resultado de la influencia del arte románico catalán sobre la invasión de formas extrañas — “la planta nova refluorí empeltada de romànich, prengué l’ayre de la terra, se convertí en un art català” (Puig i Cadafalch, 1895-A, p. 6359) —. El concepto de conversión implica evolución, continuidad,

permanencia. Bassegoda iba en la misma dirección cuando sostenía que “jo vinch aquí a parlarvos d’un d’aquests períodes gloriosos de la història del art a Catalunya: vinch a dirvos lo poch que sé d’aquella evolució artística que desde el art romànic en lo més bell punt de son esplendor se convertí en art gòtic” (Bassegoda, 1896-A, p. 2525). “La tradició romànica en quant a formas decorativas y constructivas y encara fins y tot en quant a disposició se conserva en Catalunya a través de la arquitectura gòtica” (Bassegoda, 1896-A, p. 2529). La misma conclusión había sacado Domènech i Montaner cuando sostenía que mientras en Francia el románico desaparece “en nostre país aquell género continua y fins los siglos XIV y XV se conserva barrejat y modificant l’art gòtic (...). Citó com a exemple d’aixó, casas particulars” (Domènech i Montaner, 1879-C, p. 94).

Si “del romànic se n’ha dit l’Art nacional, i aquest mot ha sigut justificat pel floriment que ha tingut en totes les terres de llengua catalana, i per caracteritzar-se dins d’elles de tal manera que els seus caràcters han descrits les línies determinants del territori de la nostra nacionalitat” (Folch i Torres, 1913-B, s/n.) y si el gòtic en Cataluña fue la adaptación de dicho carácter ante las formas recién llegadas, no es posible separar a ambos estilos como realidades diversas, sino que son las dos caras de un mismo proceso, indivisible, continuo y permanente. Gudiol también decía que el arte gótico “retrata l’esperit de l’agrupació humana que ab més traça ha sapigut agermanar la tradició de la terra, el romantisme, ab l’art vingut del Nord. Ell revelà a un poble que sap assimilar-se lo bo dels altres sense desnaturalisar-se” (Gudiol i Cunill, 1902, p. 96).

Por un lado, habría que definir qué es lo que convierte las formas foráneas en algo catalán y, por otro, ver de qué manera se refleja la permanencia de la nacionalidad a través de dichas formas. En esta misma línea, Folch i Torres planteaba que el problema está en saber “què es aquest element que caracteritza l’art vingut del Nord d’Italia, la naturalesa del qual es la seva, quin valor té, si es el mateix que catacteritza el gòtic vingut del Nord de França (...), en fi, si és una causa de la natura, que passa amb sa força per sobre les formes que passen, o es una causa de cultura, d’espèrit, que modula a sa manera aqueixa forma importada” (Folch i Torres, 1913-A, s/n.). Sin embargo, continua, existe un elemento, una tipología arquitectónica en donde se aprecia con más fuerza la capacidad para «catalanizar» las formas extranjeras:

“En Puig i Cadafalch, de que hem recullit les més fondes coneixences sobre les quals treballem, afirma l’existència d’uns caràcters que catalanisen el romànic. Mes, ¿quines son aquests caràcters? L’il lustre arqueòleg (...) afirma: «es, per altra part, la casa la que retrata millor la vida real, es l’obra arquitectònica que reflecta més be la manera d’esser del poble, i les relacions d’unes races amb les altres, i lo que hi ha de permanent de les antigues idees. Sovint en l’història de l’arquitectura el temple es fet amb un art aristocràtic, amb un art de pocs, i la casa es sempre obra de tothom, art popular sortit de la mateixa vida; el temple de vegades es obra d’art estranger, la casa sempre es art nacional com sortit de la propia terra. A Catalunya l’art de la casa es un art permanent, es l’art arquitectònic més nostre (...). L’art de la nostra casa es, en canvi, nacional, català, potent, de manera que s’estén per tots el dominis de la nostra raça. En ella permaneix sempre, fins ben entrat el període de l’art gòtic, un fons romànic; millor dit, un fons romà, com son les nostres costums i es la nostra família»” (Folch i Torres, 1913-B, s/n.).

3. 5. La casa catalana

“La casa catalana” fue el artículo que Puig i Cadafalch presentó en 1908 en el Primer Congreso de Historia de la Corona de Aragón dedicado al rey Jaume I y a su época, del cual Folch i Torres recogía la cita (Puig i Cadafalch, 1913-A). El artículo fue reproducido

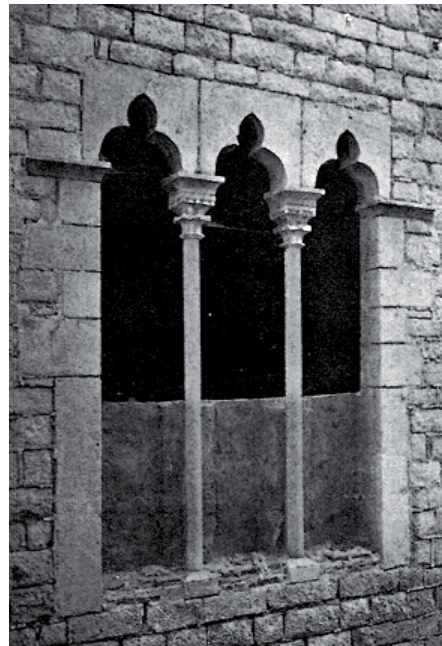
en la *Pàgina Artística* de *La Veu de Catalunya*⁹ y, además, el estudio se completa con los capítulos de arquitectura civil de la obra *L'arquitectura romànica a Catalunya*. Posteriormente, a iniciativa de Pierre Lavedan, en 1935 la Fundación Cambó de París publicó los artículos de un ciclo de conferencias sobre arquitectura gótica civil catalana, en el que Puig presentó un resumen de su texto de 1913 (Puig i Cadafalch, 1935). A pesar de que la historiografía del gótico civil catalán nunca ha hecho referencia a este trabajo de Puig, demostrar su importancia y posterior influencia constituye uno de los principales objetivos de este trabajo.

Domènech i Montaner ya había anticipado que en la Edad Media catalana el tipo de arquitectura con mayor carácter propio era la civil. “Lo disertant no considerarà l'arquitectura religiosa com original mes que com a qüestió de detall y s'fixà en la civil de la propia época convensut del enèrgich carácter original de que está marcada” (Domènech i Montaner, 1879-C, p. 95). El origen de la morfología de la casa, al igual que ocurría con otras tipologías, había que buscarlo en la arquitectura romana. En general, se trataba de un edificio con patio central y habitaciones adyacentes, característica común en el área mediterránea. Sin embargo, según Puig i Cadafalch, en Cataluña este esquema adopta unas especificidades propias en la época románica. En este sentido, y partiendo de las casas romanas, Puig dice:

“D'elles a les típiques cases catalanes, d'aqueix istil indígena a que's refereix Viollet-le-Duc, Street y Enlart no hi ha cap diferencia en el conjunt: sols han mudat uns elements, accidentals a la fi: les portes y les finestres, que en les nostres cases del segle XIV son romàniques, tal com en els segles XIII, XII y XI, salvades les proporcions y els elements ornamentals del capitell, l'únich que muda ab el temps, l'únich que evoluciona en aqueix llarch període en la casa catalana, tan permanent com la familia que alberga. Se pot ben dir, resumint, que l'estudi de les finestres ens basta per trobar les diverses formes que van de la nostra casa del període ojival a la casa romana, y aquest estudi no es difícil. Restes de finestres es justament lo que es conserva de les antigues cases” (Puig i Cadafalch, 1913-A, pp. 1049-1050).



18. Ventana coronella del siglo XIII. Calle Basea, Barcelona.
Fuente: La Il·lustració Catalana, 15-III-1908.



19. Ventana coronella del siglo XIV. Calle Basea.
Fuente: La Il·lustració Catalana, 15-III-1908.

9. El artículo fue publicado en 1914 los días 18 y 25 de junio, 2, 16 y 23 de julio y 6 y 13 de agosto.

Por un lado, Puig citaba a los tres autores que con anterioridad trataron el tema y en los que en parte él se basaba. El primero de ellos fue George Edmund Street que en 1865 había publicado *Some Account of Gothic Architecture in Spain*, en donde describía los principales edificios góticos de las ciudades que visitó (Street, 1926). Por otro lado, Puig sostenía que en la casa es posible comprobar la permanencia de las formas, ya que entre la romana y la gótica lo único que ha evolucionado ha sido la tipología de las ventanas. El resto de elementos serían los mismos, inmutables a lo largo del tiempo. Por lo tanto, si la casa es un arte permanente, si lo único que ha cambiado son las ventanas y si justamente lo que se ha conservado de las antiguas casas son restos de ventanas, ¿será posible devolverles su forma prístina identificando qué tipo se utilizaba en cada época?

Es precisamente sobre las ventanas a lo que se refería Street cuando hablaba de arquitectura civil. A pesar de que no describía ningún edificio con estas características en Barcelona, sí hacía referencia en general a la costa levantina:

“Los restos de arquitectura doméstica ofrecen en Valencia bastante importancia; uno de sus rasgos característicos, y muy empleado, es la ventana de dos o tres entremaineles, separadas por columnillas exentas (maineles). Los ejemplos más primitivos presentan arcos triforios, lisos, para cerramiento de sus huecos, y capiteles esculpidos en las columnas. En los ejemplos más modernos se ven ya moldurados los lóbulos de los arcos, tallándose con adorno los capiteles y sus ábacos; pero creo muy curioso el hecho de que, en cuantas ciudades de rancia historia visité en la costa mediterránea, constantemente encontré ejemplos del último tipo de ventana a que me he referido, presentando caracteres tan idénticos en sus labores y detalles, que casi me vi obligado a aceptar la conclusión de que todas ellas se ejecutaban en la misma localidad, expidiéndose luego sus elementos a toda la región levantina (...). Los árabes poseían un nombre especial para esta clase de ventana, y como nosotros no lo tenemos, necesitándolo, bueno será mencionar su forma española ajímez, cuyo significado literal parece ser: ventana por donde entra el sol” (Street, 1926, p. 290).

El tipo de ventana al que se refiere, adopta en catalán el término «coronella», del latín «colona», ya que sus partes están divididas por una o dos columnas (il. 18). El hecho de que para Puig sea “un fet interessant la perpetuitat, es pot dir, de la nostra casa romànica a través dels segles, sense transformació més que en la proporció dels finestrals” (Puig i Cadafalch, Falguera y Goday, 2001-D, p. 586), implica que para que una determinada intervención que intente recuperar una casa románica original sea válida, bastará con restituir las ventanas cambiadas a lo largo del tiempo. Si el modelo de casa catalana es perpetuo, es permanente, y sólo cambian las ventanas en función de cada estilo, para recuperar una casa, ya sea del siglo XI o bien del XV, colocaremos los vanos que hayamos identificado como auténticos de dichos siglos. Al respecto Puig dice:

“Es el fenómeno de permanencia de la forma románica que’s verifica igualmente en tots els edificis civils, ciutadans y rurals, palaus y cases. Y això posa el problema de restituir les formes que desconexem dels segles XI, XII y XIII per medi de les més abundants del segle XIV, en les quals la finestra romànica se conserva més esbelta, més primes les columnes, més oberta al aire, a la llum y al atach exterior, pero formades de elements essencialment iguals als elements anàlechs romànichs. Les cases construïdes en Cornellà de Conflent y en Besalú, completant les finestres y refent les golfes, serien un exemplar sencer de casa romànica del segle XII y lo document més complet d’aqueix tipus.” (Puig i Cadafalch, 1913-A, p. 1054-1055).

Es decir, no sólo la morfología de la casa perdura inmutable durante la Edad Media, sino que las ventanas de estilo románico esencialmente son similares a las góticas. Su

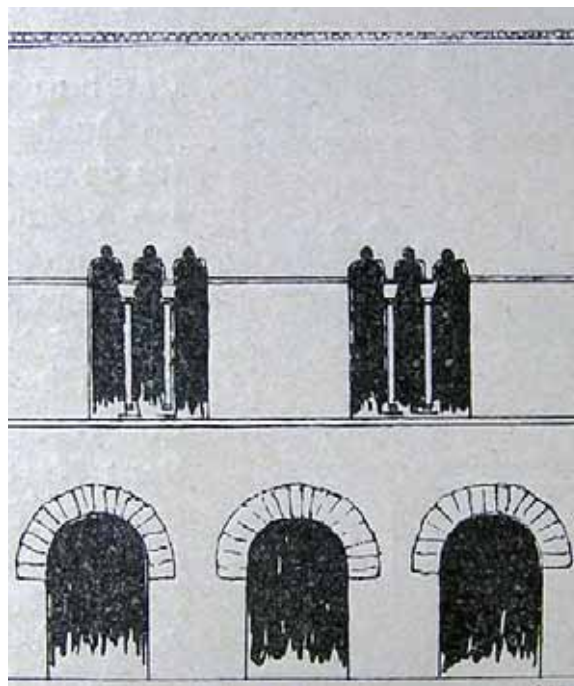
evolución se verificaría en una forma más esbelta, con columnas más finas, arquillos lobulados y con mayor detalle en su terminación (il.19). En el siguiente párrafo escribía que de este tipo de ventanas “s’en conservan exemplars del segle XIV, y sobre tot se la trova en les pintures sobre taula catalanes del segle XV, que son elements suficients pera restaurarla” (Puig i Cadafalch, 1913-A, p. 1055) (il. 20). Y en este sentido, Puig proponía también una restauración ideal de la casa de Besalú que mencionaba, propuesta que consistiría en colocar ventanas coronelles en su planta principal (il. 21).

Por lo tanto, si es posible clasificar o datar un edificio según el tipo de ventana que posee, el objetivo sería identificar las características de dichas ventanas en cada época o la evolución sufrida desde las primitivas románicas a las posteriores góticas. En la cita anterior Puig describía en parte esta evolución, aunque en otro párrafo la síntesis es más completa:

“Les més antigues son estretes y petites, com las que’s conserven a Seva, al Castell de San Martin Sarroca, com les trobades a Vich. Se passó después a una forma més esbelta, com la de Geltrú, la de Sanpedro, Setmenat, la de Ca’n Nadal de Mataró (Museo Municipal de Mataró), la del carrer de Basea (Barcelona) [il. 18] fins als finestrals del segle XIII de canyes aprimades fetes de càlices dures, com les que caracterisen els finestrals catalans y italians de l’època gòtica, conservant els seus capitells tota l’ornamentació característica romànica. Son exemple d’això les d’un casal que’s conserva a Tàrrega, la casa consistorial actual de Lleyda y una de Girona, y después d’elles venen ja les finestres usuals gòtiques catalanes que’s perpetuen durant els segles XIV y XV per tots els dominis catalans” (Puig i Cadafalch & Falguera & Goday, 2001-C, p. 437).



20. Retablo del siglo XV. Catedral de Barcelona.
Fuente: Puig i Cadafalch, 1913-A.



21. Restauración ideal de una casa en Besalú.
Fuente: Puig i Cadafalch, 1913-A.

Sin embargo, independientemente de las ventanas, ¿cómo era el modelo completo de casa catalana al que nos referimos? Viollet-le-Duc fue el primero en describirlo en el artículo *Maison del Dictionaire* y lo definió como “estilo aragonés” (Viollet-le-Duc, 1967, p. 261). Para Viollet la casa burguesa de la Edad Media era otra prueba de la importancia de los burgos contra el feudalismo (Midand, 2001, p. 78). El ejemplo en el que se basa es el

Palacio de la Diputación de Perpignan, del que sólo dice que es una tipología de origen románico y para la descripción acompaña el texto con un dibujo (il. 22). El edificio, que se conserva en la actualidad (il. 23), también es comentado por Street:

“Muestra, perfectamente desarrolladas, las particularidades de las casas españolas, tales como pueden verse en toda la costa levantina, desde Gerona hasta Valencia; todas sus ventanas son ajimeces, cuyos huecos se coronan con los usuales arquiteos trilobulados, de gran delicadeza, insistiendo sobre delgadísimos maineles, mientras que la portada muestra un dovelaje inusitadamente enorme” (Street, 1926, p. 357).

Camille Enlart, que como hemos visto es citado por Puig i Cadafalch como una de sus fuentes, tomando como referencia a Viollet-le-Duc y reproduciendo el mismo dibujo sobre la Diputación de Perpignan del *Dictionnaire*, también describe el mismo modelo de casa (Enlart, 1929, p. 195). Pero aunque Puig no lo cita, la definición de las características básicas habían sido ya formuladas por Domènech i Montaner en 1879:

“Disposició general: pati central descobert; dependencias principals alrededor d’una galería de petits archs (tradicíó románica) y en lo primer pis; escala noble en lo pati y descoberta completament (...). Materials: la pedra principalment aparellada en petits sillars ben treballats (...). Estructura: (...). Los archs d’entrada, de mitx punt, solen ser de llarguíssimas dovelas ab petit motlluratje en l’intradós; las acoladas merament decorativas; las finestras molts vegadas adintelladas pero ab placas perforadas de trilobats que sostenen primíssimas columnetas de la elástica calissa numulítica y derivadas de las ja citadas románicas. Decoració: en lo exterior predomini dels macissos sobre’ls buyts; los panys de paret llisos” (Domènech i Montaner, 1879-C, pp. 95-96).



22. Dibujo del palacio de la Diputación de Perpignan.
Fuente: Viollet-le-Duc, 1967.



23. Diputación de Perpignan.
Fuente: foto del autor.

Es decir, se trata de una casa frecuentemente de planta cuadrada con patio central, cuyos rasgos característicos en la fachada es un gran portal de medio punto en planta baja, ventanas coronelles en la planta noble, y el edificio se remata con una galería porticada.

Este tipo de casa es una traslación del modelo de castillo rural a la ciudad, por lo que generalmente presentan torres merlonadas en los extremos, simulando una hipotética función defensiva que en origen sí tuvo. Puig i Cadafalch no sólo sintetizó este modelo y lo reclamó como la forma arquitectónica que mejor expresaba la nacionalidad catalana, sino que también lo llevó a la práctica en su obra como arquitecto, obra que se caracterizó por reinterpretar los prototipos formales de la Edad Media (il. 24). En relación a este tipo de casa, y para finalizar con la descripción del modelo, el resumen más completo escrito por el autor se refiere al origen del Palau de la Generalitat en Barcelona:

“El primitiu habitatge era un d’aqueixos edificis usuals a Catalunya desde’l segle XIV, ab fatxada exterior construïda ab carreus petits de pedra picada, en el qual centre s’obre la porta arquejada severa y magestuosa, de claus llargues exagerades, fent contrast ab les petites obertures dels altres departaments dels baixos; son pis alt trepat per les amples finestres partides per columnes elegants, lleugeres, de canya delicada, de pedra nummulítica de Girona; coronades ab la portxada, ab la teulada voladica” (Puig i Cadafalch & Miret i Sans, 1911-A, p. 390).

Como habíamos visto en el caso francés, describir una cultura propia y demostrar su continuidad desde un pasado remoto hasta el presente es la principal prueba que toda nación alberga para justificar su existencia. Sin embargo, no debe tratarse de un pasado irrecuperable, sino que precisamente su «restauración» no hace más que demostrar la permanencia, la conservación de una cultura nunca interrumpida. “Els vençuts ho són, no sols en llur avenir, sinó en llur passat (...). S’ha repetit novament que l’estudi del passat ha sigut creador del noble esdevenidor de Catalunya. La generació actual, educada en el coneixement de la pàtria, serà la triomfadora en l’avenir” (Puig i Cadafalch, 1922, p. I). La casa catalana, y su inmutabilidad a lo largo del tiempo, representa un ejemplo de la identificación entre símbolo cultural y nacionalidad, valores que se articulan en torno a la noción de «alma catalana» o «carácter catalán» (Prats, 1988). Situar su origen en una época legendaria aumenta la importancia de la nación reivindicada, y en este sentido Puig finalizaba su artículo:

“Si volguessim sintetisar en poques paraules el resultat d’aquesta contribució a l’estudi de la casa catalana, anirem a parar a una conseqüència: a la permanència de l’arquitectura civil romana (...). Els nous estils influïxen en elles sols en els detalls de les portes y finestres; en les proporcions de les columnes, en la composició dels capitells, no en el conjunt del plan, ni de les fatxades inmutables. Cambian el trajo, muda la aparença, mes se conserva la estructura y la distribució tal com en la família nostra’s guarden les costums y es perpetüen les missages, la rassa, el pensament y el llenguatge, tot canviant els detalls superficials dels trajos” (Puig i Cadafalch, 1913-A, p. 1060).

La nación catalana es presentada como un hecho constante, esencialmente invariable, definitivo, por medio de la permanencia y continuidad de los símbolos que la representan. Su fuerza interna ha logrado catalanizar todas las influencias culturales llegadas de fuera. Y es por este motivo por el que para Puig no es posible separar el románico del gótico como realidades independientes. Si Cataluña es románica, el gótico es la continuidad del románico “cambiant els detalls superficials dels trajos”. En la casa catalana, de fachada inmutable, lo único que cambia es la estilización de las ventanas a lo largo del tiempo, y es por este motivo por el que se hace tan fácil devolverle su estado original. Pero en relación con este trabajo, ¿existían en Barcelona este tipo de casas?:

“A Barcelona van desapareixent, mes als voltants de la Catedral, en els carrerons de la

ciutat antiga se'n troben de tant en tant ab son arcaich aspecte romànic. Viollet-le-Duc califica aqueix estil d'aragonés referintse al Palau de la Diputació de Perpignà y l'Enlart ha repetit el mateix concepte afirmant que s'extenia per la Sardenya, la Sicilia, Chipre y Rodes. Ab més propietat se li diria Català y's troba sovint en ells vells dominis dels nostres comtes-reis" (Puig i Cadafalch & Miret i Sans, 1911-A, p. 391).

Toda idea tiene un símbolo por el cual se expresa, y el sistema ideológico de los movimientos nacionalistas, al intentar presentar la permanencia de sus símbolos, precisamente encubría su discontinuidad histórica. Al mismo tiempo, no todo el conjunto de la sociedad habita en casas similares, sino que las casas estudiadas por Puig como ejemplos de identidad catalana eran en realidad viviendas señoriales construidas en el momento de máximo desarrollo del comercio en la Cataluña medieval. La historia producida por la Renaixença, seleccionando en el pasado, sería la herramienta principal a la que acudiría el propio catalanismo cuando, una vez en el poder, tuvo la posibilidad de restaurar sus monumentos. Si la conservación, intervención o puesta en valor de dichos monumentos estuvo ligada a lo que la historiografía determinó como propio o auténtico, y si hemos definido a la historiografía como parte de la ideología del grupo social hegemónico, ¿no es la política del patrimonio un recurso más de la estrategia de la invención de la tradición? Justamente, qué hacer con los restos de este tipo de casas conservadas alrededor de la Catedral fue el debate planteado en ocasión de la reforma interior de la ciudad antigua.



24. Puig i Cadafalch, casa Baronia de Quadras, Hostalric, 1900.
Fuente: Jardí, 1975.

Capítulo 3

La reforma interior de Barcelona y el barrio de la Catedral

La Revolución Industrial y las revoluciones burguesas del siglo XIX conllevaron que las principales ciudades occidentales, aún de trazado medieval, tuvieran que adaptarse a las nuevas necesidades productivas. Las viejas urbes irregulares y amuralladas no eran aptas ni para la rápida distribución de mercancías ni para la zonificación diferenciada entre clases. Además, la recalificación de los terrenos extramuros de rurales a urbanizables dio lugar al nacimiento de la moderna especulación inmobiliaria, alejando a la agricultura de los centros urbanos y convirtiendo a éstos en lugares de distribución y de consumo¹. Esta transformación de la ciudad feudal en espacios adaptados para el desarrollo del capitalismo propició la aparición de una herramienta básica para la consolidación de la vida moderna. La planificación urbana nació y, bajo el velo de la ciencia, por un lado ensanchaba poblaciones y, por otro, reformaba las ya existentes.

En términos formales, la reforma interior consistió en higienizar los hoy llamados centros históricos mediante la planificación de grandes avenidas longitudinales, hecho que supuso la destrucción y el derribo de todo lo que se encontraba en medio de los dos puntos que unían la línea recta. Más conocida por el término de «hausmanización» debido al precedente parisino, la reforma interior mientras destruía la herencia de la ciudad histórica en nombre del progreso y la modernidad, al mismo tiempo, paradójicamente institucionalizaría el moderno sistema de conservación nacional de monumentos. Si por un lado, el valor de uso de la ciudad al adaptarla al nuevo sistema productivo prevalecía por encima de los edificios antiguos, por otro lado el nuevo valor alegórico y representativo que adquiría la capital se llevaba a cabo reinventando, entre otras cosas, los centros históricos. Prácticamente todos los casos de reforma interior fueron criticados por su desconsideración hacia los restos materiales del pasado, aunque al mismo tiempo, las ciudades aprovecharon estos procesos para recalificar sus espacios más emblemáticos, no sólo económicamente, sino dotándolos de nuevos significados simbólicos. Hasta entonces

1. Para un desarrollo más amplio de este tema ver (Cócola Gant, 2006).

la ciudad no existía como objeto patrimonial. Fue a partir de estos procesos destructivos cuando nació la conciencia de conservarla y restaurarla, si bien el debate estuvo en determinar, por un lado, qué valía la pena conservar y, por otro, cómo se debían restaurar las ruinas no derribadas.

1. La línea recta. Del Plan Cerdà al Proyecto Baixeras

La transformación de la vieja urbe amurallada de Barcelona en una moderna ciudad industrial, empezaba a evidenciarse desde el siglo XVIII cuando la población pasó de 34.000 habitantes en 1718 a 120.000 en 1833 (López Guallar, 1993, p. 113). Como en todas las grandes ciudades europeas, se comenzó a edificar en los huertos aún existentes y, tras la desamortización de 1836, se ocuparon los solares de los conventos desaparecidos. Las viviendas pasaron de tener una o dos plantas a cuatro o cinco, con lo que se perdía el equilibrio del antiguo trazado medieval. Desde entonces las calles eran muy estrechas para edificios tan altos, generando, de esta manera, el tantas veces repetido hacinamiento de la ciudad intramuros. En este contexto, en 1854 se autorizó el derribo de las murallas y en 1859 se aprobó el proyecto de ensanche de la ciudad, más conocido como Plan Cerdà².

En general, se ha analizado el Plan Cerdà en relación al crecimiento de la ciudad extramuros y a la influencia del ensanche sobre el resto del espacio urbano. Pocas veces se ha tenido en cuenta que su proyecto incluía una propuesta de reforma de la ciudad histórica, sobre todo debido a que no tuvo contacto con el desarrollo práctico de la misma. El precisamente llamado *Proyecto de Reforma y Ensanche de Barcelona* de Ildefons Cerdà, aplicaba el esquema ortogonal del ensanche a todo el centro histórico, creando nuevas vías para agilizar la comunicación con el puerto y la nueva estación central. De este conjunto, destacaban las tres grandes vías que cortaban en línea recta el casco histórico de la ciudad³. La Gran Vía A sería la continuación de la actual Pau Clarís e iría desde la plaza Urquinaona hasta la plaza Antonio López. La Vía B continuaría a la calle Montaner y terminaría en las Atarazanas, mientras que la Vía C uniría las dos anteriores, siendo perpendicular a éstas. Aunque Cerdà no participase de forma directa en la reforma interior, y aunque teóricamente la obra se realizase en base al posterior proyecto Baixeras, la influencia del esquema por él desarrollado resultó un elemento clave para el futuro de la ciudad histórica.

Debido a que en los veinte años siguientes a la aprobación del Plan Cerdà aún no se había concretado la forma ni los mecanismos de expropiación con los que se llevaría a cabo la reforma interior, en 1879 el promotor Ángel Baixeras presentaba en el Ayuntamiento, y por iniciativa propia, el *Proyecto de reforma de la ciudad de Barcelona*. Su principal interés era revalorizar el precio del suelo del centro de la ciudad mediante una nueva parcelación y mediante la recalificación del espacio público, dotando a éste de servicios, salubridad y una nueva imagen monumental y moderna. Sin embargo, Baixeras sabía que la reforma no era posible sin la modificación de la Ley de Expropiación Forzosa de 1836, ya que ésta obligaba a indemnizar a cada uno de los propietarios que cedieran terrenos a los ayuntamientos. Por este motivo, en 1878 había presentado en el senado un informe llamado *Estudios sobre legislación para las obras de reforma y saneamiento*

2. Para una síntesis completa de la evolución de la ciudad desde la llegada de la industria hasta el Plan Cerdà y sus características ver (Grau & López Guallar, 1988).

3. Para un análisis detallado del conjunto de nuevas vías propuestas por Cerdà y que afectaría a toda Ciutat Vella ver (Molet i Petit, 1994, pp. 233-234).

encaminado a elaborar una nueva normativa y, de esta manera, el diez de enero de 1879 se aprobaba la nueva Ley de Expropiación Forzosa, justamente diez días antes de que presente su proyecto en el Ayuntamiento. Desde entonces se permitió la expropiación por utilidad pública, lo que generó un largo enfrentamiento entre el «interés general», la propiedad privada y las asociaciones de comerciantes.

En líneas generales, el proyecto Baixeras seguía el esquema planteado por Cerdà en cuanto a la obertura de las tres grandes vías, aunque a un nivel más detallado, proponía una nueva parcelación global de todo el casco histórico como continuación del modelo de las manzanas del ensanche (il. 25). Al no conservar prácticamente nada del trazado original de la ciudad, hecho que conllevaba la expropiación y el desplazamiento de residentes y comerciantes de las más de 3.600 fincas afectadas (Peiró, 2001, p. 56), su realización práctica en los términos planteados se hacía casi imposible. Cuando el Ayuntamiento expuso el proyecto, las quejas presentadas tanto por la Asociación de Arquitectos de Cataluña (AAC) como por la Asociación de Propietarios de Fincas Urbanas de Barcelona y su Zona de Ensanche (APFU), iban ambas encaminadas en la defensa del derecho a la propiedad y exigían indemnizaciones para los afectados. Aún así, el Ayuntamiento aprobó el proyecto en 1881 y la AAC nombró una comisión de reforma cuyas conclusiones fueron siempre en la misma dirección ya señalada (AAC, 1900).

Pese a las presiones recibidas, y pese a no existir estudios parciales de cada vía ni de cómo afectaría la obra al funcionamiento del resto de la ciudad, el gobierno central dio el visto bueno al proyecto en 1889. Al mismo tiempo, el Ayuntamiento convocó una subasta para la adjudicación de las obras en la que sólo se presentó el propio Baixeras y, lógicamente, obtuvo el encargo. Ante esta evidencia, el argumento de que el proyecto de reforma era una opción personal de un promotor inmobiliario y no un estudio sobre las necesidades generales del centro urbano, argumento ya planteado en 1881 (AAC, 1881), volvió a ser expuesto en contra del Ayuntamiento como una nueva medida de presión por parte de los propietarios. Además, aún no se sabía cómo se iba a financiar con una administración endeudada tras la Exposición de 1888, ni se había redactado un estudio técnico de viabilidad, de alcantarillado o de alineaciones.



25. Proyecto Baixeras, 1879.

Fuente: Fuster & Nicolau & Venteo, 2001.

Ante esta perspectiva, el proyecto estuvo paralizado hasta que un hecho teóricamente circunstancial consiguió hacerlo posible. La pérdida de los mercados coloniales de 1898 obligó a la burguesía industrial a buscar otro tipo de sector en el que invertir con el fin de regenerar una débil economía, centrándose, a partir de ahora, en la construcción y en el mercado inmobiliario como nuevo motor social. Esta nueva situación se vio reforzada cuando la burguesía barcelonesa consiguió llegar al Ayuntamiento en 1901 por medio de sus representantes de la Lliga Regionalista, partido que ya en su programa electoral anunciaba la reforma como medio de estabilidad social. Hacía varias décadas, desde el comienzo del ensanche, que se consideraba que las grandes obras generarían trabajo, prevendrían así huelgas obreras y revalorizarían el precio del suelo, llegando a afirmar que se podría convertir en una situación comparable a la añorada «fiebre del oro»⁴ (AAC, 1894 y 1895-A).

Al mismo tiempo, hay que tener en cuenta que en 1899 el Ayuntamiento había aprobado realizar solamente las tres vías principales (A, B y C), ya propuestas por Cerdà, descartando la idea de Baixeras de reconfigurar la casi totalidad de la trama urbana del centro histórico, hecho que fue aceptado por propietarios y comerciantes. En este contexto, el Banco Hispano Colonial, una vez reconvertido con capital inmobiliario al sector de las obras públicas, se hizo cargo de la contabilidad del Ayuntamiento en 1905. Dos años después, el banco firmó con el consistorio un contrato para la obertura de la Gran Vía A, mientras que Pere Falqués, arquitecto municipal, actualizó para la ocasión el proyecto Baixeras. De esta manera, el 10 de marzo de 1908 comenzaron los derribos que dieron lugar a la construcción de la actual Vía Layetana⁵.

2. Primeras críticas. Hacia la conservación de la ciudad histórica

La línea recta planteada por Cerdà y Baixeras implicaba destruir de modo sistemático todo aquello que se opusiera en su camino. Ante la contradicción entre el valor de uso de la ciudad y el valor simbólico de la misma, entre la adaptación al nuevo sistema productivo y la conservación del patrimonio, Cerdà hacía prevalecer el sentido práctico del desarrollo y del progreso al respeto por los monumentos artísticos y por cualquier clase de construcción histórica. En su *Teoría general de la urbanización y aplicación de sus principios y doctrinas a la reforma y ensanche de Barcelona* decía:

“porque esperamos confiadamente que ha de venir un día en que la circulación moderna, con todos sus maravillosos medios de locomoción, penetre, funcione y campee libremente y sin obstáculos en todos los grandes centros urbanos que no quieran pasar a la categoría de monumentos históricos, venerados, si se quiere, por sus recuerdos en arqueología, pero inútiles en la aplicación e inservibles en la práctica”⁶ (en Peiró, 2001, p. 54).

Cerdà no hacía más que aplicar una concepción general dominante en Europa durante casi todo el siglo XIX. Cuando hablaba de monumentos se refería en realidad a construcciones monumentales, principalmente edificios religiosos y sobre todo catedrales, que con las

4. Se conoce como «fiebre del oro» a los años precedentes a la Exposición Universal de 1888, momento de una elevada circulación de capital.

5. Para un análisis más detallado de la evolución desde el primer proyecto de reforma interior hasta su realización ver (Peiró, 1988).

6. CERDÀ, Ildefons (1968): *Teoría general de la urbanización y aplicación de sus principios y doctrinas a la reforma y ensanche de Barcelona*, Vol. I (II Vols.), Fabiá Estepá (1ª ed. 1867), Madrid, p. 319.

operaciones de reforma interior, en la mayoría de los casos quedaban aislados y focalizando las perspectivas de las nuevas vías. Esta concepción barroca de la escenografía urbana fue también asumida por Baixeras, y en la versión de su proyecto de 1881 aislaba y creaba perspectivas visuales para la Catedral, Santa María del Mar y la iglesia del Pí, mientras que el trazado medieval, casas, palacios y un gran número de iglesias menores desaparecían.

Sin embargo, en el proyecto Baixeras de 1879 no existía ningún tipo de intervención en el entorno de la Catedral. La modificación que introdujo dos años más tarde posiblemente estuvo condicionada por la aparición, sólo un mes después de su proyecto, de la primera valoración e intento de monumentalización del espacio más característico del centro histórico. En un artículo aparecido en *La Renaixensa*, Lluís Domènech i Montaner plasmaba su idea sobre cómo se debería intervenir en el entorno de la Catedral —“allí, en reduït espai estan perpetuats tots los sagrats recorts de lo esplendor perdut de nostra pàtria” (Domènech i Montaner, 1879-A, p. 129)— y como si de un sueño se tratase, proponía la creación de un gran espacio que uniera el ábside de la Catedral con la existente plaza San Jaume:

“Un somni més donchs y acabem. La gran plassa central la veyem entera, complerta, com cap ciutat del mon la pot presentar més nutrida de majestat, de recorts y de bellesa. Tots los edificis privats compresos d’una part desde la Casa de la Ciutat y la Diputació fins la plassa del Angel y d’altra part desde la Catedral, la Corona d’Aragó y Santa Agueda fins a Sant Just han desaparecut. Salvats los desnivells ab ampla combinació de escalinatas y rampas, de lo quadrat grandíós que queda se veu a lo lluny, a l’última de llargas y majestuosas vias les estacions dels camins que nos domanan nostres productes, les nous parchs, la nova ciutat, lo port y lo mar que un dia dominàrem” (Domènech i Montaner, 1879-A, p. 139).

Su idea implicaba el derribo de todas las construcciones menores que en aquellos años no se consideraban monumentos —principalmente casas— para aislar de esta manera el edificio más representativo de la ciudad. Al mismo tiempo, el espacio surgido de estos derribos, y que conectaría la Catedral con otros edificios también valorables, debería ser monumentalizado por medio de una escenografía historicista. Sin embargo, por un lado las palabras de Domènech evidenciaban los deseos de la burguesía local de convertir a la ciudad en una gran capital europea, para recuperar los mercados “que un dia dominàrem” y, por otro lado, la monumentalización del espacio también implicaba la restauración y cambio de uso de algunos de sus edificios. Domènech continuaba diciendo:

“Al nostre entorn, cap al nort, la Catedral nos mostra les magistralment combinades masses de son àbside sobrepujadas per les ferms campanars, banyant en lo blau del cel sas caladas branques que lluhèn al sol com diademas; a son costat l’antich Palau dels Reys d’Aragó, de severa bellesa, no alberga ja l’Archiu ni lo Convent als que s’ha buscat més segura y retirada custodia. L’antich Tinell major torna a ser la sala del Borboll de la nova Audiencia a la que se puja desde la plassa per ampla escalinata que acaba en la porta principal d’una nova fachada compresa entre el archiu actual y la capella coronada de Santa Agueda; al mitxdia la primera iglesia de Barcelona, reconstruida en la flor de la edat mitjana alsa també una nova fachada lateral y allà a occident, com lo sol esmortut que se pon per apareixer més brillant l’endemà, a l’esquerra l’antich casal del Consell, a la dreta lo imponent Palau de la poderosa Generalitat de Catalunya, restaurat y en cabal possessió de nostra Diputació Provincial. Y detrás, en mitx de la grandiosa plassa, en lo mateix lloch que mils anys fa acupan, com trafeos de nostra remotíssima grandesa, se levantan les gigantinas columnas del antich temple romà. Ja ho habem dit, es un somni. Mes ¡es tan bonich per nosaltres!” (Domènech i Montaner, 1879-A, pp. 139-140).

Es significativo que el autor proponga en 1879 el traslado del convento de Santa Clara, que desde el siglo XVIII ocupaba parte del Palacio Real en la plaza del Rey, para recuperar el salón gótico del Tinell (antigua sala de recepción real del palacio), y al mismo tiempo, restaurar la fachada del edificio que daba sobre dicha plaza. Por otro lado, también proponía la restauración del Palau de la Generalitat y el derribo de las casas que ocultaban las columnas que se conservaban del templo romano de Hércules. Como decíamos, Baixeras recogía una plaza similar en la versión de su proyecto que presentó en 1881, y en 1883, el poeta Jacint Verdaguer insistía sobre la misma idea al publicar *Oda a Barcelona*, en donde también soñaba con derribar lo que llamaba “cortina de casas” que separaba la Catedral de la plaza San Jaume (Verdaguer, 1883).

Por otro lado, si aislar la Catedral representaba monumentalizar su entorno, el hecho en sí no implicaba ninguna crítica al proyecto Baixeras. Como hemos visto, las críticas iban dirigidas, sobre todo, a defender el derecho a la propiedad, incluyendo las realizadas por la Asociación de Arquitectos de Cataluña. En una serie de artículos en la revista de la AAC, Modesto Fossas Pi, integrante de la comisión de reforma de la Asociación, indicaba la inviabilidad del proyecto por falta de financiación, por escasa compensación a la propiedad urbana, por carencias administrativas y legales, por no existir estudios técnicos de saneamiento y alcantarillado y por tratarse de una adjudicación individual y no de un concurso público (Fossas Pi, 1893-A, 1893-B, 1893-C, 1894). En ningún momento hacía referencia a la conservación de los monumentos o al embellecimiento urbano. Más bien, en otro artículo de la revista, en ocasión de una actualización que Pere Falqués hizo del proyecto Baixeras en 1895, se indicaba que éste se preocupa por cuestiones de estética urbana, cuando lo importante era el alcantarillado, la salubridad y la circulación de la ciudad (Madorell Rius, 1895). En este sentido, las mismas conclusiones fueron presentadas al Ayuntamiento cuando en febrero de 1894 abrió un plazo de información pública, enmiendas y propuestas sobre el proyecto, en donde 28 asociaciones de comerciantes, propietarios, profesionales, artísticas y algunos particulares realizaron sus alegaciones (Ayuntamiento Constitucional de Barcelona, 1895; AAC, 1895-B).

Normalmente, si en algún momento las críticas hicieron referencia a la destrucción de un monumento urbano, era porque las realizaba su propietario. Como hemos dicho, en aquel contexto sólo se consideraban como tales a los principales edificios religiosos o a algunas construcciones civiles como ayuntamientos o grandes palacios, y fue precisamente la Iglesia la primera en usar la expresión «conservación de los monumentos» en relación a la reforma interior de Barcelona —“abriendo las puertas a un empresario o empresa para conturbar la ciudad, tanto bajo el punto de vista de la policía urbana como bajo el estricto de la conservación de los monumentos”— (Paula del Villar, 1881, p. 109). En este sentido, hay que considerar una nueva referencia a la conservación de la capilla de Santa Águeda y al salón del Borboll (Tinell), cuando el arquitecto de la diócesis exponía:

“En el proyecto de que me ocupo se destruyen por la calle proyectada con la letra D la iglesia parroquial de San Cucufate, la de religiosas de Santa Clara y de un modo indirecto se deja amenazada la monumental e histórica capilla de Santa Águeda” (Paula del Villar, 1881, p. 109).

En el siguiente párrafo aclaraba que en el convento de Santa Clara se conservaba el llamado salón del Borboll. Sin embargo, si en la década de 1880 la Iglesia fue la única institución en defender elementos histórico-artísticos amenazados fue porque estaba defendiendo sus bienes inmobiliarios. Conservar los monumentos significaba oponerse a la expropiación de las siete iglesias que iban a ser derribadas (Paula del Villar, 1881, p. 108), pero no respondía aún a una conciencia conservacionista según la cual los edificios

debían respetarse por su condición de documentos de arte o de historia⁷.

No fue hasta la década de 1890 cuando la crítica local hizo alguna alusión a la conservación no sólo de los edificios religiosos, sino del conjunto del casco histórico o, al menos, de sus partes más características. En tres artículos aparecidos en el *Diario de Barcelona*, el crítico literario Francesc Miquel i Badia relacionaba la reforma interior de Barcelona con otras experiencias similares a nivel europeo. Concretamente hacía referencia a la aparición del libro de Charles Buls *L'esthétique des villes*⁸ y a su actuación en la Grand Place de Bruselas, actuación a la que el *Diario* ya había hecho referencia unos años antes (*Diario de Barcelona*, 1892).

“Las opiniones del burgomaestre Buls (...) son hoy muy pertinentes para los barceloneses, ya que se ha puesto otra vez sobre el tapete la celeberrima cuestión de la reforma interior de la ciudad antigua” (Miquel i Badia, 1894-A, p. 2.232).

“M. Ch. Buls en su *Esthétique des villes* da contestación rotunda, en pocas líneas, a la mayoría de las preguntas que pueden formularse ante el plan Baixeras, examinando con claro y atinado criterio cómo ha de procederse en la reforma de las ciudades en los conceptos técnico, estético y administrativo” (Miquel i Badia, 1894-A, p. 2.232).

Por un lado, Miquel i Badia cuestionaba la práctica habitual sobre el aislamiento que reciben los principales monumentos, oponiéndose a la destrucción de su entorno:

“Hemos sostenido que la construcción de nuevas manzanas alrededor de monumentos antiguos, lejos de redundar en beneficio de éstos, los perjudicaba, porque el marco de ellos, lo que les hacía valer a los ojos del forastero y del vecino ilustrado era precisamente el carácter apropiado de los edificios, casas y calles que los circuyen” (Miquel i Badia, 1894-A, p. 2.232).

Las críticas de Miquel i Badia, si bien no superan la concepción según la cual sólo son monumentos urbanos las principales iglesias o grandes edificaciones civiles, sí que representan, en el panorama catalán, la primera valoración del ambiente que los rodea. En este contexto, al ser la Catedral el edificio más representativo de la ciudad, el autor aplicaba esta nueva visión conservacionista a todo el barrio que la circunda:

“Con profunda tristeza tememos que llegará el día en que a alguien se le ocurra ensanchar la angosta y típica calle de los Condes de Barcelona y demoler la casa de la Canonja y la casa del Arcediano y otras casas por el estilo, con lo cual el simpático conjunto de la Santa Basílica y de sus inmediaciones quedará completamente destruido y no será, como es aún hoy, el encanto de los artistas y de los forasteros ilustrados y de buen gusto que visiten nuestra capital. Algo parecido puede ocurrir en los alrededores de la iglesia de Santa María del Mar” (Miquel i Badia, 1894-C, p. 2.864-2.865).

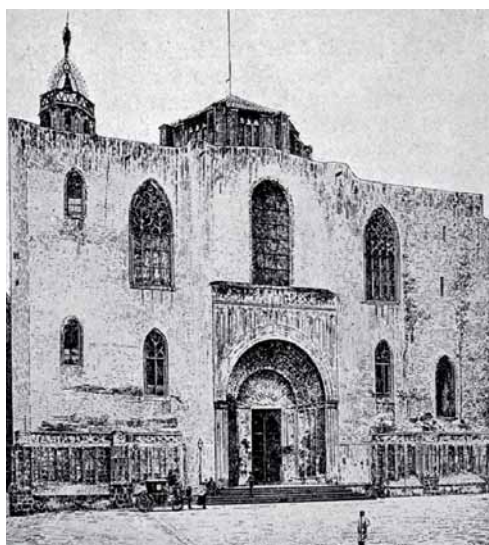
El autor relacionaba los monumentos con los forasteros, es decir, la manera en la que los edificios antiguos pueden impresionar a sus visitantes y cómo aquellos son un recurso para que la ciudad sea visitada. Por otro lado, sobre la conservación del entonces llamado barrio de la Catedral continuaba diciendo:

7. Sobre este asunto en el contexto catalán ver (Ganau Casas, 1997). Para una síntesis de lo que en cada momento ha sido considerado monumento histórico en el Estado español, ver la introducción de HERNÁNDEZ NÚÑEZ, Juan Carlos (1999): *Los instrumentos de tutela del patrimonio histórico español: sociedad y bienes culturales*, Grupo Publicaciones del Sur, Jerez.

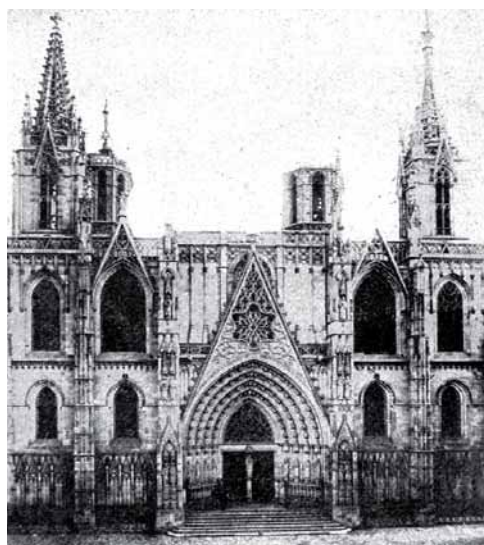
8. Buls, Charles (1893): *L'esthétique des villes*, Imprimerie Bruylant-Christophe & cie, Bruselas.

“Sólo el conjunto que formarían la antigua casa del Consejo, la iglesia gótica de San Jaime, el Palacio de la Diputación y la Real Audiencia, el Palacio de los Condes y la Real Capilla de Santa Águeda, la cárcel vieja y la bajada de la Llet con la plazuela de las Coles y sus peregrinas encrucijadas, sería poderoso a atraer a los artistas, a los arquitectos, arqueólogos, historiadores y a cuantas personas discretas, dotadas de buen juicio y con regular instrucción, quisieran darse el gustazo a fines del siglo XIX de contemplar una ciudad tal como fue en los siglos XIV y XV de la Edad Media. Por desgracia, las pasiones revolucionarias por un lado, y tanto o más que ella la más crasa ignorancia por otro, destruyeron varios de los edificios que hemos enumerado e hicieron todo lo imaginable para colocar los demás en las peores condiciones posibles” (Miquel i Badia, 1894-B, p. 2.489).

La preocupación de Miquel i Badia por el entorno de la Catedral hay que relacionarlo además con las obras de la fachada del edificio. En Barcelona, el frente de la Catedral se había dejado incompleto desde el siglo XV, y como en otras ciudades europeas, durante el siglo XIX la burguesía propuso su finalización. Por un lado, representaba la necesidad de reapropiarse de los signos de identificación colectiva buscando un hito identificatorio con su propio pasado y, por otro, significaba embellecer la ciudad mediante la monumentalización de su principal elemento histórico, ofreciendo una imagen acorde con la importancia de la urbe y su riqueza. En este caso la decisión de cómo terminar la fachada provocó un largo debate «artístico» entre diferentes facciones de la propia burguesía. La disputa se cerró cuando Manuel Girona, banquero y político conservador, pagó la totalidad de la obra, realizada entre 1887 y 1912 (ils. 26, 27 y 28)⁹.



26. Fachada antigua de la Catedral.
Fuente: Florensa, 1968.



27. Fachada de la Catedral en 1890.
Fuente: Florensa, 1968.

Sin embargo, aunque Miquel i Badia reconocía que el barrio se encontraba abandonado y en peligro de degradación, sostenía:

“Barcelona llega a tiempo de preservar lo que podríamos llamar el marco de sus monumentos. Todavía en los alrededores de la Catedral y de la Audiencia se conservan

9. Para una síntesis más detallada del proceso de finalización de la Catedral ver (Bassegoda i Nonell, 1981; Ganau Casas, 1997-A; Lacuesta, 2000).

calles que reúnen líneas apropiadas para armonizarse, en mayor o menor grado, con los expresados edificios” (Miquel i Badia, 1894-C, p. 2.864).

“Entendemos nosotros que lejos de haberse de adoptar el criterio de derribos y anchas plazas que predomina en el plano Baixeras, en los puntos donde existen algunos monumentos, debería seguirse el que indica M. Buls, y esto habría de verificarse muy pronto, pues de lo contrario la piqueta y el interés del dinero se encargarán en breve de echar a rodar el carácter y el colorido que tienen aún aquellos alrededores” (Miquel i Badia, 1894-C, p. 2.865).

Dos años más tarde, en ocasión de unas reformas que se estaban realizando en la Casa del Arcediano, otra vez Miquel i Badia retomaba el tema del barrio de la Catedral y lo volvía a relacionar con la actuación de Buls en la capital belga:

“Repetidas veces hemos manifestado que si nuestra ciudad hubiese contando entre sus ediles con un hombre como el burgomaestre Buls de Bruselas, ha tiempo que hubiera mandado a estudiar el modo de conservar a nuestra preciosísima iglesia Catedral el envolvente antiguo que tiene y de imprimir al nuevo cierta faz que se armonizara con la joya mayor que en Arte posee la ciudad de Barcelona” (Miquel i Badia, 1896, p. 14.282).



28. Fachada de la Catedral en 1913.
Fuente: Florensa, 1968.

Como se ha dicho, las opiniones de Miquel i Badia representaron en Cataluña la primera defensa del entorno de los monumentos dentro de las ciudades antiguas. Pero al mismo tiempo, supusieron una temprana consideración acerca de la necesidad de conservar el barrio de la Catedral y, sobre todo, de armonizar las nuevas construcciones con la «faz» de antigüedad del resto de los edificios. Hasta entonces las propuestas habían consistido en aislar la Catedral para hacerla visible y completar las nuevas alineaciones con construcciones modernas “a la manera de las que existen detrás del ábside de la Santa Iglesia y que en tanto grado destruyen el efecto artístico y pintoresco”¹⁰ (Miquel i Badia, 1896, p. 14.282). Sin embargo, independientemente de esta crítica, no deja claro a qué se refiere con armonizar ni lo que significa exactamente “el efecto artístico y pintoresco”. Sobre este tema, solamente nos da una pista al decir:

“Si un artista o ayuntamiento concedores del arte hubiesen presidido en esta

10. Se refiere a los dos edificios de viviendas existentes detrás del ábside de la catedral y que habían sido construidos pocos años antes.

transformación de la ciudad vieja y en su enlace con la nueva, los barrios a los que hemos aludido ofrecerían un aspecto pintoresco, un interés histórico y artístico muy distinto del carácter que ahora tienen, idéntico al de todas las poblaciones modernas, más vulgares y más insignificantes” (Miquel i Badia, 1894-B, p. 2.490).

Por lo tanto, para conocer a qué se refiere el autor con una reforma realizada desde un punto de vista artístico, una reforma que aspire a “mejorar y embellecer nuestra ciudad [hasta convertirla] en una *Cité*” (Miquel i Badia, 1894-C, p. 2.865), deberíamos conocer el modelo al que continuamente nos ha remitido.

3. Un ejemplo europeo. Charles Buls y la Grand Place de Bruselas

Charles Buls fue alcalde de Bruselas entre 1881 y 1899. Formado en artes y humanidades, en la década de 1860 había realizado el grand tour por Francia e Italia, donde conoció el arte de la antigüedad y se interesó por la conservación de los monumentos y su restauración. Más allá de la intervención en la Grand Place de Bruselas, es conocido en Europa desde que en 1893 apareció *Esthétique des villes*, opúsculo que escribió en ocasión de unos trabajos públicos que afectaban a la Montagne de la Cour, antiguo camino que partía de la muralla medieval, y que con las obras de reforma interior de la ciudad corría el riesgo de desaparecer. Sin embargo, el texto trascendió el ámbito local, y se difundió como paradigma con el que afrontar la transformación de los centros históricos.

La propuesta de Buls planteaba la necesidad de modificar la línea recta, que afectaba también desde 1879 a la reforma interior de Bruselas, si con ello se conseguía salvar un monumento. Su idea principal consistía en conciliar la necesidad de circulación y de higiene con la estética y el embellecimiento de las ciudades, partiendo de la base que estética y embellecimiento significaba respetar el trazado medieval, pintoresco y atractivo. La valoración de la forma urbana medieval por encima de la racionalización de la era industrial, también implicaba una crítica a la destrucción del entorno de las catedrales y a su aislamiento para crear grandes plazas. Si William Morris, condenaba desde un punto de vista estético las obras creadas por el sistema productivo industrial, y creía que debía superarse con la recuperación de la artesanía medieval, Buls no sólo apoyaba esta teoría para los objetos artísticos, sino que además la aplicaba al conjunto de intervenciones que afectaban a la ciudad histórica. La idea de reformar las ciudades desde un punto de vista artístico dio lugar al llamado «Arte Público», movimiento que en 1897 celebró su primer congreso internacional, precisamente en Bruselas, y en donde Buls presentó como ejemplo la reforma de la Grand Place.

Las características generales de los planteamientos de Buls coinciden con las expuestas por el austriaco Camillo Sitte, que en 1889 había publicado *La construcción de ciudades según principios artísticos*¹¹, en donde también proponía integrar el monumento en el tejido urbano, sin aislarlo, y recuperar la escala humana de la forma urbana medieval. Sin embargo, Marcel Smets, autor del trabajo más completo sobre Buls y en el cual nos basamos, afirma que el belga no conocía el texto de Sitte (Smets, 1995, p. 133), escrito en alemán y que se tradujo al francés en 1903. Sus conclusiones fueron similares porque respondían a problemas comunes, pero no dependían el uno del otro. En cambio Buls, en el prólogo de la edición de 1894, confirmaba que su principal fuente había sido Viollet-le-Duc, y que el *Dictionnaire* era como su biblia (Buls, 1894, p. 8).

11. SITTE, Camillo (1889): *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, C. Graeser, Viena.

En el caso de Barcelona, se ha afirmado que las primeras propuestas de conservación del barrio de la Catedral aparecieron como consecuencia de la influencia de los textos de Sitte y de Buls (Ganau, 1997-A, pp. 405-474). Es cierto que dichas propuestas hay que relacionarlas con la recuperación de la Edad Media no sólo desde el punto de vista de los estilos, sino desde el punto de vista urbanístico. Sin embargo, las fuentes sólo citan a Buls como modelo, y no es hasta 1903 cuando aparece la primera noticia de la obra de Sitte en una reseña a la traducción al francés de su libro (*Arquitectura y Construcción*, 1903, p. 67). El mismo Ganau afirma que dicha traducción estaba llena de errores, y que hubo que esperar hasta 1926 con la traducción del texto al castellano para comprender mejor las ideas del austriaco¹². Por este motivo, es oportuno conocer de forma más detallada las propuestas de Buls, y porque al mismo tiempo sobrepasa el nivel teórico con intervenciones concretas que fueron conocidas en la capital catalana. Gracias a su condición de alcalde pudo intervenir en el desarrollo de la ciudad y, sobre todo, en la restauración de algunos de sus monumentos.

Buls intervino en la reconfiguración de la Grand Place de Bruselas y en la restauración de algunos de sus edificios. Conservar los monumentos significaba, por un lado, conmemorar los grandes momentos de la historia local y, por otro, marcar el origen y los signos distintivos del lugar, aumentando, de esta manera, el atractivo turístico de la ciudad (Smets, 1995, p. 94). Relacionaba, ya en la década de 1880, la conservación de los edificios históricos con la llegada de visitantes extranjeros y reguló, para este fin, la primera organización de atracción turística de Bélgica:

“No podemos negar que esta voluntad de adornar la ciudad tenía también un objetivo comercial y turístico. Por la experiencia de sus múltiples viajes, Buls sabía claramente lo que le faltaba a Bruselas para atraer a los extranjeros. En 1886 se comunica con A. Dansaek, presidente de la Unión Sindical, para sugerirle una serie de medidas encaminadas a hacer la capital más atractiva. Le pide, entre otras cosas, organizar una comisión especializada, formada sobre la oficina de turismo existente en Viena, que serviría para «atraer a un mayor número de extranjeros que vengan a Bruselas a gastar el dinero que destinan en sus viajes»¹³” (Smets, 1995, pp. 102-103).

De esta manera, en 1887 se formó la asociación *Bruxelles-Attractions*, de la que Buls fue el primer presidente y que tuvo como principales objetivos promocionar y embellecer la ciudad. Uno de sus mayores logros a corto plazo fue la organización de la Exposición Internacional de Bruselas de 1897, evento en donde se desarrolló el Primer Congreso Internacional de Arte Público y en el que, como hemos dicho, Buls presentó como ejemplo de embellecimiento urbano la reforma de la Grand Place.

La Grand Place de Bruselas es el centro comercial, administrativo y distintivo de la ciudad. De origen medieval, en 1695 fue quemada por las tropas francesas, pero debido a su alto contenido simbólico, en 1700 ya estaba toda reconstruida y de forma exacta a la original. Como en todas las capitales europeas, el hacinamiento y la humedad provocaron su deterioro, y a finales del siglo XIX muchos de sus edificios amenazaban ruina. En este estado, la intervención de Buls consistió en reordenar la plaza, eliminar las adiciones a algunos de sus edificios, completarlos con detalles ornamentales y restaurar el más representativo.

La Maison du Roi se encuentra en el lado norte de la plaza. Se trata de un edificio gótico

12. SITTE, Camillo (1926): *La construcción de las ciudades según principios artísticos*, Traducción de Emilio Canosa, Ed. Canosa, Barcelona.

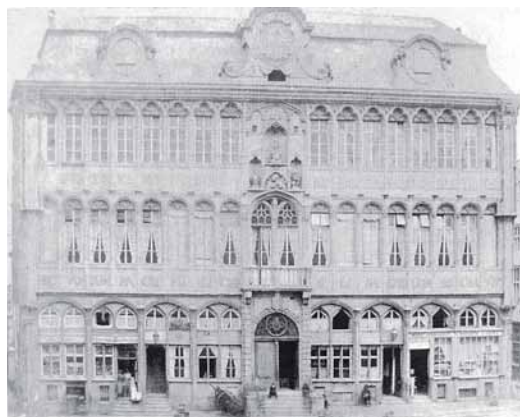
13. Carta de Buls a Dansaek, 30 de marzo de 1886, Fondo Buls, carpeta 13, nota 149.

tardío del siglo XVI y que con el paso del tiempo había sido profundamente transformado (il. 29). La intervención que propuso Buls estuvo determinada por las teorías dominantes en aquel entonces y, en este caso, la restauración en estilo se adecuaba de manera idónea al pretendido objetivo de devolver a la plaza su original decoro. Por lo tanto, la restitución de la forma prístina del edificio debería consistir en eliminar las adiciones posteriores que lo desfiguraban y completar el resto del monumento en el estilo en el que había sido construido. Buls decía:

“Conviene no solamente restablecer este edificio remarcable en el estado como estaba antes de la demolición, sino completarlo según el proyecto adoptado por sus fundadores en la época de su construcción primitiva. En una palabra, que la Maison du Roi debería reconstruirse tal como la había proyectada en 1515 su eminente arquitecto Antoine Keldermans”¹⁴ (en Smets, 1995, p. 110).

Buls sostenía que La Maison du Roi nunca había sido finalizada, y que por lo tanto, tenían que descubrir cuál había sido la idea original para concretarla a finales del siglo XIX. Lo cierto fue que no encontraron ningún plan o proyecto de Keldermans, y debieron buscar indicios de cómo era esa idea del autor para reconstruir el edificio en la forma en la que se imaginaban que el arquitecto la habría concebido inicialmente en el siglo XVI. Con este objetivo, Smets sostiene que:

“Buls justifica esta decisión con un argumento bastante superficial: en la fachada del edificio, a la altura del primer piso y en planta baja, se conservaban restos de bóvedas de crucería y de anclajes en hierro, «indicando de una manera certera la intención original de construir galerías cubiertas tanto en planta baja como en el primer piso»¹⁵” (Smets, 1995, pp. 94-95).



29. Maison du Roi antes de la intervención de Buls.
Fuente: Smets, 1995.



30. Maison du Roi después de la intervención de Buls.
Fuente: Smets, 1995.

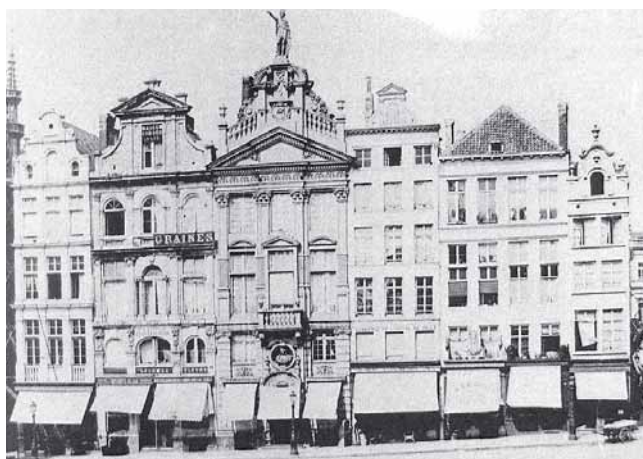
Por lo tanto, si existía la posibilidad de que el edificio estuviera concebido con una galería que lo rodeaba, y esta posibilidad encajaba con las intenciones de embellecer la plaza, la intervención no consistió en otra cosa mas que en recubrir el edificio con una galería gótica florida aún sabiendo que nunca había existido (il. 30). De esta manera Buls conseguía completar la idea original y acabar la obra que el autor no pudo hacer en vida. Pero sobre

14. BULS, Charles (1882): *Maison du Roi. Rapport présenté au nom du collage et de la section des travaux publics*, Bruselas, p. 202.

15. BULS, Charles (1882): *Maison du Roi. Rapport présenté au nom du collage et de la section des travaux publics*, Bruselas, p. 202.

elementos decorativos y superficiales, elementos que, a pesar de que no tenían relación con el valor histórico de las obras ya que posiblemente jamás habían existido, eran imprescindibles para exhibir lo que Riegl llamó «valor de antigüedad», y de esta manera, paradójicamente, simular una historicidad que nunca tuvieron. Es decir, incorporando a los monumentos detalles «artísticos», y al no ser éstos ya producidos en la era industrial, la obra exhibe una imagen que finge ser histórica. A este proceso podríamos llamarle restauración pintoresca, según la cual la validez de la intervención será mayor cuanto mayor sea la apariencia de antigüedad del edificio. Precisamente, Buls fue llamado en su época “fabricante de antigüedades” (Smets, 1995, p. 96), y él mismo afirmaba que lo más importante de un edificio es su valor pintoresco, representado en su pátina como acumulación del paso del tiempo (Smets, 1995, p. 207).

Las teorías de Buls no sólo manifestaban una oposición a la destrucción indiscriminada de la línea recta proyectada, sino que también suponían un tipo de intervención específica sobre los monumentos y una manera muy concreta de justificarlas. Estas características no pueden ser separadas, y tanto la oposición al plan de reforma interior como la restauración de los edificios afectados forman parte del mismo proceso. Como hemos visto, en Barcelona Miquel i Badia fue el primero en presentar los trabajos de Buls y relacionarlos con la reforma interior de la ciudad antigua. Sin embargo, sus ideas son también asumidas por otros miembros de la élite cultural de la época, y a principios del siglo XX nuevas referencias nos remiten al antiguo alcalde de Bruselas.



33. Lado nordeste de la plaza antes de la propuesta de Buls.
Fuente: Smets, 1995.



34. Lado nordeste de la plaza después de la propuesta de Buls.
Fuente: Smets, 1995.

4. Puig i Cadafalch, la Lliga Regionalista y el barrio de la Catedral

En noviembre de 1901 la Lliga Regionalista ganaba las elecciones en el Ayuntamiento de Barcelona. A partir de entonces la burguesía catalana gestionará una ciudad secundaria, aún semiagraria, sin proyección más allá del Estado español, y soñará con convertirla en una capital mediterránea, segura de su capacidad para poder entrar definitivamente en la modernidad y para poder ser presentada como paradigma de progreso industrial y desarrollo. El antiguo régimen iba a desaparecer, pero esta vez por medio de la reforma democrática y, sobre todo, por medio de la reforma urbanística. Las aspiraciones de la Lliga no podían ser entendidas sin una gran obra urbanizadora que fuera capaz de ordenar y sanear la ciudad antigua y, por otro lado, de regular el crecimiento suburbano de los pueblos agregados¹⁶.

Como habíamos dicho, Puig i Cadafalch fue uno de los nuevos regidores en el Ayuntamiento. Sus objetivos y prioridades los expresaba frecuentemente en el periódico que habían organizado para ello y, en este sentido, *La Veu de Catalunya* se había convertido en el principal difusor de las ideas del partido. Unos meses antes de las elecciones, entre diciembre de 1900 y enero de 1901, Puig i Cadafalch publicó en *La Veu* una serie de artículos que iban a anticipar su política futura. Con el nombre de “Barcelona d’anys à venir”, el autor decía:

“¿Qué haurà de ser la Barcelona del pervindre? Els somnis d’una capital inmensa en aquest recó del Mediterrani van acostarse a la realitat y cal preparar-se pera quan la hora arribi” (Puig i Cadafalch, 1901-B, p. 1).

Sus palabras implicaban una necesidad inmediata de planificar la ciudad desde diversos aspectos, pero debido a su formación participó principalmente en el urbanístico. Integrante de la comisión de fomento de la ciudad, criticó de manera constante el Plan Cerdà y a las ordenanzas municipales vigentes desde 1891, que obligaban a construir “ninxos de cementiri” en vez de edificios artísticos. En relación a la anexión de los pueblos agregados, participó en la creación del concurso internacional de 1905 que dio lugar al conocido como Plan Jaussely¹⁷, y del cual Puig fue uno de los miembros del jurado. En el artículo al que nos referimos, anticipaba que:

“Cal limitar lo més aviat possible el desenrotllo d’aquest tablero d’escachs que no respon a rés, y projectar desde una ronda límit l’enllàs de les poblacions agregades a Barcelona, y cal fer això ab un espèrit ample a la moderna” (Puig i Cadafalch, 1901-B, p. 1)

Sin embargo, en relación a la reforma interior, continuaba diciendo:

“Cal després estudiar desde un punto de vista artístich la reforma de la ciutat antiga. No es possible avuy tirar a terra tot lo vell, sino que cal respetar tot lo vell artístich. Els carrers de Moncada y de Mercaders estan demanant convertir-se en carrers de Nuremberg o de Bruges o en una via de Florencia; es precís fer lo que M. Buls ha fet a Bruselas, ab la Gran Plassa, no destruir, sino reedificar, retornar las cosas a sa primitiva bellesa. No té la major part de la gent idea de com aquestos conjunts s’han estudiat on altres temps ab tots els criteris y escolas y com s’estudian ara mateix en altres terras més

16. En 1897 se habían anexionado al municipio de Barcelona los hasta entonces pueblos de Sant Gervasi, Sants, San Martí, Gràcia, Les Corts y Sant Andreu.

17. Para el Plan Jaussely ver: FIOLE COSTA, Carme (2007): *Retículas i diagonals: el Pla Jaussely de Barcelona de 1907 y el Pla Burnham de Chicago de 1909*, Tesis Doctoral, UPC, Barcelona.

afortunadas; com se busca utilitzar tot lo artístich pera que no desapareixi, com se procura armonisar lo nou ab lo vell” (Puig i Cadafalch, 1901-B, p. 1).

El 1 de enero de 1902 los regidores regionalistas tomaron posesión de sus cargos en el Ayuntamiento. Ese mismo día *La Veu de Catalunya* publicaba un monográfico titulado “La Barcelona de ahir y la de demà” en la que Puig i Cadafalch, Prat de la Riba, Durán i Ventosa y Verdaguer i Callís, entre otros, escribían sobre las posibilidades de la ciudad para convertirse en la capital soñada. En su artículo, Puig i Cadafalch dejaba claro que resolver la reforma interior iba a ser una labor esencial en su política municipal, pero que para realizarla era necesario modificar las arcaicas estructuras del Estado español y adaptarlas a la necesidad de Cataluña y, al mismo tiempo, enumeraba los campos y las facetas que en el futuro iba a impulsar como regidor, temas que repitió con frecuencia en otros artículos publicados siempre en *La Veu*:

“¡Quina obra faria el nou Ajuntament declarant que no hi enten rés en Belles Arts; que no hi enten en la Enseñansa; que no sap de exercir la Beneficiencia; qu'es inepte pera reformar y sanejar la ciutat!” (Puig i Cadafalch, 1902-A, s/n.)¹⁸.

“La lley es a Espanya l'obstacle principal del progrés nostre; la lley ha dificultat y dificultarà el fer de Barcelona la ciutat culta que somniem; ella es y serà l'enemiga dels que volém fer aquí una capital europea” (Puig i Cadafalch, 1902-A, s/n.).

Habíamos dicho que hasta la llegada de la Lliga Regionalista al Ayuntamiento, y su visión del plan Baixeras como posibilidad de inversión inmobiliaria, no había sido posible afrontar los trabajos que posteriormente dieron lugar a la obertura de la Vía Layetana. En un segundo lugar se ha intentado demostrar que la reforma interior de la ciudad antigua fue una preocupación básica para la Lliga desde incluso antes de tomar posesión de sus cargos y, en este sentido, el nuevo gobierno municipal adoptó decisiones sobre el asunto poco tiempo después de entrar en el poder. Así, en marzo de 1902 aprobó de forma definitiva retomar las propuestas de Cerdà y realizar únicamente las Vías A, B y C (*La Veu de Catalunya*, 1902-A). De esta manera se aseguraban un mayor acuerdo con los propietarios y una mayor agilidad en el ámbito económico y legal. Al mismo tiempo, aprobaron comenzar por la Gran Vía A, dividir su longitud en tres secciones y nombraron una ponencia dentro de la comisión de fomento para que estudie la forma en la que se podría comenzar la sección primera. Al respecto, el 27 de mayo de 1902 *La Veu* escribía:

“La ponencia encarregada del estudi de la Reforma Interior de Barcelona, composta pels Srs. Pella y Fargas, Marial y Puig y Cadafalch ha presentat a la Comissió de Foment un importantíssim dictamen qual part dispositiva diu literalment: 1. Empezar la sección primera; 2. Que para empezar la sección segunda, la Asociación de Propietarios debe presentar un proyecto de convenio con el Ayuntamiento; 3. Subasta pública; 4. Encargar al arquitecto municipal el proyecto de la Gran Vía C” (*La Veu de Catalunya*, 1902-B, s/n.)

Sin embargo, la ponencia también presentó en el informe un proyecto sobre cómo abordar la sección primera «desde un punto de vista artístico», proyecto que fue publicado en otro artículo anónimo en *La Veu* el mismo 27 de mayo, pero que seguramente haya sido escrito por Puig i Cadafalch¹⁹. El artículo, titulado “El primer carrer de la reforma de Barcelona”,

18. En diversos artículos Puig relacionaba el futuro de la ciudad con el desarrollo de estas mismas ideas y necesidades. Ver (Puig i Cadafalch, 1903-A, 1903-B, 1903-C y 1909). Ver también (*La Veu de Catalunya*, 1902-D).

19. Por el contenido y expresiones que utiliza el artículo sostengo que Puig i Cadafalch es el autor del mismo. Las propuestas

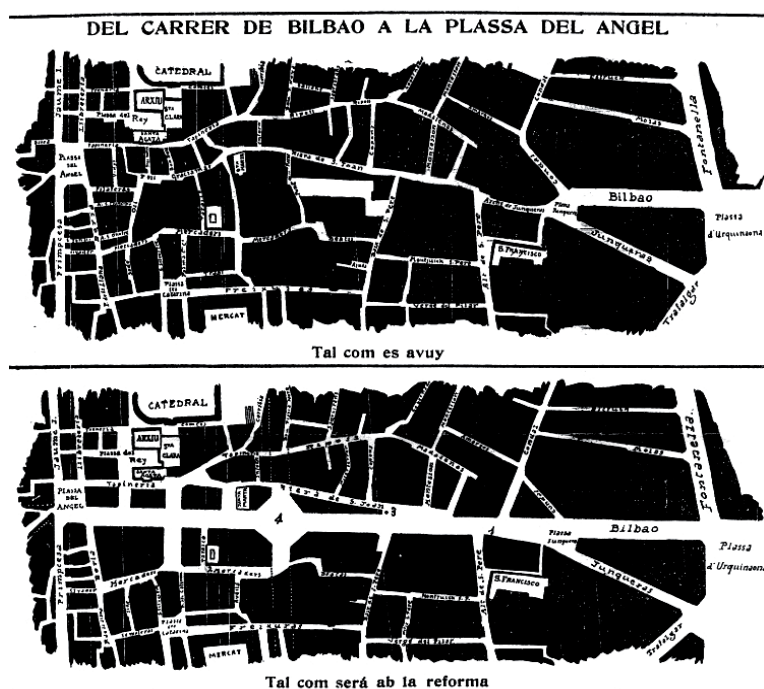
comenzaba así:

“La obertura de la Gran Via A, que va desde el carrer Bilbao al de la Reina Regent, que es tracta de subastar on el tros de més amunt de la plassa del Angel, donarà lloch a noves perspectives y bellasas en l’interior de la ciutat que avuy passen desapercubudas.

La ponencia que ha estudiat aqueix tros de carrer s’ha preocupat de que, dintre les alineacions que li imposa el projecte Baixeras, se logri conservar y donar millor aspecte als edificis monumentals per ahont passa.

Això que ho han practicat totas las ciutats cultas, s’ha de tenir en compte encara que’s torsi la ditxosa ratlla recta dels urbanizadors enginyerils y aixís ho ha entés la Comissió que ho ha estudiat al Ajuntament. Nosaltres pera ilustrar al públich aném a dir alguna cosa dels edificis monumentals que’s proposa conservar, pera que contribueixin a embellir el nou carrer y obliguin als constructors de nous edificis a donarlosi el caràcter que cal a una via destinada a ser de las més importants de la ciutat” (La Veu de Catalunya, 1902-C, s/n.).

Si generalmente se ha reconocido a Jeroni Martorell como el principal introductor en Cataluña de las ideas de Sitte y de Buls en lo que él llamó “arte de urbanizar ciudades”²⁰, en 1902 Puig i Cadafalch proponía alterar la línea recta ingenieril con el fin de salvar o hacer visible a los elementos monumentales por donde pasaba. Más allá de esta circunstancia y de la cita que anteriormente transcribimos en relación a las opiniones de Puig sobre los trabajos de Buls, la influencia del antiguo alcalde de Bruselas se evidencia al exigir el embellecimiento de la nueva vía, por un lado, mediante la conservación y puesta en valor de los monumentos existentes y, por otro, mediante un tratamiento artístico de las nuevas construcciones y del decoro urbano con el fin de que armonicen con las antiguas.



35. Proyecto de Puig i Cadafalch para la sección primera de la reforma.

Fuente: La Veu de Catalunya, 1902-E.

que realiza coincidirán con otros proyectos suyos futuros. Además, los otros dos componentes de la ponencia eran abogados y en sus memorias, Puig escribió: “En *La Veu de Catalunya*, però, hi trobarà, qui vulgui completar aquest escrit, notes firmades, notes amb una H per tota signatura o notes anònimes que encara jo reconec i que el lector expert pot reconèixer” (Puig i Cadafalch, 2003-A, p. 11).

20. Me refiero a los trabajos de (Peiró, 1988: Lacuesta, 2000).

A continuación el artículo describía qué debería hacerse en cada punto de la sección primera de la vía, es decir, desde la plaza Urquinaona hasta la plaza del Ángel. Sin embargo, la versión como decimos del 27 de mayo de 1902 se completa con la repetición casi total del mismo el 1 de julio siguiente en donde se publicaba, además, un proyecto con las modificaciones sugeridas en el escrito (La Veu de Catalunya, 1902-E, s/n.) (il. 35). El proyecto que acompaña el artículo supone la primera versión de lo que en el futuro se llamó la «reforma de la reforma», es decir, las primeras variaciones al Plan Baixeras desde un punto de vista estético. El texto continuaba diciendo:

“Al acabarse l’actual carrer de Bilbao, comensa’l tros que’s tracta de construir; y al creuar ab la prolongació del carrer Condal, s’hi deixa un espai edificable pera emplantarhi un monument commemoratiu o una font monumental que podria tenir la forma de un templet.

Més enllà’s dona al carrer major amplada a fi de que no desapareixi l’antiga casa gremial dels Velers, que’s un edifici barroch ab esgrafiats y ab una cantonada projectada ab tota la sumptuositat y gargo d’aquell art inflat y pompós que aquí té sempre cert respecte a las líneas de la construcció arquitectónica.

Més enllà donará a la nova via l’ábsis de Santa Marta, ab sa cúpula de rajola de Valencia, y no llum d’ella, la típica casa senyorial dels Pallejà que deurà restaurarse y destinarse a edifici públich, a escola d’art, per exemple.

Al arribar a la Tapineria, s’expropiaran las casas incrustadas als espatllers de la Capella Real, la nostra Santa Capella del Palau, menos rica, menos empolainada, ab menos colorinas que la de París, pero no menos bella.

La Capella de Santa Agüeta se veurà desde la nova via aixecantse sobre la muralla antiga, com en altres temps son campanar aïslat s’aixecava; en un costat una petita via transversal que unirà al nou carrer el recó pintoresch de la Plassa del Rey.

La fatxada plateresca de la casa gremial dels Calderers, que hi ha a la Plassa del Angel, y que imprescindiblement s’ha de destruir, se procurarà traslladarla en algún lloch de la nova via. Després d’aixó, no més faltará que’s dongui’l major carácter possible als elements d’urbanització del nou carrer, els fanals y las fonts públicas, y que las empresas que acudeixin a la subasta y’ls particulars que hi edifiquin, sápigán donar aspecte artístich a las novas edificacions, fent que el nou carrer de la ciutat vella no sigui un carrer més com tants de la ciutat nova, sense art, sense tan sols varietat, com una renglera de ninxos d’un cementiri pera vius” (La Veu de Catalunya, 1902-C, s/n.).

Hemos transcrito el artículo en su totalidad. En la versión del 1 de julio simplemente puntualizaban que la casa “dels Pallejà” se encontraba en la calle Mercaders y que desde la vía que se proponía transversal a la capilla de Santa Águeda podría verse el palacio del Archivo de la Corona de Aragón y el ábside de la catedral (La Veu de Catalunya, 1902-E, s/n.).

Los derribos para la obertura de la Gran Vía A comenzaron finalmente en 1908 y hubo que esperar a que la destrucción haya sido real y palpable para que las críticas y las propuestas volvieran a plantearse. Fue entonces cuando algunas de las alternativas presentadas por Puig se tuvieron en cuenta de forma literal, otras sólo en parte o bien varias fueron descartadas, pero en general, podemos afirmar que el proyecto que hemos presentado supuso el primer germen de lo que en el futuro se llamó Barrio Gótico. En este sentido, la primera propuesta concreta para el barrio de la Catedral surgió, al igual que en Bruselas, en el contexto de la reforma interior de la ciudad, y en un intento de embellecer por medio de la historia, la vía que estaba llamada a convertirse en el centro de miras de una moderna capital europea. Por medio de la historia ya que, como habíamos dicho, no se trataba sólo de planificar la manera en la que iban a ser presentados los monumentos conservados, sino también mediante la armonización artística de las nuevas

construcciones, que no era otra cosa que proporcionarles una imagen de historicidad ajena a la producción contemporánea. Puig era consciente de este proceso, y para conseguir una ciudad atractiva dijo, como vimos, que era necesario “retornar las cosas a su primitiva belleza”, pero también comparaba a Barcelona con estrategias norteamericanas, estrategias de ciudades sin historia:

“Tots junts hem d’empenyer la obra de la Reforma, que està resolta a Italia, desde Milan a Nàpoles, a pesar dels egoismes y del raquitisme que s’hi oposan. Però, ¡quan problemas pera resoldre té la gent culta que estimi la ciutat, que la vulgui bella, que la vulgui sumptuosa y atractiva (...)! No tenim rés d’aquells llegats que els poderosos del Renaixement feren a Florencia o a Venecia, a Pisa o a Siena, y hem d’ennobrir la nostra capital com els yankees les seves ciutats de fusta improvisadas y provisionals” (Puig i Cadafalch, 1903-C, p. 3).

Una ciudad suntuosa y atractiva necesitaba un centro saneado, pintoresco y monumental. Al igual que en Bruselas, la reforma interior planteaba problemas urbanísticos, pero también iba acompañada de propuestas de intervención sobre los edificios históricos afectados. La comparación de la capital catalana con la belga y el deseo de alcanzar su prestigio fue formulada en más ocasiones, — “Barcelona pot, en uns quants anys, ser una Bruseles del Mitgdia (...). Barcelona pot ésser aquella gran Barcelona somniada tantes vegades, aquella ciutat dibuixada per en Jaussely, ordenada y monumental” (Puig i Cadafalch, 1909, p. 1) —. La burguesía catalana era consciente que el sueño de la capitalidad europea pasaba por la reforma urbanística, por el control de la producción del espacio y por la transformación de dicho espacio en un elemento que sea capaz de agilizar la distribución y, al mismo tiempo, de impresionar al visitante. La labor de Puig en el Ayuntamiento consistió en plantear las bases para impulsar esta evolución de la ciudad feudal a la capitalista y continuó expresándolo aún habiendo salido del gobierno municipal, — “no tenim resolt el problema de la urbanització, el de la ciutat orgànica que fa la bellesa y la riquesa d’anys a venir” (Puig i Cadafalch, 1909, p. 1) —. En este contexto, las obras de la reforma interior proporcionaron la posibilidad de planificar la manera en que la burguesía iba a apropiarse y cambiar el significado del espacio más representativo del centro urbano. El primer proyecto de Puig fue sólo el inicio de una serie de propuestas encaminadas a alcanzar este objetivo, pero entre este origen y la forma final existieron otras alternativas que aún conviene analizar.

5. Lluís Domènech i Montaner en el entorno de la Catedral

Lluís Domènech i Montaner fue arquitecto, político e historiador del arte y, al igual que Puig i Cadafalch, no podemos considerar estas actividades como tres ámbitos diversos, sino que forman parte de un único proceso que tenía como objetivo sentar las bases para la construcción de una Cataluña autónoma, industrial y moderna. Formado en plena Renaixença, en 1873 terminó la carrera de arquitectura en Madrid, y dos años después ya era profesor en la Escuela de Barcelona dirigida por Elies Rogent. Como arquitecto reinterpretó las formas de la Edad Media catalana — aunque en sus inicios utilizó también otros lenguajes históricos— pero, al mismo tiempo, con sus obras intentó recuperar materiales, oficios y tradiciones artísticas autóctonas con el fin de desarrollar lo que él mismo definió como arquitectura nacional.

Con diecinueve años, en 1869 formaba parte de la asociación *La Jove Catalunya*, encargada de editar la revista *La Gramalla*, que tenía como objetivo difundir la cultura

y la lengua catalanas. Sus fundadores participaron en 1871 en la creación del periódico *La Renaixensa*, y posteriormente evolucionaron desde esta primera etapa cultural y romántica hasta involucrarse de lleno en la vida política institucional. De esta manera, Domènech i Montaner fue entre 1888 y 1904 uno de los máximos dirigentes de las principales entidades políticas del catalanismo conservador. Como habíamos dicho, en 1888 era el presidente de la recién fundada Lliga de Catalunya, en 1891 de la Unió Catalanista y en 1892 de Las Bases de Manresa. Ingresó en la Lliga Regionalista en 1901 y ese mismo año fue uno de los cuatro diputados elegidos en las elecciones generales a las cortes de Madrid. A partir de 1904 dejó la actividad institucional y sólo se dedicó a la historia del arte y a la arquitectura.



36. Domènech i Montaner. Reforma de Barcelona. Gran Vía de Pedro el Grande, 1905.
Fuente: COAC-B-AH. Fondo Domènech. Exp. H. 117 B / 1 / 11.1.

Más allá de sus escritos teóricos sobre arquitectura catalana, tanto histórica como moderna, Domènech i Montaner participó de forma directa en el barrio de la Catedral, tanto con intervenciones realizadas, o bien con propuestas que no llegaron a concretarse. En el Fondo Domènech del Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña²¹ existe un proyecto de 1905 llamado “Reforma de Barcelona. Gran Vía de Pedro el Grande” (Domènech i Montaner, 1905). Este proyecto en parte ya había estado publicado (Domènech i Girbau, 1989)²², aunque ninguna obra que estudie a Domènech ha vuelto a hablar sobre él. Se trata de una propuesta para la Gran Vía C (il. 36) que el autor realizó por iniciativa propia, como “trabajo amateur” (Domènech i Girbau, 1989, p. 218). El proyecto pertenece a un concepto de intervención más propio del siglo XIX en donde la línea recta prevalece por encima del trazado medieval, destruyendo también los edificios históricos por donde pasa, independientemente de su singularidad. En este caso desaparecería, entre otras cosas, la calle actual de Portaferissa, pero además, la iglesia de San Felipe Neri y una parte del recorrido de la muralla romana de la ciudad. Este concepto de intervención destacaba únicamente las principales construcciones monumentales, creando grandes espacios desde donde puedan ser contempladas. En este sentido, proponía resaltar la iglesia de Santa Maria del Pi, mientras que desde la vía se podría contemplar la fachada

21. El Fondo Domènech pertenecía a sus herederos y en el año 2000 lo cedieron al Colegio de Arquitectos. Tras varios años de catalogación puede consultarse la base de datos con el material existente desde marzo de 2008.

22. Esta publicación es el catálogo de la exposición que los herederos de Domènech realizaron cuando descubrieron su archivo personal en la década de 1980.

de la Catedral. El proyecto, que no es otra cosa que una concreción de lo ya estipulado por Cerdà y Baixeras, se enmarca en la misma línea de la gran plaza soñada por Domènech en 1879.



37. Plaza Nueva. Siglo XVII.
Fuente: Florensa, 1958.



38. Plaza Nueva. Fin siglo XIX.
Fuente: COAC-B-AH. Fotografías de Barcelona, nº 826.

Sin embargo, la propuesta venía acompañada de una serie de perspectivas sobre algunos de los edificios del barrio. En primer lugar, el autor reconstruía la puerta romana de la Plaza Nueva, antiguo espacio de entrada al primer recinto amurallado. Son las dos únicas torres circulares de la muralla romana, de las que se conservaban las piedras originales en la base y que en la Edad Media habían sido elevadas en altura (il. 37). En 1822 se derribó el arco central que las unía (Duran i Sanpere, 1928-B, p. 24) y a finales del siglo XIX las torres presentaban una imagen poco unitaria y abandonada (il. 38). La idea de Domènech consistía en devolver su decoro reconstruyendo el espacio central, y completarlas con sus elementos típicos, es decir, almenas y merlones (il. 39)²³. Al mismo tiempo simplificaba sus vanos, introduciendo ventanas coronelles en la parte medieval, si bien en un boceto anterior la presencia de este tipo de ventanas era más numerosa (il. 40). Cabe destacar, además, el trato que recibían las fachadas contiguas a la puerta. A la izquierda, sustituye la hilera de casas existentes por una construcción de elementos clasicistas, mientras que a la derecha, propone una nueva fachada para el Palacio Episcopal, de origen románico, acorde con el estilo primitivo del edificio, incluyendo un nuevo portal y diversas ventanas coronelles. Su composición toma elementos de diferentes períodos históricos y los combina para formar un todo sugestivo y pintoresco, en función de los diferentes orígenes del resto de construcciones.

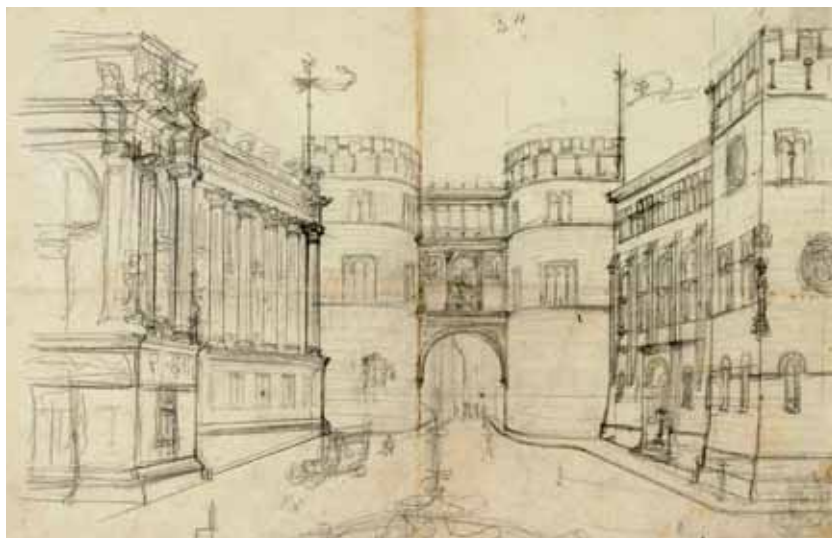
Este tipo de espacio, que buscaba armonizar con su entorno inmediato, no sólo lo proponía en la Plaza Nueva, es decir, en uno de los lados de la Catedral, sino que también planteaba una composición similar para el ábside del edificio visto desde la Gran Vía A (il. 41), en la que combinaba elementos tomados del mundo clásico en las fachadas cercanas al Palacio del Archivo de la Corona de Aragón □del siglo XVI□ con una galería neogótica en las inmediaciones del ábside medieval. Todo el conjunto, además, estaría complementado con fuentes, esculturas y farolas historicistas, mientras que las aceras desaparecerían, resaltando la escenografía contemplativa. Por otro lado, esta perspectiva

23. Esta imagen, aunque fue reproducida por Domènech i Girbau (Domènech i Girbau, 1989), no se encuentra actualmente en el archivo histórico del Colegio de Arquitectos.

implicaría la aceptación de la propuesta realizada por Puig i Cadafalch en 1902, en tanto que crearía un vía transversal a la Plaza del Rey para unir la Gran Vía A con el ábside de la Catedral.



39. Plaza Nueva. Domènech i Montaner. 1905.
Fuente: Domènech i Girbau, 1989.



40. Plaza Nueva. Domènech i Montaner. 1905.
Fuente: COAC-B-AH. Fondo Domènech. Exp. H. 117 B / 1 / 11.3.

La propuesta de Domènech significó la primera imagen concreta de cómo podría planificarse una parte del barrio en relación a la reforma interior de la ciudad. Sin embargo, al tratarse de un trabajo personal, ninguna fuente consultada hace referencia a este proyecto²⁴, por lo que no constituyó una gran influencia para las decisiones futuras. En cambio, existen dos intervenciones de Domènech sobre edificios históricos del barrio. Por un lado, en 1905 reformó el edificio del Centre Excursionista de Catalunya, y unos años antes, en 1896, había acondicionado la Casa del Arcediano para la instalación del Colegio de Abogados.

24. Me refiero a los periódicos y revistas de la época consultadas, así como a los expedientes de la reforma interior del Archivo Administrativo Municipal y del Archivo Histórico de la Ciudad.

Habíamos visto cómo Miquel i Badia aprovechaba esta obra para relacionar el barrio de la catedral con las propuestas de Buls, y sobre Domènech decía:

“El ilustre colegio de abogados de esta ciudad ha apartado de momento y por algunos años el peligro de la desaparición de la casa del Arcediano, instalándose en ella, restaurándola y realizando bajo la dirección del arquitecto D. Luis Domènech y Montaner acertadas obras que permiten apreciar mejor el carácter típico y la gallardía de la fábrica (...). Pero el Ilustre Colegio de Abogados ha hecho algo más que salvar simplemente de la posible contingencia de derribo la mencionada casa, puesto que imponiéndose gastos nada pequeños la ha devuelto a su prístino estado, por lo menos en el exterior, donde la tarea era más hacendera” (Miquel i Badia, 1896, p. 14.282).

Las informaciones sobre esta intervención son contradictorias. Por un lado, no existe ningún expediente en el archivo histórico del Colegio de Arquitectos ni en el Archivo Administrativo que relacione a Domènech con la Casa del Arcediano. Por otro, Oriol Bohigas sostiene que Domènech realizó la obra en 1902, que consistió en redistribuir el interior, y que con futuras intervenciones sufridas, de su labor no ha quedado nada (Bohigas, 2000, nota 21, p. 45)²⁵. Duran i Sanpere menciona la reforma de Domènech, pero no dice ni en qué consistió ni cuando la hizo (Duran i Sanpere, 1928, p. 30). Lo cierto es que entre 1922 y 1923 la fachada del edificio sufrió una importante intervención²⁶ y si Domènech la devolvió a su prístino estado, sólo queda como recuerdo la escultura del buzón junto a la puerta de entrada, obra de Jujol (Bohigas, 2000, nota 21, p. 45).



41. Perspectiva ábside Catedral. Domènech i Montaner. 1905.
Fuente: COAC-B-AH. Fondo Domènech. Exp. H. 117 B / 1 / 11.8.

25. Según Bohigas, esta información se la proporcionó directamente el hijo de Domènech (Pere Domènech), también arquitecto y continuador de las obras de su padre.

26. Ver infra, capítulo octavo.

La intervención en el edificio del Centre Excursionista de Catalunya, calle Paradís nº 10, es más significativa porque aún podemos apreciarla. En el patio existen los restos de las columnas del templo romano de Hércules, y Ramón Montaner, familiar de Domènech i Montaner, compró el edificio para llevarse las columnas a su Masía Florentina de Canet. Ramón Montaner había alojado en su residencia al rey Alfonso XIII y éste le otorgó el título de Conde de la Vall de Canet. A partir de entonces pretendió poseer un castillo de época acorde con su nueva posición estamental, y se dedicó a comprar construcciones históricas para conseguirlo²⁷. Finalmente, por presiones del propio Centre Excursionista de Catalunya y de la Comisión Provincial de Monumentos no trasladó las columnas y encargó a Domènech i Montaner la restauración del edificio (Figueras Burrull, 1989, p. 82). La autora a la que nos referimos, y que es la única que ha hablado sobre esta reforma, sostiene que la intervención consistió en liberar las columnas de tabiques y forjados y hacerles una vitrina de vidrio para que reciban luz y para que puedan ser contempladas desde abajo (Figueras Burrull, 1989, p. 83). Aprovechando la ocasión, y una vez acabada la obra, el arquitecto pronunció una conferencia en el Centre Excursionista sobre la historia del edificio romano, pero no menciona su intervención (Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya, 1906).

Sin embargo, la obra de Domènech también afectó a la fachada, que es la que actualmente se conserva. Por un lado, del año 1900 existe una reproducción del frente del edificio aparecida en la revista *Hispania* (Morató, 1900) (il. 42). Y por otro, en octubre de 1905 la *Il·lustració Catalana* publicaba un comentario y una imagen con la obra acabada, que es la misma que existe en la actualidad (Font i Sagué, 1905) (il. 43). El comentario confirma los datos expuestos al decir que ya habían inaugurado el edificio, y sobre la imagen decía: “la reforma del edifici del Centre Excursionista, propietat de Ramon Montaner y dirigida per l'arquitecte D. Lluís Domènech” (Font i Sagué, 1905, p. 677).



42. Fachada del Centre Excursionista en 1900.
Fuente: Morató, 1900.

43. Fachada actual del Centre Excursionista.
Fuente: Foto del autor.

27. Domènech i Montaner fue quien reconstruyó la Masía Florentina. Se sabe que, por ejemplo, trasladó los restos del claustro del Santuario del Tallat y completó el resto del edificio en estilo gótico ideal (Figueras Burrull, 1989, p. 83). Sin embargo, la intervención nunca ha sido estudiada, y aunque se puede intuir a simple vista, no se distingue la obra original de la neogótica ni se sabe la procedencia del resto de materiales históricos. Es un claro ejemplo del conocimiento de las formas góticas que tenían los arquitectos modernistas. La arquitectura nacional «moderna» fue en parte una reinterpretación de la «antigua», y no resulta paradójico que los principales centros europeos en donde el art nouveau se desarrolló con más intensidad fuera en países que habían asimilado al gótico como estilo nacional (Cataluña, Francia y Bélgica). François Loyer define a este proceso como el paso de la reivindicación patriótica nacional a la rivalidad por el prestigio de las grandes capitales (Loyer, 1992, p. 57).

El portal estaba configurado por un arco de medio punto formado por grandes dovelas, el muro había sido construido con pequeños sillares procedentes de Montjuic, y en general predominaba el paño de pared liso. Estas características daban a entender que la obra había pertenecido al género de arquitectura gótica civil que él mismo había contribuido a definir, y que más tarde Puig i Cadafalch definió como «casa catalana». Este hecho le sirvió a Domènech para justificar una intervención que devuelva al edificio su estado prístino ideal. Más allá de cada caso concreto, si el modelo objetivo de casa catalana debía poseer ventanas coronelles en la planta noble y una galería porticada superior, Domènech no sólo introdujo estos elementos donde no había pruebas de su existencia, sino que además completó con piedra de Montjuic las partes del muro donde los sillares habían sido sustituidos, dio un nuevo marco a la ventana del segundo piso y remató la obra con almenas y merlones para otorgarle un matiz aún más medieval. Posteriormente, en 1924 declararon al edificio, junto con las columnas romanas, Monumento Histórico Nacional. En el informe de la declaración se decía:

“La casa de la estrecha calle del Paradís, situada detrás del ábside de la Catedral, es una construcción de fines de la Edad Media, a lo que da singular fisonomía un ventanal que hay sobre la puerta, perfilado por tres arcos sobre dos altos y delgados maineles” (Mélida, 1924, p. 114).

Puig i Cadafalch señalaba que las ventanas coronelles eran el elemento más singular de este tipo de construcciones, y el único que había variado a lo largo del tiempo, ya que el resto del modelo sería básicamente el mismo. De aquí se derivaba la facilidad de su restauración, que consistiría en devolver al edificio las ventanas coronelles que supuestamente tuvo. En el caso del Centre Excursionista de Catalunya, Domènech introdujo una ventana cuyo estilo sería de transición entre las románicas y las más esbeltas góticas, datando al edificio en el siglo XIII gracias a la introducción de este elemento, hecho que no se supo diferenciar en 1924 cuando declararon a la casa Monumento Histórico Nacional²⁸. Por este motivo, decíamos que la importancia de la síntesis de un modelo teóricamente objetivo no radica en su descripción misma, sino en la validez universal que pueda poseer para ser aplicado en cualquier caso concreto. De esta manera, la intervención puede ser definida como una hipótesis historiográfica, en donde una idea establecida por la historiografía es tomada como verdad absoluta, sobreponiéndose a la realidad material del edificio y a su evolución histórica. Se confirmaba la definición de Viollet-le-Duc según la cual toda restauración restablece un estado que, posiblemente, nunca haya existido. Por consiguiente, estas intervenciones son un ejemplo de objetivación de la realidad, en donde las ideas del sujeto adquieren la condición de objeto, es decir, de realidad objetiva. Y al mismo tiempo, la importancia de la obra en la calle Paradís radica en el hecho de que antes de que apareciese la idea de crear un Barrio Gótico y que se discutiese la forma que éste debería adoptar, Domènech i Montaner, al transformar un paño de piedra liso en una simulación de casa medieval catalana con todos sus elementos característicos, inauguraba, de esta manera, la restauración pintoresca en el entorno de la Catedral de Barcelona.

28. No sabemos si la ventana colocada fue tallada expresamente para este edificio o si proviene de alguna otra casa. Este tema se volverá a tratar en el resto de intervenciones realizadas en el Barrio Gótico. Ver capítulos 7 y 8.

Capítulo 4

La apertura de la vía Layetana y la idea del Barrio Gótico

La reforma interior planteada como reconversión funcional de la ciudad y como instrumento de reactivación económica por medio del sector de la construcción, había generado críticas en relación al derecho a la propiedad y a la aplicación de los sistemas de compensación de la ley de expropiación forzosa. Como ha señalado Joan Ganau en sus estudios sobre el tema, no fue hasta la introducción de las ideas sobre el urbanismo conservacionista cuando aparecieron las primeras alternativas a la línea recta en favor de una intervención que respete los monumentos históricos¹. Sin embargo, la generalización de estas críticas sólo se consolidó al comenzar los derribos y demoliciones que dieron lugar a la actual vía Layetana. En el momento en que la destrucción de las antiguas construcciones pasó del proyecto a la realidad cotidiana de la ciudad, diferentes corporaciones y personalidades de la capital plantearon el debate sobre la necesidad de modificar la línea recta y poder salvar, de esta forma, algunos de los principales monumentos de la ciudad. Fue en este contexto cuando se presentaron diversas soluciones sobre la manera concreta de exhibir o poner en valor los restos conservados y, sobre todo, la forma que debía adoptar el entorno de los mismos para presentarse como un todo armónico y pintoresco.

1. El comienzo de las obras. Reacciones y propuestas

En marzo de 1907 el Ayuntamiento de Barcelona firmaba el contrato con el Banco Hispano Colonial para que este último financie y gestione la reforma interior de la ciudad. Un año más tarde, el 10 de marzo de 1908, 29 años después de la primera propuesta de Baixeras, comenzaban las obras bajo el mismo trazado general que había presentado en aquel entonces su promotor. La primera fase consistió en el derribo de todas las construcciones

1. Hemos visto las opiniones de Miquel i Badia y la propuesta de Puig i Cadafalch de 1902. En este sentido, Bonaventura Bassegoda decía en 1904: "El problema que este título plantea tiene dos soluciones. Puede resolverse a la europea, artísticamente, según los principios sentados por el arquitecto Camillo Sitte, (...); o bien a la española, por obra y gracia del caciquismo" (Bassegoda, 1904, p. 8416).

que existían entre la actual plaza de Antonio López y la de Urquinaona, demoliendo 335 edificios hasta su finalización en 1913 (Peiró, 2001, p. 70) (ils. 44 y 45).

En la firma del contrato con el Banco Hispano Colonial, el Ayuntamiento se guardaba el derecho de decidir si valía la pena conservar restos de construcciones históricas antes de ser destruidos². Para ello el Ayuntamiento nombró la Delegación Investigadora y de Vigilancia de las Obras de la Reforma en la que estaban el historiador Carreras i Candi y arquitectos como Pere Falqués, Puig i Cadafalch y Joan Rubió i Bellver, entre otros. (Carreras i Candi, 1913, p. 9). La delegación visitaba cada edificio antes de ser demolido y Pere Falqués, arquitecto municipal, hacía un informe sobre los elementos a conservar. Posteriormente, la empresa encargada de los derribos, Fomento de Obras y Construcciones, desmontaba los elementos antes de demoler el edificio y los trasladaba a un almacén municipal (Peiró, 1988, p. 143-B)³. El sistema de conservación de monumentos heredado desde el siglo XIX establecía que la mejor opción para salvaguardar un elemento determinado era su custodia y exhibición en un museo, que no era sino lo que había hecho hasta el momento las comisiones provinciales de monumentos. Por lo tanto, desde el inicio de las obras, éste fue el uso que se pensó para conservar los fragmentos que no iban a ser demolidos.



44. Trazado de la reforma. Calles desaparecidas.
Fuente: Duran i Sanpere, 1947.

2. El Art. 28 decía: "En cuanto haya tomado posesión de un inmueble el Banco Hispano Colonial, comunicará al señor alcalde que el inmueble está en disposición de ser visitado, y en el término de los ocho días siguientes, lo inspeccionará una delegación del Ayuntamiento, la cual informará acerca de si procede reservar algún objeto de carácter artístico, arqueológico, de historia natural o de numismática (...). Los objetos que el Ayuntamiento se reserve o le fueren entregados, serán destinados al servicio de algún museo". Y el Art. 29: "También podrá el Ayuntamiento reservarse los elementos artísticos que formen parte integrante de cualquier construcción afectada por la Reforma, aunque no los destine al servicio de museos, se creyese conveniente su conservación o reconstrucción" (en Carreras i Candi, 1913, p. 5).

3. En el AHCB existe un expediente con algunos de los informes de la delegación investigadora. Ver (AHCB, 1911).

Por otro lado, en octubre de 1907 la Unió d'Artistes de Barcelona envió a la junta de museos del Ayuntamiento un proyecto de concurso para obtener detalles que documentasen la ciudad que iba a desaparecer (Torrella, 2001, p. 130). De esta iniciativa surgió un concurso público de fotografías y dibujos, celebrándose una exposición con todos los participantes en agosto de 1908, cuando los derribos acababan de comenzar (Casellas, 1908-A, 1908-B y 1908-C). La exposición tuvo lugar en el Museu del Parch, que era el mismo sitio donde se iban acumulando los restos seleccionados por la delegación del Ayuntamiento (Carreras i Candi, 1913, p. 14)⁴. El material gráfico presentado junto con los restos amontonados constituyeron la primera prueba palpable de una destrucción irreversible y, de esta manera, generaron un clima contrario a la manera en que la reforma interior se estaba llevando a cabo.



45. La Vía Layetana en 1913 una vez terminados los derribos.
Fuente: Maristany, 2007.

Paralelamente, también en agosto de 1908, otro hecho influyó en la misma dirección señalada. Se trataba del derribo de la casa número 47 de la calle Gignás (il. 46)⁵. El portal de medio punto y los restos de una ventana coronella que se conservaban en la fachada, indicaban que la casa había tenido un origen medieval. Los indicios se comprobaron al iniciarse la demolición, cuando la delegación investigadora descubrió que sus muros

4. El documento más completo que se conserva de esta exposición son la serie de 50 grabados realizados por el pintor Dionís Baixeras, que Duran i Sanpere publicó en 1947. En un principio había presentado 10 dibujos, pero debido a su éxito (fue el ganador del concurso de dibujos), la delegación investigadora del Ayuntamiento le encargó otros 20 que presentó en 1909 (Carreras i Candi, 1913, p. 11). Los 20 restantes los realizó por voluntad propia. En relación a las fotografías son conocidas las imágenes de Adolf Mas, que se conservan en el Archivo Mas de Barcelona. Sobre este tema ver (Torrella, 2007).

5. Una foto de la fachada de la casa fue portada de *La Veu de Catalunya* del 14 de agosto de 1908, en la que se informaba que iba a ser derribada (*La Veu de Catalunya*, 1908).

escondían otros elementos medievales, como por ejemplo parte de un pórtico que rodeaba el patio. En aquel momento encargaron al arquitecto del Ayuntamiento Pascual Sanz Barrera un proyecto de reconstrucción con el fin de documentar lo que iba a desaparecer, proyecto que intentaba completar en su estado primitivo el modelo de casa catalana que ya hemos definido (il. 47)⁶. Finalmente la casa fue derribada, aumentando la resignación entre los profesionales del sector. Sin embargo, es en este momento cuando las teorías de Buls y de Sitte se toman como herramientas alternativas a la destrucción que acababa de comenzar. Sobre el caso de esta casa, Gaudí dijo:

“Para guardar esa joya arquitectónica no había otro obstáculo que el desviar ligeramente la vía de la calle trazada en el proyecto, dándole una graciosa curva, con lo cual todavía hubiese ganado en belleza y elegancia” (Batlle, 1908, p. 6).



46. Casa en la calle Gignàs 47 en 1908 antes de desaparecer.

Fuente: Carreras i Candi, 1913.

47. Gignàs 47. Proyecto de reconstrucción.

Fuente: Carreras i Candi, 1913.

Una mayor sistematización de estas teorías había comenzado a plantearse con los trabajos y opiniones del arquitecto Jeroni Martorell. En su artículo “L’art de urbanisar y la Barcelona del avenir” relacionaba los nuevos métodos de urbanización europeos con la aspiración de ser aplicados en Barcelona a través del Plan Jaussely. Si en la planificación urbana se respetaban “las reglas del arte”, en el futuro la ciudad sería estéticamente más agradable y su forma se acercaría a la de una moderna capital europea (Martorell, 1907)⁷. Martorell pertenecía a la Unió d’Artistes, y volviendo sobre la reforma interior, el 1 de

6. El encabezado de la imagen decía: “Proyecto de reconstrucción de la casa número 47 de la calle de Gignàs atribuida a la segunda mitad del siglo XIV, y destinada a desaparecer por la apertura de la Gran Vía A de la reforma interior”. El original se encuentra en el Museo de Historia de la Ciudad de Barcelona, número de inventario 7676. Otras secciones del proyecto han sido reproducidas en (Carreras i Candi, 1913).

7. Esta idea no era exclusiva de Martorell y otros autores de la época también la sostenían. Ver (Bassegoda, 1905).

diciembre de 1908 la corporación envió al alcalde de la ciudad un informe sobre el rumbo que deberían tomar los trabajos iniciados. El informe se encuentra mecanografiado en el archivo personal de Martorell con fecha 1 de octubre, y como ha señalado Ganau (Ganau, 1997-B, p. 195), por su estilo y contenido tuvo que haber sido escrito por él. El texto decía:

“El plan actual es elemental, impropio dels temps presents del segle XX.
 (...) La casa gòtica del carrer de Gignás, la del gremi de Calderers del Renaixement que’s troba al entrar a la Boria, la del carrer de la Corribia, casas y finestrals gòtics, son o han d’esser derribados. No’ns hem d’accontentar en apilar alguns del seus fragments en un museu.
 Algú, abans que nosaltres ha pensat dalshi un hermós destí. Cal ferho. Prop de la Catedral podria reconstruirse tot aixó. Composar un conjunt que sistetisi l’art de la vella Barcelona.
 (...) Aquesta «Unió d’Artistes», se dirigeix al Ecm. Ajuntament, preganthli se serveixi acordar: la revisió o estudi d’un projecte de novas alineacions dels carrers de la Reforma, fet ab art y parcialment per seccions y la construcció d’un conjunt monumental de la vella Barcelona” (Martorell, 1908).

Vemos en este fragmento las dos líneas temáticas de todo el pensamiento de Martorell y que no pueden ser estudiadas por separado en referencia a la reforma interior: la conservación de monumentos y los métodos de urbanización. De esta manera, siguiendo los principios generales del proyecto de Puig i Cadafalch de 1902 —Martorell guardaba el recorte de prensa de dicho proyecto⁸— no sólo defendía desmontar los edificios más característicos para reconstruirlos en torno a la nueva vía, sino que proponía aprovechar los materiales que se iban conservando para componer un conjunto monumental en los alrededores de la Catedral. La urbanización del sector se llevaría a cabo según principios artísticos y, además, se conservarían las construcciones históricas de la zona.

Aunque se trataba de un texto de Martorell con unas ideas que defendió a lo largo de toda su vida, y aunque existía el precedente de Puig i Cadafalch, no considero estas conclusiones como un hecho individual, surgidas gracias a la genialidad de algún personaje, sino que reflejaban las opiniones de todo el contexto cultural de la ciudad. En la Unió d’Artistes debatieron sobre la cuestión diferentes corporaciones y profesionales, con lo que la autoría del texto es relativamente secundaria. De hecho, Gaudí decía sobre el tema:

“Sobre tan trascendental asunto debe hacerse y procurarse un esfuerzo de voluntad colectiva. Para ello (...) presentárase muy en breve a los poderes públicos un documento que está escribiendo el insigne escritor y poeta don Juan Maragall, firmada por todas las entidades artísticas, económicas y científicas de Barcelona” (Batlle, 1908, p. 6)⁹.

En el artículo citado, las opiniones de Gaudí iban en la misma dirección en cuanto a

8. AHCB, Jeroni Martorell, Documentación Personal, Caja 8, Carpeta 17.

9. Se ha sostenido que la idea del Barrio Gótico tuvo su origen en un comentario de Gaudí (Venteo 2002-A y 2002-B; Bassegoda, 1989). Dalmases y Bocabella cuenta (Dalmases y Bocabella, 1927) que para la celebración del centenario de Jaume I en 1907, Puig i Cadafalch pidió a Gaudí una idea para un monumento conmemorativo, a lo que respondió que la mejor manera de homenajearlo era revalorizar “el conjunto vivo de la vieja historia patria” (Dalmases y Bocabella, 1927, p. 103) y le propuso conectar la plaza del Rey con la nueva vía. Posteriormente Dalmases encontró en el archivo de Gaudí de la Sagrada Familia una foto de la capilla de Santa Àgueda sobredibujada por el arquitecto en la que esbozaba su idea (publicada en Bassegoda, 1989, p. 530). Los autores citados no tienen en cuenta el proyecto de 1902 en donde ya se proponía comunicar la plaza del Rey con la Gran Vía A. Como el mismo Gaudí dice, el asunto debe hacerse con “un esfuerzo de voluntad colectiva”, y la idea del Barrio Gótico fue el paulatino resultado de diferentes propuestas y opiniones en el contexto cultural de la ciudad.

formas de urbanización y conservación de monumentos. Sin embargo, justificaba estos principios de la siguiente manera:

“Es de un interés tan grande para la Barcelona del porvenir el conservar los monumentos dignos de nuestro glorioso pasado y que atestiguan y afirman nuestra personalidad histórica en todos los ramos del saber humano, como embellecer con nuevas construcciones y nuevas vías esta ciudad que nace con la Reforma. En Bruselas, Lisboa y todas las ciudades del mundo que se han metamorfoseado para dejar paso a las construcciones modernas, se ha guardado también, y reconstruido, todo aquello que formaba su personalidad histórica y artística y ahora veréis embellecidos aquellos recuerdos arquitectónicos, los cuales son el encanto de turistas y viajeros y el orgullo de aquellas ciudades que han sabido amar las bellezas antiguas y modernas” (Batlle, 1908, p. 5).

“Conservar todo esto, embelleciéndolo, sin perjuicio de la parte nueva, sin menoscabo de la amplitud de las nuevas vías, es lo que debemos procurar todos los que sentimos amor por Barcelona, porque ello debe constituir la principal belleza de la ciudad futura” (Batlle, 1908, p. 6).

Embellecer la ciudad futura mediante la reconstrucción de su pasado glorioso, como se ha hecho por ejemplo en Bruselas, representará el principal atractivo para viajeros y turistas. Como vemos, en la planificación del pasado de la ciudad, la preocupación por crear una imagen monumental estuvo presente desde los inicios de la idea. Al igual que Buls, los gastos que generaba el urbanismo con principios artísticos podían ser justificados con los ingresos futuros que reportaría. Por otro lado, el 29 de diciembre de 1908 aparecía en el *Diario de Barcelona* otro informe enviado al alcalde de la ciudad, esta vez por parte de la Asociación de Arquitectos de Cataluña. Lo firmaban el presidente de la entidad, Pau Salvat y el secretario de la misma, Jeroni Martorell:

“La Reforma de Barcelona (...) ha hecho surgir de la ciudad antigua infinidad de detalles y aún conjuntos, que son otros tantos recuerdos fehacientes de nuestros antepasados. (...) En tres grupos pueden considerarse divididos los monumentos arqueológicos afectados por la Reforma. En el primero comprenderemos los edificios, las construcciones de elevado valor artístico e histórico, que en modo alguno deben derribarse, antes al contrario, han de realzar el trazado de las nuevas vías de reforma; en el segundo incluiremos ciertos conjuntos de fachadas e interiores (...) que aún cuando poseen interés no merecen los honores de la conservación permanente en el lugar donde hoy se encuentran. Por fin en el tercer grupo, consideramos reunidos los simples fragmentos y detalles aislados que efectivamente pueden considerarse como piezas de museo. Ejemplo de lo primero nos ofrecerá seguramente el lienzo de muralla romana flanqueado de torres (...). Fachadas de las casa gremiales de las calles de la Boria y Corribia, van incluidas en el segundo grupo, así como algunos patios nobles, ventanas, balcones y barbacanas de cubiertas que podrían reedificarse en artístico conjunto” (Martorell & Salvat, 1908).

Era la primera vez que la AAC cambiaba de preocupación principal sobre la reforma y pasaba de defender a la propiedad privada para defender a la ciudad histórica. El texto volvía a insistir sobre la reedificación de los restos en “artístico conjunto”, sirviéndose para ello del traslado de algunos elementos o de fachadas enteras hacia otros puntos. Esta manera de entender la conservación de las construcciones históricas no era nueva. En 1841, el Hôtel Le Gendre de París, edificio del siglo XVI, iba a ser demolido para edificar viviendas. Dos años más tarde, cuando Viollet-le-Duc estaba restaurando Notre Dame, al arquitecto consiguió que el Ayuntamiento de París comprase todos los elementos artísticos del Hôtel para utilizarlos en la construcción del nuevo arzobispado junto a la Catedral. De esta manera, además de conservar un edificio monumental, “su ejecución

ofrecía un aspecto muy pintoresco en la punta de la Cité” (Hervier, 1980, p. 92)¹⁰. En Barcelona, este instrumento de conservación y, a su vez, de creación de nuevos espacios historizados, también era conocido. En los procesos de desamortización del siglo XIX y debido a la necesidad de higienizar la ciudad antigua, diversos edificios góticos habían sido reubicados en el moderno ensanche. El convento de Santa Maria de Jonqueres se había trasladado a la calle Aragón 299, el claustro de Santa Maria de Jerusalem a la calle Rosselló 175, el claustro de Sant Martí de Montsió a la Rambla de Cataluña (Ganau, 1997-A, p. 178) y la fachada de la iglesia de Sant Miquel a uno de los laterales de la iglesia de la Mercé (Lacuesta, 2000, p. 42)¹¹.

2. La idea del Barrio Gótico

La obertura de la vía Layetana se había dividido en tres secciones. La primera comprendía desde la plaza Antonio López hasta la plaza del Ángel. La segunda desde esta última hasta la calle de Sant Pere més Baix y la tercera hasta su final en la plaza Urquinaona. En enero de 1911 ya habían completado los derribos de la primera sección, con lo que se había puesto al descubierto lienzos y torres del primer recinto de muralla romana, que corría paralelo a la nueva vía. En aquella fecha debían empezar las demoliciones de la segunda sección, que pasaba delante de la capilla de Santa Águeda, la plaza del Rey y todo el barrio de la Catedral. Por este motivo, las opiniones en favor de un mayor respeto por los monumentos empezaron a ser cada vez más frecuentes en la prensa, y los diferentes profesionales y corporaciones volvieron a reunirse para debatir posibles alternativas. El primer objeto de discusión se planteó al comenzar el derribo de la casa gremial de los Caldereros, situada en la plaza del Ángel. Se trataba de un edificio del siglo XVI que se encontraba en medio del trazado de la Gran Vía A. En el proyecto de 1902 ya se pedía su traslado a otro punto de la zona y en los informes de 1908 repetían la misma idea. Finalmente, el 19 de enero de 1911 se aprobó su reubicación en la moderna plaza de Lesseps, alejada del centro histórico (Carreras i Candi, 1913, p. 14). La casa poseía dos fachadas, la principal que daba a la plaza del Ángel, y la posterior a la calle de la Boira (ils. 48 y 49). Sin embargo, en su reconstrucción, finalizada en 1916 y dirigida por el arquitecto Ignacio María Colomer (Barcelona Atracción, 1917, s/n), se combinaron ambos elementos, creando una sola fachada “que ha sido conservada y mejorada” (Barcelona Atracción, 1917, s/n) mediante la adición de gárgolas de piedra, balaustradas en los balcones y una cornisa acorde con el estilo ideal de la época, “de manera que la antigua fachada se ha completado con todos estos elementos de que carecía y que contribuyen a darle carácter, habiéndose inspirado para llevar a cabo dichos detalles en los de los Palacios de los Reyes de la Corona de Aragón y de la Generalitat de Cataluña, donde existen elementos similares de las épocas de transición y Renacimiento” (Barcelona Atracción, 1917, s/n) (il. 50). Es decir, los elementos completados fueron elegidos por analogías formales, como marcaba la metodología de Viollet-le-Duc.

10. En el nuevo proyecto, la fachada sur del patio de honor fue una reproducción mimética de la del Hôtel Le Gendre, ya que no pudieron trasladar la original. Todos los ornamentos que tuvieron que ser construidos seguían el modelo de estilo ideal de principios del siglo XVI que marcaba el Hôtel, aunque según Hervier “hay que observar una gotización del conjunto”, que había sido edificado en los inicios del Renacimiento (Hervier, 1980, p. 92).

11. Para un estudio sistemático sobre edificios trasladados en Barcelona ver (Peñarroja, 2007). El hecho de que hayan sido sólo edificios góticos los seleccionados para su reubicación constituye un testimonio de la influencia del movimiento de la Renaixença sobre la conservación de los monumentos históricos. Sobre este asunto ver el capítulo dedicado a Puig i Cadafalch en este trabajo y las obras de Ramon Grau citadas en el mismo.

Paralelamente se planteaba la necesidad de desmontar la iglesia de Santa Marta, situada en la calle Riera de Sant Joan, y que también iba a desaparecer por el paso de las obras al encontrarse en el cruce de la Gran Vía A y la futura Gran Vía C, actual avenida de la Catedral. El proyecto de 1902 la salvaba estrechando dicho cruce, pero en febrero de 1911 se aprobó el traslado de su fachada al Hospital de Sant Pau, en construcción por aquel entonces, y el almacenamiento del resto de materiales del edificio (Carreras i Candi, 1913, p. 14)¹². Ambas operaciones indicaban que el concepto de conservación de los monumentos era sólo una apreciación estética por los objetos más sobresalientes desde el punto de vista de la historia del arte. De la misma manera que era lícito descontextualizar las obras de sus relaciones espaciales y constructivas para exponerlas en un museo, el hecho de reutilizarlas en otros edificios no sólo cumplía con dicho fin conservacionista, sino que además, proporcionaba un grado de historicidad que era percibido como un valor añadido a la hora de crear nuevos espacios pintorescos. Como decíamos, las críticas no sólo se producían en relación al tipo de intervención realizada en estos dos casos, sino al temor sobre el estado y la presentación en el futuro del resto de monumentos de la segunda sección, que no eran sino los que mejor simbolizaban el pasado más glorioso de la capital.



48. Casa de los Caldereros. Fachada a plaza del Ángel. D. Baixeras, 1908.
Fuente: Duran i Sanpere, 1947.



49. Casa de los Caldereros. Fachada calle Boira. D. Baixeras, 1908.
Fuente: Duran i Sanpere, 1947.



50. Casa de los Caldereros reconstruída en la plaza Lesseps.
Fuente: Florensa, 1958-A

En este sentido, el 16 de febrero de 1911 Folch i Torres publicó en *La Veu* un artículo pidiendo que se respete el proyecto del Ayuntamiento de 1902 (Folch i Torres, 1911). La crítica iba dirigida al nuevo gobierno municipal —republicanos— y en defensa de la Lliga Regionalista. Junto al texto, se publicaba también una perspectiva firmada por Puig i Cadafalch de la capilla de Santa Águeda, en donde se ponía en imágenes la idea de comunicar la nueva vía con la plaza del Rey (il. 51). El proyecto conllevaba dejar la capilla exenta de construcciones para crear una plaza, completar el muro romano sobre el que se apoyaba y modificar las fachadas de los edificios próximos en estilo modernista, es decir, en una evolución del neogótico (ils. 52 y 53). A pesar de que este dibujo apareciera por primera vez en 1911, a pie de foto decía: “Perspectiva de Santa Agueda, la Corona d’Aragó y l’absis de la Seu, tal com se veuria desde la Gran Via A, segons el projecte del Ajuntament de 1902” (Folch i Torres, 1911), lo que confirmaba que dicho proyecto era obra de Puig i Cadafach. Sin embargo, más que en esta idea, el artículo hacía hincapié en el conjunto de los monumentos amenazados —citando las casas gremiales de los Caldereros

12. La fachada de la iglesia se desmontó y comenzó a trasladarse en junio de 1911 (Carreras i Candi, 1911).

y de los Zapateros y la casa gótica de la calle Mercaders— anunciando una próxima reunión en el Centre Excursionista de Catalunya, en la que diferentes corporaciones artísticas de la ciudad iban a debatir sobre cómo afrontar las demoliciones de la reforma. Ante la destrucción de los edificios, el objetivo sería embellecer la nueva vía “amb la visió de construccions antigues”:

“No pretenem pas que’s fassi un passeig arqueològich, no; però sí que volem en primer lloch que’s conservin els vells edificis de valor artístich, que quedin descoberts y visibles y, sobre tot, que quedi descoberta, fent paret al carrer, la muralla romana, el testimoni més vell de la nostra historia” (Folch i Torres, 1911).

Un mes más tarde, un artículo en la revista *La Cataluña*, volvía a pedir que se tuviera en cuenta el proyecto de 1902, y anunciaba también, el encuentro que iba a celebrarse en el Centre Excursionista (Rucabado, 1911-A)¹³. Sobre el traslado de edificios decía:

“Se ha acordado últimamente, y a esta última norma se atienen los directores de los derribos, desmontar las fachadas de los edificios históricos y reconstruirlas en otros lugares.

¿Por qué esta profanación, si es posible la permanencia de muchos de los monumentos amenazados en su propio lugar actual? En cuanto a la iglesia de Sta. Marta, la reforma pasa detrás del precioso ábside, hoy oculto, y que pudiera ser descubierto, al aislar la iglesia, rodeándola si conviene de un jardinillo. Parecidas soluciones pudiéranse fácilmente encontrar en los demás casos. Y en cuanto a las que definitivamente debían derribarse por estar emplazadas en el centro de la nueva calle, ¿por qué no reconstruirlas en uno de los nuevos solares, lo más cerca posible de su primitivo punto?” (Rucabado, 1911-A).



51. Santa Águeda. Proyecto de Puig i Cadafalch.
Fuente: Folch i Torres, 1911.

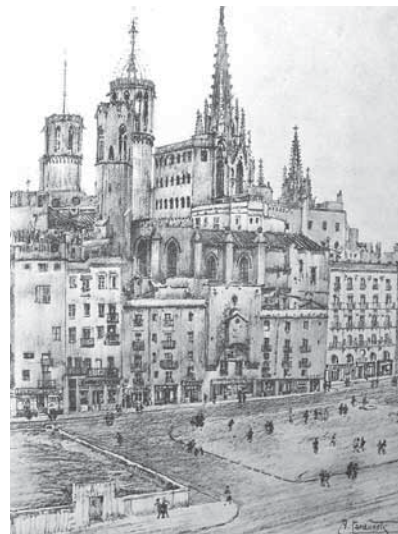
13. El artículo estaba firmado con la letra R, que era el pseudónimo de Ramon Rucabado. Rucabado estaba casado con la hija de Verdaguer i Callís y formaba parte de la intelectualidad del catalanismo católico y conservador. También en 1911 había escrito: “Hem de considerarlo a ell mateix, al Catalanisme, com una religió. Religió ab dogmes, dels quals no fos lícit a ningú renegar ni dubtar. Religió ab Fé, ab aquesta Fé feconda y ardent que es el fonament de tota religió y hauria de ser la forsa decisiva del Catalanisme” (Rucabado, 1911-C, p. 51).

Sin embargo, también decía:

“Santa Águeda, enclavada por la parte de la calle de la Tapinería entre viejas casuchas, podría ser aislada también y compensada la diferencia de su suelo con una gradería, que diese acceso a la meseta sobre la cual está edificada la Catedral y el Palacio de los Reyes de Aragón, las ruinas del Templo de Hércules, las torres de la Plaza Nueva y el palacio de la Generalidad Catalana. Formaría todo ello el recinto gótico de Barcelona, buena parte de cuyo conjunto pudiera apreciarse desde la nueva vía, con solo prolongar convenientemente una de las calles transversales. A dicha vía A daría frente pues, en parte de la primera sección, la muralla romana, en parte de la segunda, el muro lateral de la capilla de Santa Águeda. Pequeños monumentos, faroles y jardinillos pudiéranse si colocar compensando la irregularidad del trazado de algunos puntos, lo cual daría animación a la perspectiva, carácter y sentido a las nuevas vías y relación armónica entre los recuerdos gloriosos del pasado y las exigencias y necesidades artísticas y económicas de hoy día” (Rucabado, 1911-A).



52. Calle Tapinería antes de los derribos.
D. Baixeras, 1908.
Fuente: Duran i Sanpere, 1947.



53. Santa Águeda después de los derribos.
Dibujo de Cardunets, 1920.
Fuente: SPAL, Catálogo de Planos. Cajón 8. C. 4.

El proyecto de Puig i Cadafalch generaría, pues, el “recinto gótico de Barcelona”. Aunque algunos de los edificios enumerados no eran precisamente góticos, dejaba entrever que el barrio de la Catedral se unificaría mediante la restauración en estilo, ya que como él dice, se crearían “pequeños monumentos” capaces de generar una “relación armónica” en toda la zona, “lo cual daría animación a la perspectiva”. En este contexto, el 20 de marzo se celebró el primer encuentro en el Centre Excursionista de Catalunya. El *Diario de Barcelona* anunciaba que el objetivo era “examinar desde el punto de vista artístico el proyecto de reforma interior. Estarán representadas diversas entidades artísticas y harán uso de la palabra D. Manuel Ainaud¹⁴, J. Martorell, J. Puig i Cadafalch y el diputado Pedro Corominas¹⁵” (Diario de Barcelona, 1911, s/n.):

“El distinguido arquitecto D. Jerónimo Martorell dio a conocer un magnífico estudio desde el punto de vista artístico, económico y social del plan de Reforma que se lleva

14. Creador de la Agrupación Artística de Barcelona y posterior director de la Asesoría Técnica de la Comisión de Cultura del Ayuntamiento.

15. Abogado, escritor y miembro cofundador del Institut d'Estudis Catalans.

a cabo, comparándolo con los procedimientos empleados en otras grandes ciudades europeas.

“(…) Enseguida el señor Puig i Cadafalch pronunció un discurso abogando por la aplicación del plan de reforma modificado por el Ayuntamiento en 1902 (...) y protestó contra el procedimiento de desmontaje de los monumentos y de su traslación por piezas al Museo, afirmando que deben ser venerados en todo lo posible, en el mismo lugar de su emplazamiento actual, puesto que su presencia da sentido y nobleza a la ciudad. Se aprobaron unas conclusiones que tienden, en síntesis, al sentido del plan de 1902 referido” (La Cataluña, 1911, p. 218).

Que Puig i Cadafalch defendiese el plan de 1902 confirma lo que hemos sostenido hasta el momento sobre el tema. La novedad de la cita consiste en un estudio que habría preparado Jeroni Martorell, y cuya versión definitiva la presentó al mes siguiente en un segundo encuentro. El estudio se acompañaba de un proyecto de restauración de las murallas romanas que habían quedado al descubierto en la primera sección de la reforma y que servían de base a una torre medieval conservada (ils. 54 y 55)¹⁶. La idea consistía en derribar las viviendas para dejar exento el muro y la torre, completando al mismo tiempo ambos elementos en su estilo primitivo y con sus materiales correspondientes. La primera publicación del proyecto de Martorell tuvo lugar en la revista *Il·lustració Catalana* dos semanas después del encuentro. El artículo que lo describía decía:

“S’hauria de vestir, d’ornamentar l’obra antiga; animar lo existent ab una agrupació d’elements disposats de manera que produhissin un efecte monumental.

“(…) Refeta la muralla romana, refet l’aparell de la Etat Mitjana, construiríen dalt la terrassa una loggia de línies clàssiques per disposarhi escultures al ayre lliure. Allí hi portaríem una reproducció en marbre de l’Apolino de Tarragona y l’Esculapi de Ampuries; y el sarcófach ab la cassera del lleó que hi ha a Santa Agueda y altres pessas antigues. Al costat, escultura moderna.

Sobre l’arcada gòtica, prop l’angle d’un ressalt, hi vindria molt be una estàtua eqüestre, potser la d’en Wifret lo Pilós, el primer comte de Barcelona independent.

En la part baixa’s trobaria lloch apropiat pera estàtues y monuments. Hércules podria colocarse combinat ab una font. Ramon Llull ó l’Ausias March tindrien al mitx de la vía pública’l seu lloch de honor.

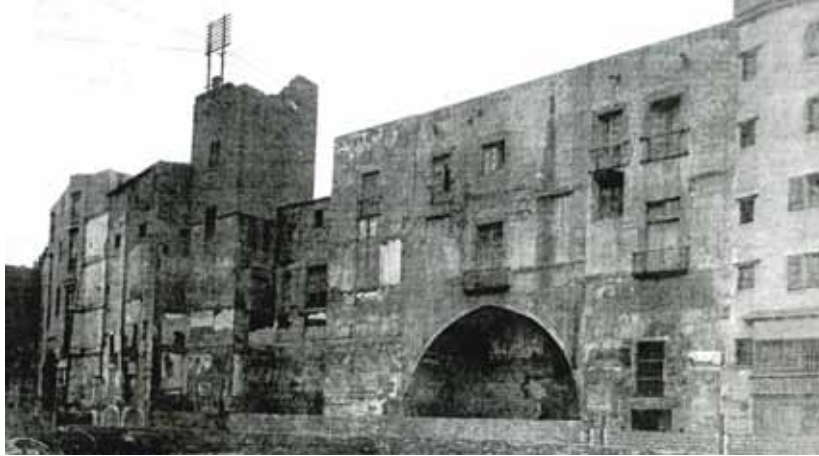
Si sols volguessin personatjes de la època romana, el cavaller podria esser l’emperador Octavi August; la estàtua de Luci Lucini Sura, home famós.

En resum: en la Vía A de la reforma hi hauria quelcom d’excepcional, una vegada feta la restauració de la muralla romana” (Il·lustració Catalana, 1911-A, s/n).

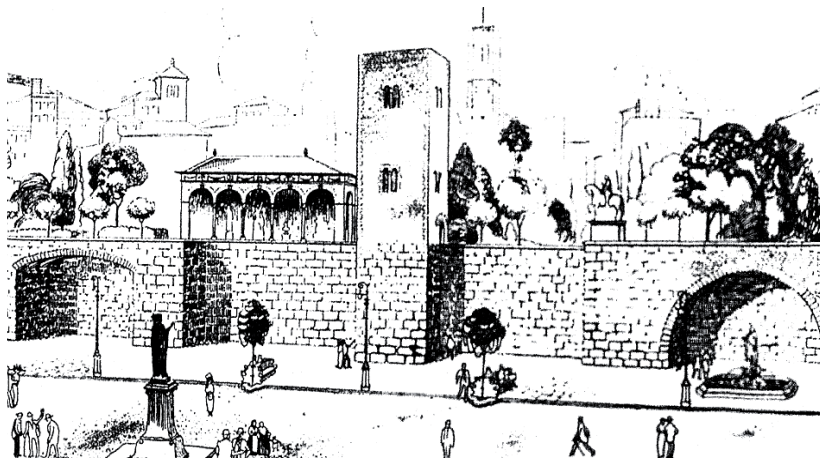
Las murallas romanas atestiguaban el pasado remoto de la ciudad y los elementos medievales su posterior desarrollo en el Mediterráneo. El hecho de adornar el conjunto con esculturas de ambos períodos, ya sean originales o copias y aunque ninguna de ellas estuvo alguna vez en ese sitio, podría ser interpretado como un intento de transmitir un determinado mensaje político, sobre todo si tenemos en cuenta que el conjunto vendría presentado mediante una selección de los personajes más emblemáticos de la historia de Cataluña. Sin embargo, esta función se complementaría con otra aún más directa y no tan alegórica. El texto terminaba diciendo:

16. En la antigua calle Basea, que partía de la plaza del Ángel y cuyo inicio coincide con la actual calle del Subteniente Navarro, aparecieron tras los derribos los restos de la antigua muralla romana, que sirvieron como cimientos a construcciones medievales y posteriores. El lienzo de muralla se interrumpía con constantes torres defensivas de base cuadrada, cuyo espacio intermedio fue aprovechado en la Edad Media construyendo arcos como soportes a viviendas y palacios. Las torres fueron sobreelevadas y muchas de ellas convertidas en miradores de casas señoriales. Es un caso similar al ya visto de las torres de la Plaza Nueva.

“Si la gent va a Florencia y a Venecia, si’ls estrangers dexen el seu or a Paris y a Madrid, no es pas perque tinguin aquestas ciutats més o menys nombre de kilòmetres de carrer; es pels seus monuments, pels seus museus” (Il·lustració Catalana, 1911-A, s/n).



54. Antigua calle Batea después de los derribos. Foto de 1919.
Fuente: SPAL, Catálogo Monumental, Caja 559 bis.



55. Jeroni Martorell. Proyecto de restauración de las murallas romanas de la calle Batea.
Fuente: Il·lustració Catalana, 1911-A.

El valor de antigüedad atrae turismo. Cuando la historia es encaminada a este fin su veracidad documental se diluye y se convierte en un recurso. Crear un espacio atractivo significaba corregir el recurso para hacerlo aún más pintoresco. De esta manera, el pasado se planificaba con un determinado mensaje para quienes supieran leerlo, y con una específica escenografía para quienes pudieran consumirlo. En este caso no importaba tanto la identidad de los personajes, y de hecho el texto barajaba varias posibilidades. Lo importante era poder decir que en Barcelona también existía una loggia con escultura clásica, capaz de competir con la de la Piazza della Signoria. Desde este punto de vista, para un sector de la sociedad barcelonesa, la puesta en valor de los edificios históricos sacados a la luz por la reforma interior suponía una oportunidad para monumentalizar el centro de la ciudad, y el caso de la calle Batea no era el único interpretado de esta manera. La misma revista publicaba el croquis de Puig i Cadafalch que había dado a conocer Folch i Torres (il. 51), y lo comentaba diciendo:

“Es l’ocasió de dotar a Barcelona d’un hermós atractiu. Axamplant la Tapineria

y enderrocant quatre petites cases, s'obtindria un esplèndit conjunt monumental" (Il·lustració Catalana, 1911-B, s/n.).

El debate sobre la reforma interior continuaría el 30 de abril de 1911. Aquel día tuvo lugar un segundo encuentro en el Centre Excursionista de Catalunya en donde se terminó de discutir el estudio que había presentado Jeroni Martorell y que luego fue entregado al alcalde de la ciudad. El texto, cuyo original se encuentra entre la documentación personal del arquitecto (Martorell, 1911-A), fue reproducido en la revista *La Cataluña*¹⁷, dedicando además, un monográfico sobre el tema que precisamente comenzaba con otro artículo de Martorell:

"Cincuenta, treinta años atrás, la reforma de poblaciones se entendía bien diferentemente que en la actualidad. El sistema lineal rectilíneo, el paralelismo, la perpendicularidad, se consideraban lo más perfecto para el trazado de calles y plazas.

(...) [Hoy] se procura hermanar el aspecto pintoresco, accidentado y monumental que presentan las ciudades antiguas, con cuanto requiere la higiene y las necesidades actuales de la circulación diaria y comunicaciones.

Un gran arte, con sus obras, sus escuelas, sus profesores, su bibliografía, existe. Los nombres de Stübgen, de Henrici, Sitte, Bülow, son de los hombres eminentes que en primer término este arte han determinado en Alemania, Austria, Bélgica al principio, y en Italia, Inglaterra y Estados Unidos después" (Martorell, 1911-B, p. 306).

Por su parte, el texto presentado en el Ayuntamiento comenzaba con el mismo argumento:

"No es así como se ejecutan hoy en otras ciudades las reformas. Se procura aprovechar en lo posible las calles existentes; se respeta lo que tiene valor y derriba lo insignificante. Se mira de obtener puntos de vista para los nuevos edificios, con ligeras desviaciones, bifurcaciones y resaltos; se ponen en valor las antiguas construcciones monumentales.

(...) En el plano Baixeras no es tenida en cuenta la existencia de notables construcciones de interés histórico y monumental; las hay amenazadas por la piqueta y la palanca destructoras; otras corren el peligro de ser escondidas tras construcciones modernas. Si las situásemos en valor, servirían de atractivo para las nuevas vías" (Martorell, 1911-C, pp. 306-307).

Sin embargo, además de aplicar el pensamiento urbanístico europeo a la reforma interior de Barcelona, también proponía medidas concretas sobre la puesta en valor de los edificios históricos de la zona. En relación al proyecto de restauración de las murallas romanas de la calle Basea (il. 55) decía:

"Junto a la vía A, aparece imponente en una longitud de unos setenta metros la muralla romana, construida en el siglo III. La flanquean diversas torres, en una de las cuales, en la Edad Media alzaron los muros hasta gran elevación. Era difícil antes de la hora actual conocer el verdadero valor de esta construcción, disimulada como se hallaba entre casas adosadas; se explica perfectamente que el Sr. Baixeras no las tuviese en cuenta. Corresponde a los barceloneses y al Ayuntamiento de hoy la honrosa misión de arreglar

17. También fue publicado en *La Veu de Catalunya* (La Veu de Catalunya, Pàgina Artística, 1911-A y 1911-B). Al final de la primera entrega decía: "Per manca d'espai en aquest número no'ns es possible la publicació íntegra de la magnífica exposició que les entitats artístiques han dirigit al Ajuntament, fruit d'un detingut estudi del nostre estimat amic y col·laborador, l'arquitecte Jeroni Martorell" (La Veu de Catalunya, Pàgina Artística, 1911-A). El documento estaba firmado por: Centre Excursionista de Catalunya, Associació d'Arquitectes de Catalunya, Círcol Artístic, Círcol Artístic de Sant Lluç, F.A.D., Associació Artística-Arqueològica de Barcelona y el Colegi d'Art Mayor de la Seda.

un emplazamiento adecuado, para que sea posible apreciarlo como merece” (Martorell, 1911-C, p. 307)¹⁸.

De la misma manera, describía posibles alternativas para otros monumentos, asumiendo la solución de Puig i Cadafalch para Santa Águeda y para la Casa dels Velers¹⁹:

“Las iglesias de Sta. Maria [del Mar], Sta. Águeda y Sta. Marta son también construcciones artísticas próximas a la Vía A, cuya existencia conviene aprovechar.

Una calle salida de la principal debiera enfocar la bella fachada de Sta. Maria. La iglesia de Santa Águeda demanda que sean puestos a la vista los muros de la nave y ábside; ella y el palacio donde se encuentra el Archivo de la Corona de Aragón y la Catedral, solicitan una vía transversal de pintoresco y atrayente efecto.

(...) La bajada de la Canonja viene frente la fachada de Sta. Marta; una plaza deliciosa podría construirse entre la casa gótica de aquel nombre y el interesante edificio barroco.

(...) También está amenazada de destrucción la Casa del Arte Mayor de la Seda (Arcos Junqueras y Alta de San Pedro) donde se encuentran majestuosos esgrafiados, imposibles de transportar y reconstruir. Un ligero cambio de alineación la salvaría” (Martorell, 1911-C, p. 307)²⁰.

Para la conservación y puesta en valor de los edificios históricos afectados por la reforma, Martorell no hacía más que aplicar las ideas del llamado urbanismo según principios artísticos: desviar la línea recta, generar bifurcaciones y crear perspectivas visuales ante los principales monumentos, una vez aislados de las construcciones que los rodeaban, consideradas insignificantes. De esta manera, los espacios generados “servirían de atractivo para las nuevas vías”. Sin embargo, los restos que se seleccionaban en los derribos se iban acumulando en el almacén municipal, y para estos materiales proponía una solución que ya había sido anunciada en los informes de 1908:

“Las ventanas arrancadas de las casas antiguas y llevadas a los museos se convierten allí en un montón de piedras. Es al aire libre, formando parte de los muros, el lugar único donde debe ser visto un ventanal. Esta consideración exige la construcción de un edificio arquitectónicamente compuesto, con muestras de los ventanales góticos y del Renacimiento en la Reforma recogidos. También hay que observar que las antiguas casas gremiales, que con motivo de la Reforma son derribadas, tales como la llamada de los Caldereros de la Boira y la de los Zapateros de la calle Corribia, es muy de alabar se reconstruyan donde fuere; pero lo propio sería se reedificasen en la ciudad vieja, en ambiente propicio.

(...) Combinando en la plaza de Sta. Marta estas casas gremiales con el edificio comentado, que podría destinarse, por ejemplo, a juzgados municipales, se obtendría un conjunto hermosísimo” (Martorell, 1911-C, p. 307).

18. En el monográfico de *La Catalunya* también se publicaba el proyecto de Martorell (il. 55). El comentario a pie de foto era: “La reforma nos ofrece ocasión de enriquecer a Barcelona, poniendo al descubierto valiosos testimonios artísticos de su historia. El imponente lienzo de muralla romana y la torre románica, que acultan en parte todavía, las casas de la calle Basea, podrían ser base de espléndida composición arquitectónica urbana, que daría el nombre a la vía. Muralla y torre, arcadas, loggia para esculturas, fuentes, monumentos a grandes hombres, constituirían un grandioso homenaje a civilizaciones pasadas de nuestra tierra”.

19. También llamada Casa del Arte Mayor de la Seda. En 1902 Puig proponía desviar la vía para salvarla.

20. En la portada de *La Catalunya* a la que nos referimos se reprodujo el croquis de Puig i Cadafalch sobre Santa Águeda (il. 51). A pie de foto decía: “Derribando algunos insignificantes edificios adosados a la iglesia de Sta. Águeda, podría obtenerse junto a la vía A, la visión de un soberbio conjunto monumental. Ejecutar la reforma sin un criterio artístico predominante, es defecto inexcusable”.

Si la idea de formar un conjunto con los materiales que se iban acumulando ya la habían anunciado en 1908, la justificación para esta manera de entender la conservación monumental tampoco era nueva. Al final del texto se afirmaba:

“La ciudad sería mucha más noble y hermosa. Lo que pudiera costar de más, si algo fuese, sería un capital que reeditaría interés crecidísimo; los turistas, los extranjeros, tendrían mayores motivos para venir a Barcelona a dejar su dinero” (Martorell, 1911-C, p. 307).

Por lo tanto, las semejanzas con los planteamientos de Buls no sólo existían en relación a la manera de entender la reforma urbana, sino que también existían, por un lado, en el tipo de intervención sobre los monumentos y, por otro, en la forma de justificar los gastos que ello conllevaba. Restauraciones que buscaban el estado original de la obra, reubicaciones y traslados de inmuebles —o mejor dicho, de sus fachadas— y creación «ex novo» de edificios históricos, no ya por la veracidad de su existencia, sino por la de su estilo artístico. Y como hemos visto en anteriores comentarios y propuestas, también ahora se justificaba la creación de un conjunto monumental así entendido con el dinero que gastarían los turistas al venir a visitarlo. Sin embargo, en el mismo número de *La Catalunya* existía un artículo que puntualizaba un poco más sobre la forma que debería adoptar el conjunto que las corporaciones artísticas defendían. Ramón Rucabado, que como vimos había defendido dos meses antes la formación del “recinto gótico de Barcelona”, ahora sostenía al respecto:

“Tenemos en Barcelona, felizmente, reunidos dentro un pequeño perímetro, hermosísimos edificios góticos: la Catedral, el Palacio de los Reyes de Aragón, la Capilla de Santa Águeda, la casa del Arcediano, los torreones de la Plaza Nueva, la casa del Cabildo, el Palacio de la Generalidad. Todo esto, como también otras casas particulares, se haya enclavado dentro de un recinto relativamente reducido; pero estas hermosas e interesantes construcciones de época tienen a su lado vulgares y mezquinas edificaciones modernas sin valor ni interés alguno (...) ¿Por qué no podría adoptarse la unificación de estilo en este recinto, formando entre las construcciones venerables, gloriosa herencia y legítimo orgullo de la ciudad de Barcelona, y las construcciones modernas rigurosamente sometidas al estilo y carácter de aquellas, un verdadero barrio gótico?” (Rucabado, 1911-B, p. 310).

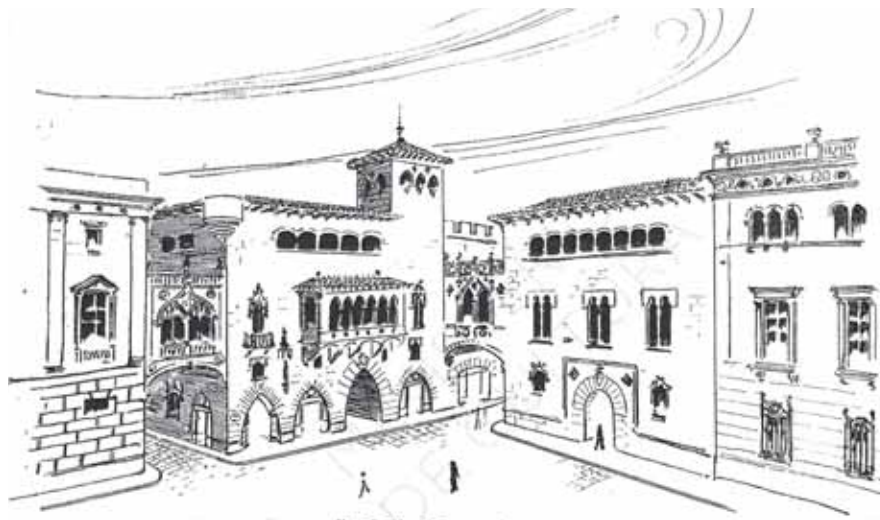
El Barrio Gótico sería pues, la aplicación de los principios de la restauración en estilo al conjunto de los alrededores de la Catedral. La historia era valorada siempre y cuando remitiese a un determinado pasado glorioso, pero si junto a las construcciones venerables existían obras anónimas que contradecían y disminuían el valor de aquellas, la realidad podía ser transformada y la historia corregida. De esta manera, las “vulgares y mezquinas edificaciones” deberían ser convertidas al estilo de las que transmitían el “legítimo orgullo de la ciudad”. El texto continuaba diciendo:

“Un barrio gótico tal como lo hemos ideado, sería como un estuche precioso que custodiaría las joyas riquísimas de Barcelona, la Catedral y el Palacio de los Reyes: todas las calles incluidas en el perímetro deberían ser devueltas, no al primitivo estado de la época histórica en que se terminó la edificación de aquellas, sino al estilo gótico catalán, intervenido por la mano experta y sabia de los mejores arquitectos modernos de Catalunya” (Rucabado, 1911-B, p. 310).

Rucabado no hacía más que defender un tipo de intervención sobre el patrimonio construido aceptada como universal después de la sistematización de Viollet-le-Duc. Al decir que el

barrio debería ser devuelto al estilo gótico catalán y no al primitivo estado de la época en que se terminó de construir, estaba legitimando la eliminación de la historia posterior al período gótico, en un intento de mejorar el pasado por medio de su planificación. Estaba, en otras palabras, aceptando que la realidad podía ser reconstruida en algo que nunca había existido como tal, pero una vez transformada, conseguiría remitir a la etapa más honorable de la nación²¹. Sin embargo, ¿qué tipo de edificio pretendía convertir al estilo gótico catalán? El texto continuaba:

“Las fachadas de las casas y, a ser posible, las casas mismas, se deberían adaptar con la mayor pureza posible a los cánones góticos, desarrollando con la sobriedad adecuada el ambiente del barrio, los recursos magníficos que nos han llegado de los viejos constructores catalanes de aquellos tiempos. Y una unidad maravillosa florecería por todo aquel pasaje, que vendría a ser como el corazón de la ciudad de Barcelona, conservado cuidadosamente en un relicario” (Rucabado, 1911-B, p. 310).



56. Dibujo de Manich que acompañaba al artículo de Rucabado.
Fuente: Rucabado, 1911-B.

Es decir, transformar las fachadas de las casas en lo que conocemos como casa catalana. Un ejemplo de este tipo de transformación acompañaba al artículo (il. 56), en donde el edificio situado a la derecha posee todos los elementos típicos del modelo: portal adovelado, ventanas coronelles y galería superior. Sin embargo, la otra fachada que aparece entera, es más bien un conglomerado de elementos estereotipados en donde todo es posible, por mucho que nunca se haya conocido un edificio con estas características. Por otra parte, el ángulo de la plaza que aparece en la imagen otorga al barrio la categoría de recinto cerrado, marcando sus entradas con arcos sobreelevados. La consideración de un espacio independiente al resto de la ciudad, como si de un espectáculo histórico se tratase, se conseguiría, además, con otros medios:

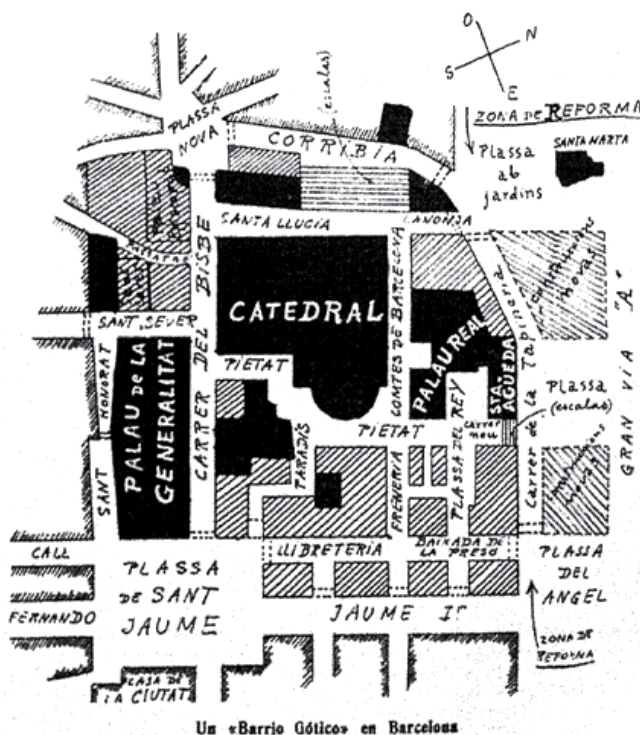
“Los alrededores de la Catedral, las calles y callejuelas incluidas en el futuro barrio, se caracterizan por el ambiente tranquilo y pacífico, por el recogimiento con que calles y casas, templos y edificios aparecen envueltos. Encerrando todo ello, y acentuando el sello, imponiendo, por decirlo así, respeto a lo venerable, todavía aquel carácter

21. Por otra parte, si una obra de este tipo tenía que ser realizada por “los mejores arquitectos modernos de Cataluña”, era porque el Modernismo suponía una reinterpretación del lenguaje gótico en el presente, con lo que sus autores dominaban las formas que ahora deberían reconstruir. Es el mismo caso que hemos visto en relación a Domènech i Montaner y su intervención en la Masía Florentina.

recogido se aumentaría más. En las calles del recinto pudiera llegarse hasta prohibir ordinariamente el tránsito rodado, suprimiendo las aceras y sustituyendo los adoquines por amplias losas y los vulgares faroles del alumbrado público, por faroles artísticos del más puro estilo. Los balcones y ventanas modernas, del siglo XV para acá (...) serían sustituidos por ventanales, tribunas y frisos, sin prodigar demasiado estos accesorios para no desdecir de la sobriedad de los edificios principales, y las boca-calles de todas las vías afluentes al interior del barrio formarían, como otras tantas puertas al recinto sagrado, sobre-montadas de galerías y arcos, con grandes ventanales y vidrios de colores, formando pasillos o puentes de todo ancho, para que se derramase en las calles estrechas, tamizado en riquísima decoración, la luz filtrada a través de las grandes ventanas ojivales” (Rucabado, 1911-B, p. 310).

Si las ventanas del siglo XV en adelante serían sustituidas por otras góticas, el barrio debería llenarse de las conocidas ventanas coronelles. Por otra parte, el artículo también venía acompañado de un plano que complementaba esta descripción (il. 57). De los edificios en negro, sólo la Catedral y Santa Águeda eran góticos, mientras que del resto, algunos tuvieron un origen medieval y fueron posteriormente transformados, como el Palacio Real, el de la Generalitat o la Canonja, y otros eran edificios de los siglos XVI, XVII o XVIII. El propio Rucabado ampliaba el comentario del dibujo:

“Este proyecto encaja y completa el de las sociedades firmantes del manifiesto. Éstas no manifiestan criterio fijo sobre la edificación que debería sustituir a toda la parte Norte de la calle de la Tapinería, entre ésta y la Gran Vía A, limitándose a pedir la apertura de la calle nueva que daría visualidad al ábside de la Catedral y Capilla Real de Santa Águeda. Creo podría proponerse una plaza ante la pared lateral de Santa Águeda, lo cual realzaría el conjunto de esta Capilla y la perspectiva de la calle nueva, y además los bloques de nueva construcción que forzosamente tienen que quedar entre la Gran Vía A y la Tapinería, podrían pertenecer también al estilo gótico” (Rucabado, 1911-B, p. 310).



Un «Barrio Gótico» en Barcelona

57. Proyecto del Barrio Gótico presentado por Rucabado. Los edificios en negro son de origen gótico. A pié de esta imagen decía que el resto de construcciones podrían ser “adaptables” al estilo.

Fuente: Rucabado, 1911-B.

Por otra parte, los medios para esta reinterpretación del barrio ya habían sido propuestos:

“Para estas reconstrucciones pudiera aprovecharse los materiales góticos derribados en otros puntos de la reforma, ventanas, portales, etc., y con un debido estudio de armonización, pudieran hasta adaptarse fachadas meritísimas del Renacimiento como la del Gremio de Caldereros ya desmontada actualmente” (Rucabado, 1911-B, pp. 310-311).

Por último, puntualizaba un mecanismo de ejecución que ya habíamos conocido en la intervención de Buls, y que sería relativamente fácil de aplicar ya que la operación de decoro urbano implicaba sólo a las fachadas de las casas:

“No pretendo yo realizar una reforma ab irato, con expropiaciones, etc. Únicamente indico la conveniencia de adoptarse un criterio artístico-arqueológico (cuya intervención debería el Municipio ejecutar) en la edificación y urbanización del recinto descrito, estableciendo unas bases a las cuales deban forzosamente sujetarse todas las construcciones, renovaciones, etc., que los propietarios realicen en el futuro dentro del perímetro marcado; de manera que la formación del «barrio gótico» sea el resultado y transformación necesaria y automática, por así decirlo, sin necesidad de una nueva e inmediata carga para la ciudad” (Rucabado, 1911-B, p. 311).

La reforma interior de Barcelona, por un lado generaba debates en relación a la forma urbana que adoptaba, pero al mismo tiempo, introducía la discusión sobre la manera de restaurar o reconstruir los diferentes edificios de la zona. La propuesta de Rucabado sobrepasaba los límites de la conservación monumental y entraba a formar parte de la recreación historicista por medio de tres medidas generales: gotizaba los edificios existentes, en función del estilo gótico catalán, utilizando los materiales que habían sido derribados; trasladaba al recinto los edificios que por la reforma iban a desaparecer; y creaba una escenografía de conjunto que ambientaría aún más el carácter historicista del barrio. La historia así entendida, además de presentarse atractiva de cara al turista que visitase el recinto, era pues, modificable y producida conscientemente según unos objetivos presentados como comunes. Se necesitaba probar que la Edad Media había sido el legítimo período nacional, y se necesitaba, además, hacer olvidar la etapa posterior en la que Cataluña había perdido su autonomía. El mismo Rucabado había escrito:

“Com y a qui ensenya avuy dia a Catalunya la seva historia? Que n’aprenen les generacions noves? La historia de la nostra patria está ben poch popularisada. Prácticament parlant, no s’en sap més que els rudiments, els tòpichs principals y encara. La historia de la Catalunya gloriosa de la Edat Mitja no es pas gens popular, y en cambi per una maligna hipertrofia fragmentaria del sentit patriòtich s’ha conreuat ab vivesa el record de la Catalunya decadent y vensuda dels 1640 y 1714” (Rucabado, 1911-C, p. 10).

En este sentido, también proponía “fer una revisió de tots els llibres de texts que’s donan pera ensenyar als noys catalans” (Rucabado, 1911-C, p. 11). La historia se producía desde diversos ámbitos, y por un lado se reescribía en los libros y, por otro se recreaba en la ciudad. La intervención propuesta en el barrio de la catedral implicaba una valoración de la historia medieval de Cataluña que no podría haber sido entendida sin la labor historiográfica heredada de la Renaixença, y que además, fue aceptada por la burguesía de la capital ya que ésta no sólo necesitaba transformar la ciudad en el mejor espacio posible para el desarrollo del libre cambio, sino que también debía reafirmar su propia identidad por medio de la historia y de su visualización inmediata, es decir, por medio de

la arquitectura monumental.

3. La reforma de la reforma

En 1913 se acabaron los derribos de las tres secciones en las que se había dividido la obertura de la vía Layetana. A consecuencia de las opiniones en las que se criticaba la obra por considerarla obsoleta y en las que se exigía una transformación del plan para adaptarlo a las nuevas formas europeas de urbanización, el Ayuntamiento encargó a principios de 1914 estudios parciales de cada una de las secciones a tres de los principales arquitectos de la ciudad: la primera a Domènech i Montaner, la segunda a Puig i Cadafalch y la tercera a Ferran Romeu, que había obtenido el segundo puesto en el concurso internacional que dio lugar al Plan Jaussely. El acercamiento al Arte Público, o a las nuevas formas de conjugar las reformas con las ciudades históricas, estuvo presente desde la aprobación del encargo a los tres arquitectos:

“Esta articulación tan necesaria, no puede ser una obra de nuevo estudio de viabilidad, sino que ha de ser de tan naturaleza que respete y descubra los puntos de vista interesantes sobre monumentos existentes, que cree nuevas perspectivas y en una palabra, hermane las necesidades materiales de la circulación con los intereses artístico-arqueológicos que se juzguen dignos de ser tenidos en consideración” (AAMB, 1914).

La sección primera dejaba a un lado el barrio de Santa María del Mar, y al otro la muralla romana descubierta en la antigua calle Basea. La propuesta de Domènech consistió en crear perspectivas visuales hacia los principales monumentos de la zona, restaurar los que fuesen necesarios y modificar sus entornos por medio de escenografías historicistas. En relación a Santa María del Mar, proponía ensanchar la calle Argentería para que fuese posible visualizar la iglesia desde la vía Layetana. Al mismo tiempo creaba otra visualización por medio de un paseo desde el lateral de la fachada en dirección al mar, lo que hubiese implicado, paradójicamente, abrir una nueva línea recta que atravesase las manzanas de viviendas del siglo XVIII que aún existen. Además, presentó otra perspectiva de cómo habría que modificar el entorno para hacerlo más atractivo (il. 58). Su propuesta implicaba, también, derribar las viviendas alrededor de la iglesia creando una plaza porticada delante de la fachada principal, con el típico lenguaje reinterprelativo e historicista del arquitecto.

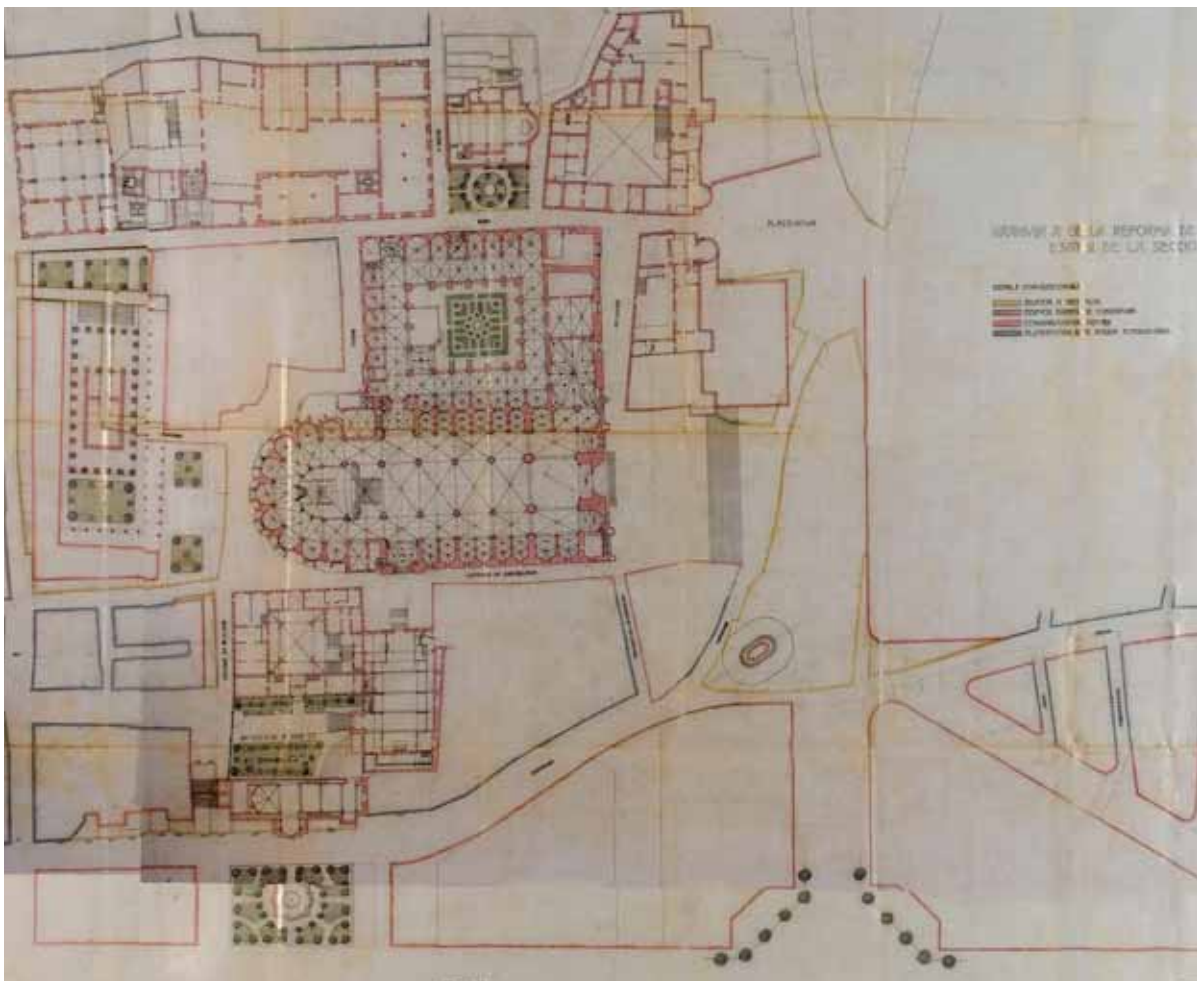


58. Proyecto para el entorno de Santa María del Mar. Domènech i Montaner, 1914.
Fuente: COAC-AH. Exp. H 117 B / 2 / 32. 2.



59. Proyecto para la muralla romana de la calle Basea. Domènech i Montaner, 1914.
Fuente: COAC-AH. Exp. H 117 B / 2 / 32. 1.

Al otro lado de la vía Layetana pasaba la muralla romana. El proyecto Baixeras no la tenía en cuenta, y en su lugar proponía construir una manzana de viviendas de nueva planta. Domènech, siguiendo la idea que habíamos visto de Jeroni Martorell (il. 55), trazó también una calle paralela a la muralla, a diferencia que su propuesta era formalmente más ecléctica (il. 59). Al igual que el proyecto de restauración de las torres de la plaza Nueva que había presentado en 1905, simplificaba el entorno con los elementos que predominaban en el monumento. Si en Santa María del Mar el arco apuntado de la fachada le servía como pretexto para idear una plaza con el mismo motivo reproducido en los pórticos, en la muralla romana son las almenas (no conservadas) y las ventanas coronelles de la torre medieval las que se reproducen por todo el entorno. Añade, además, portales corintios que nos remiten a arcos romanos, uno de los cuales comunica la calle propuesta con la plaza de Sant Just, al fondo de la imagen. Si comparamos esta propuesta con el estado en el que estaba la calle (il. 54), comprobaremos que en la planificación del pasado de la ciudad lo importante era representar la historia como un espectáculo pintoresco, independientemente de la autenticidad de cada elemento. Paradójicamente, en su conjunto el tipo de intervención que presentó Domènech para este sector no supuso una evolución en el arte de urbanizar, que era lo que pedían las críticas. Su propuesta aún era decimonónica, ya que si el monumento singular se salvaba, para visualizarlo se creaban nuevas líneas rectas que destruían materialmente su entorno, recreando uno nuevo en función del estilo ideal determinado por el origen del edificio.

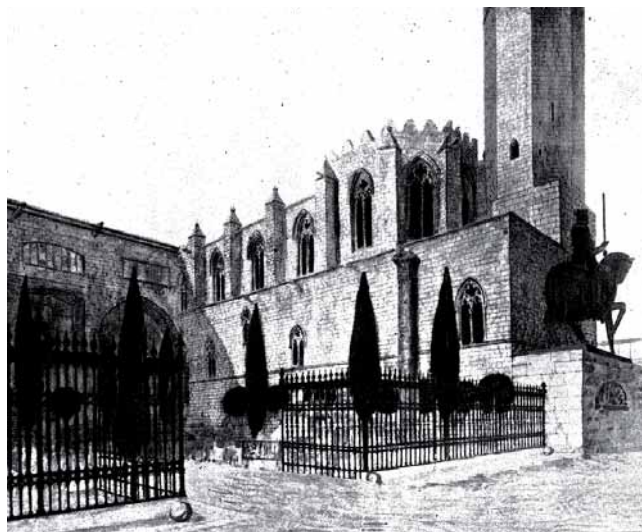


60. Reforma de Barcelona. Sección 2ª. Proyecto de Puig i Cadafalch, 1914.
Fuente: COAC-AH. Exp. C. 1019.

La sección segunda de la vía Layetana coincidía con el barrio de la Catedral. Como sabemos, era el sector más cuestionado debido a la gran cantidad de construcciones históricas que existían, y era la zona para la que Rucabado había propuesto el Barrio Gótico. También sabemos que Puig i Cadafalch había presentado un plan alternativo en 1902 y que en 1911 lo había completado con la perspectiva de Santa Águeda (il. 51). En esta ocasión confirmaba sus anteriores proyectos y proponía una nueva ordenación del barrio en donde los principales monumentos se convertirían en puntos visuales del espacio (il. 60). En la leyenda del proyecto, el color naranja indica las construcciones a derribar. Se trataba de viviendas del siglo XIX, que si desaparecían, dejarían exentos a algunos edificios más antiguos. Es el tipo de actuación que ya había propuesto para Santa Águeda y que ahora lo terminaba de desarrollar, creando una plaza entre la nueva vía y la capilla (ils. 61, 62 y 63) y manteniendo la calle Tapinería para seguir la línea de la muralla romana. Lo mismo sucedería con las casas que daban frente al ábside de la Catedral, cuyo objetivo hubiese sido reconstruir y aislar los restos del templo romano de la calle Paradís, del que se conservaban tres columnas. Frente a la puerta del claustro de la Catedral derribaría más viviendas para crear una plaza entre ésta y la iglesia de San Severo, y también todo el conjunto de casas que daban frente a la fachada principal —futura Vía C— entre las que se encontraba la del gremio de Zapateros que, como había dicho en 1902, proponía trasladarla a otro punto de la zona.



61. Perspectiva S. Águeda. Puig i Cadafalch, 1914.
Fuente: Giralt Casadesús, 1917-B.



62. Santa Águeda desde la plaza del Rey. Puig i Cadafalch, 1914.
Fuente: Giralt Casadesús, 1917-B.

El color rosa oscuro indica los edificios a conservar y el rosa claro las construcciones nuevas. Sobre estas últimas, un comentario en *La Veu* decía:

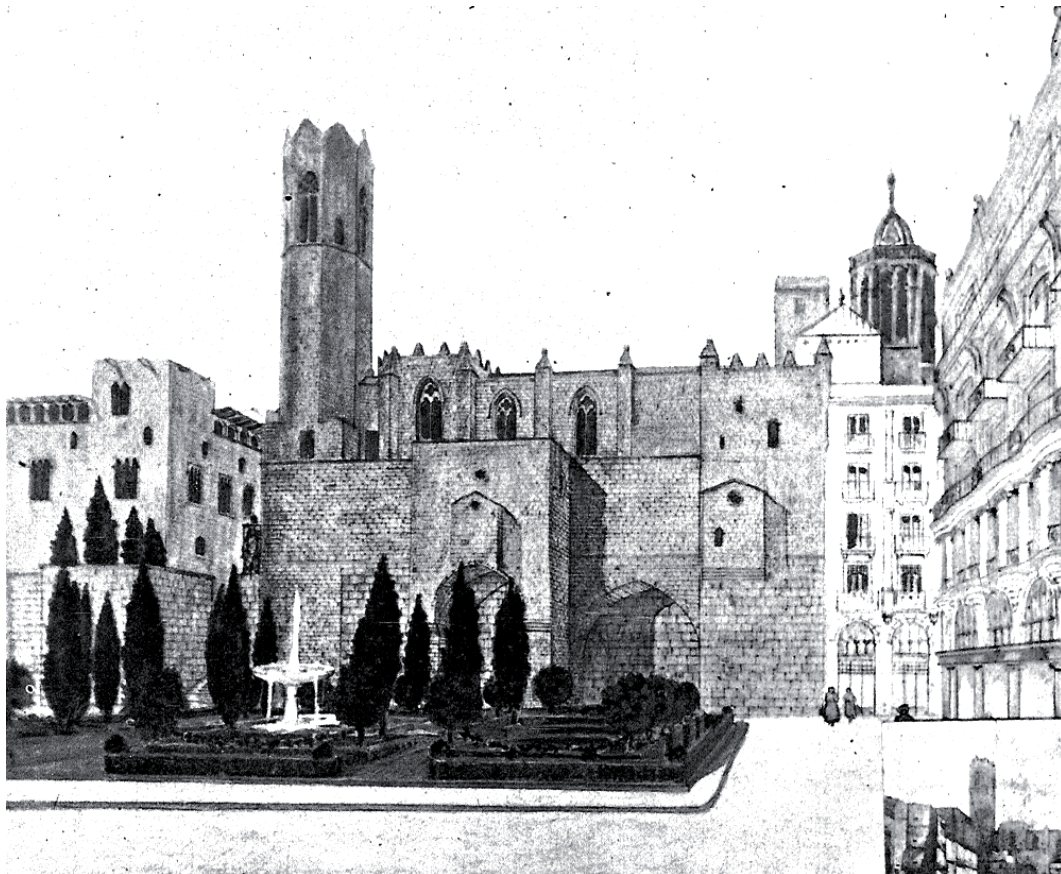
“Opinem nosaltres que aquell barri deu quedar intacte, i encara, seguint el projecte de conservació i enllaç dels vells monuments amb la Reforma, encomanat per Municipi al senyor Puig i Cadafalch, creiem que totes les cases d’aquell indret deuen esser transformades per a restablir el caràcter de les construccions al voltant de la Seu barcelonina.

El projecte del senyor Puig proposaba no sols la conservació de les velles cases del Capítol, sino l’adquisició de les fatxades de les cases noves per part del Municipi, a fi de transformar-les a base dels finestrals i elements arquitectònics trets dels monuments que la Reforma obligui destruir” (La Veu de Catalunya, Pàgina Artística, 1914, s/n).

En definitiva, Puig intentaba concretar en un proyecto las aportaciones que diferentes

críticos habían realizado en años anteriores y que había sintetizado Rucabado con su propuesta del Barrio Gótico. Gracias a su conocimiento de otras experiencias europeas, aplicaba en Barcelona la misma estrategia que ya había hecho Buls en Bruselas, es decir, expropiar las fachadas que no armonizaban con el entorno u orientar a sus propietarios para convertirlas al estilo ideal del barrio. Recordando las opiniones de Miquel i Badía en su artículo sobre la casa del Arcediano, cuando se lamentaba que Barcelona no contase con un alcalde como Buls, capaz de conservar lo antiguo y armonizar lo nuevo, la revista *Barcelona Atracció* decía:

“La idea que en 1896 apuntaba el autor del artículo, sin esperanza de verla realizada, está trazada en un hermoso proyecto de urbanización del «barrio gótico», del que según creemos, es autor el eminente arquitecto señor Puig i Cadafalch” (*Barcelona Atracció*, 1918, s/n).



63. Perspectiva de Santa Àgueda desde la Plaza de Berenguer. Puig i Cadafalch, 1914.
Fuente: Giralt Casadesús, 1917-B.

Años más tarde, Folch i Torres puntualizaba sobre la propuesta de Puig en relación a Buls:

“En aquell projecte En Puig i Cadafalch es limitava a proposar l'expropiació, per part del Ajuntament, de totes les façanes de les cases del carrer de la Pietat i del Bisbe. El sistema de expropiació de façanes es el que practicà l'Ajuntament de Brussel·les per a salvar el conjunt de la Gran Plaça, on s'alça la casa del Ajuntament de aquella ciutat. Aquestes façanes així expropiades, serien discretament refetes, a base dels elements que sortien dels mateixos enderrocs de la Reforma: finestres, portals, capitells i cornises, construint alhora un conservatori de les deixalles dels vells caserius i cases gremials enderrocades, que disperses per ci per lla perden tot valor” (Folch i Torres, 1927-B, p. 7).

Un ejemplo de este tipo de intervención podemos verlo en una de las perspectivas que presentó sobre Santa Águeda (il. 63). A la izquierda de la capilla se alzaría un edificio de nueva construcción que no es otra cosa que una representación completa de lo que él mismo había definido como casa catalana. Al igual que Viollet-le-Duc, Puig i Cadafalch entendía la restauración como un proyecto de nueva planta y no como un procedimiento para recuperar características formales, materiales o espaciales de los edificios (Peiró, 1988, p. 62). Un ventanal demolido por la reforma tanto daba reutilizarlo para completar una casa medieval que para representar «ex novo» el mismo modelo. Lo importante era poder transformar el barrio (objeto) según la historia que la burguesía catalana estaba produciendo (sujeto). Esta nueva realidad objetivada sería presentada como «la realidad», única y objetiva. La intervención sobre el patrimonio construido conformaría el instrumento de objetivación, y es por este motivo por el que Antoni González definió al trabajo de Puig como “restauración patriótica” (González, 1993, p. 48), en donde el pasado no se recuperaba sino que se reivindicaba.

Torres Balbás, en 1918 publicó una conferencia en la revista madrileña *Arquitectura*, en la que elogiaba a Jeroni Martorell y a Puig i Cadafalch por el criterio moderno en relación a la restauración de monumentos (Torres Balbás, 1918). El artículo clasificaba como “escuela restauradora” a los arquitectos que seguían practicando reconstrucciones estilísticas a la manera de Viollet-le-Duc, y como “escuela conservadora” a los nuevos arquitectos preocupados por la conservación del valor documental de los edificios. Sin embargo, la historiografía ha dado excesiva importancia al texto de Balbás, y el hecho de que incluyera a Puig en la escuela conservadora ha confundido a los historiadores sobre esta materia (González, 1993, p. 45). Lacuesta, estudiando otras intervenciones del arquitecto, ha notado la misma contradicción (Lacuesta, 2003). La opinión de Balbás se basa en un escrito de Puig sobre la Seu de Urgell en el que indicaba que “la solución en que actualmente coinciden arquitectos y arqueólogos es la de no reconstruir; la de sostener y reparar” (en Torres Balbás, 1918, p. 233). Y en ese mismo texto Puig también afirmaba que “docenas de monumentos restaurados por toda Europa por hombres inteligentísimos, arquitectos de gran saber arqueológico, demuestran que las épocas pasadas, como los muertos, no resucitan, y las obras ejecutadas con ese criterio son obras *nuevas*, de escasa relación con la obra antigua que se ha querido restaurar. El monumento pierde así su valor histórico y deja de ser útil para la ciencia, desapareciendo como documento arqueológico” (en Torres Balbás, 1918, p. 232). Sin embargo, Balbás nunca había visto ninguna intervención de Puig, y como tal, no había podido comprobar que su labor sólo podía ser entendida teniendo en cuenta su compromiso político con el catalanismo que, como operación ideológica, se servía de la restauración en estilo al suponer la mejor opción como medio de producción de significados.

Por último, la sección tercera afectaba a la Casa dels Velers o Casa del Arte Mayor de la Seda, edificio gremial del siglo XVIII. En 1902 Puig había propuesto desviar la Gran Vía A por la calle de Jonqueres y esta misma idea defendieron los críticos en 1908 y 1911. La propuesta de Ferran Romeu no contuvo ninguna novedad, ratificando la idea de desviar la nueva vía.

En general, la reforma de la reforma, más allá de las propuestas analizadas sobre intervención directa en los monumentos, por su intento de suprimir la geometría rígida y por las nuevas perspectivas creadas, supuso el primer acercamiento técnico del urbanismo catalán al llamado arte de urbanizar europeo. Esta introducción de los nuevos conceptos de Arte Público fue reflejada en un nuevo plano de reforma realizado por Falqués en 1915, incorporando la calle junto a la muralla romana, la plaza delante de Santa Águeda y el desvío por la calle Jonqueres, modificaciones que sí fueron llevadas posteriormente a la práctica. Sobre la restauración o puesta en valor de los principales monumentos, aún

faltarían algunos años antes de comenzar las obras que dieron al futuro Barrio Gótico su forma concreta. Durante este tiempo, la mayoría de las propuestas analizadas en este capítulo fueron quedando en el olvido, mientras que nuevos acontecimientos en la ciudad fueron originando otras críticas y proyectos sobre la manera de presentar los restos del pasado más glorioso de la capital catalana.

Capítulo 5

La Diputación de Barcelona

Restauro científico y recreación escenográfica

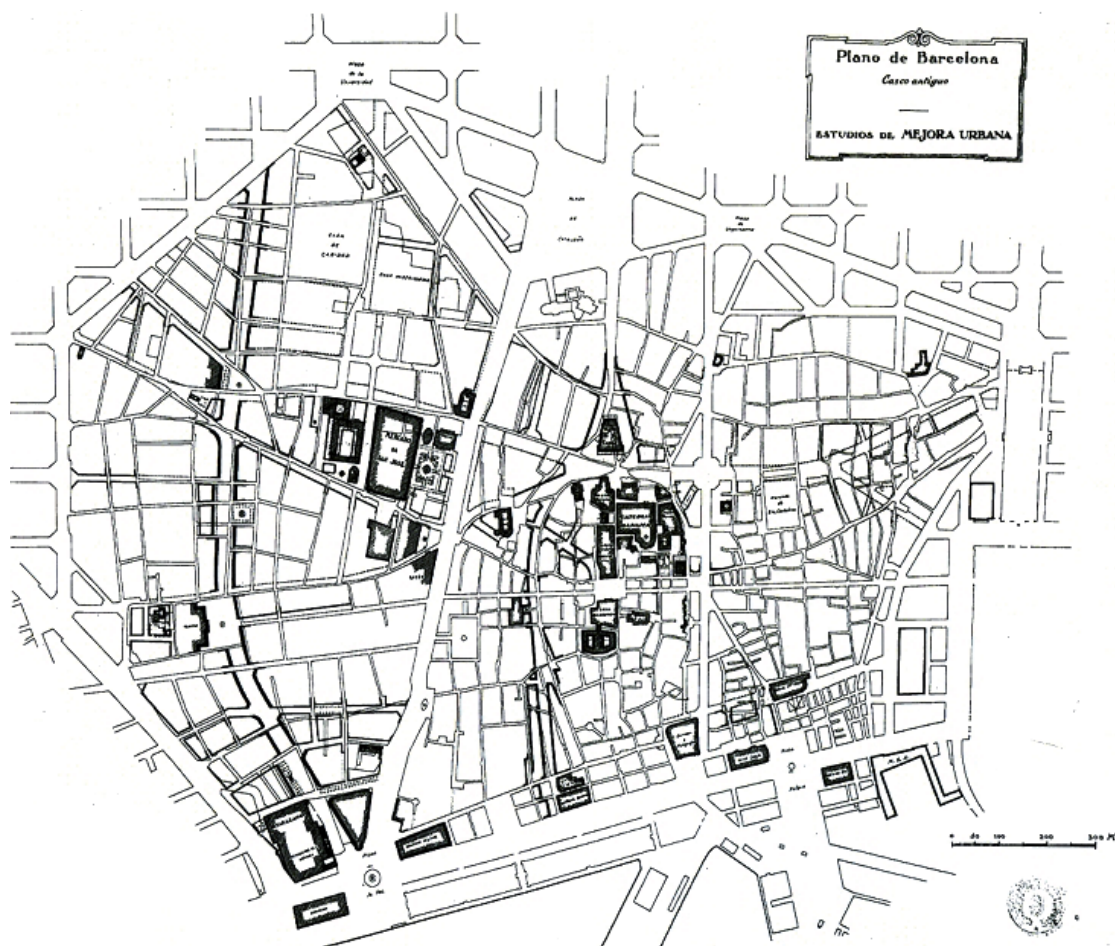
Después de ganar las elecciones de 1901 en el Ayuntamiento de Barcelona, el principal objetivo de la Lliga Regionalista fue alcanzar el poder político en la Diputación, considerado como el segundo paso para la construcción de una administración autónoma. Para las elecciones de marzo de 1907, los partidos catalanistas formaron la coalición Solidaridad Catalana, se hicieron con el control de la Diputación de Barcelona y nombraron como presidente a Prat de la Riba. A partir de este momento, y hasta la dictadura de Primo de Rivera en 1923, Cataluña pudo gestionarse de una forma relativamente autónoma, sobre todo desde la formación de la Mancomunidad en 1914. El derecho a que las diputaciones provinciales formen una mancomunidad administrativa había sido exigido desde 1901 por la Lliga Regionalista, aunque no fue hasta 1913 cuando el gobierno central legalizó esta opción, que en el conjunto del estado español sólo fue aprovechado por Cataluña.

Durante estos años, el control de mayores recursos, la creación de instituciones culturales encargadas de gestionar el patrimonio histórico y la adquisición de inmuebles en el centro de Barcelona para ampliar los servicios administrativos de la Diputación, originó un aumento de su influencia sobre las construcciones conservadas en la ciudad antigua que, generalmente, habían dependido del Ayuntamiento. Jeroni Martorell desde el Servei de Catalogació i Conservació de Monuments, y Joan Rubió y Bellver como arquitecto de la Diputación de Barcelona entre 1906 y 1943, fueron los primeros en modificar la realidad del viejo barrio de la Catedral para comenzar a convertirlo en el actual Barrio Gótico.

1. Jeroni Martorell. La vanguardia teórica y su aplicación en Barcelona

Arquitecto licenciado en 1903, fue alumno de Puig i Cadafalch y de Domènech i Montaner. Al finalizar sus estudios viajó por Europa central y por Italia, donde descubrió el moderno arte de urbanizar (Arte Público, Art Urbain o Civic Art) y cuyas teorías intentó introducir en Cataluña. Desde muy joven se interesó por la restauración monumental, asistiendo

a diversos congresos nacionales e internacionales sobre el tema. No se le conocieron afiliaciones políticas, pero a lo largo de su carrera profesional colaboró con todos los gobiernos desde diversos puestos administrativos en relación a la conservación y gestión del patrimonio arquitectónico. En este sentido, Prat de la Riba había creado en 1907, solo unos meses después de presidir la Diputación de Barcelona, el Institut d'Estudis Catalans (IEC). La construcción de la identidad nacional era, sobre todo, un proyecto cultural y el IEC se encargó de institucionalizar la investigación sobre historia, derecho y literatura catalana. En los años sucesivos a su creación se publicaron, entre otras cosas, la *Geografía General de Catalunya* de Carreras i Candi y el *Diccionari de la Llengua Catalana*, dirigido por Pompeu Fabra. Se construyeron bibliotecas (de las que surgió la actual Biblioteca de Catalunya), museos locales, escuelas y, además, se comenzó a inventariar edificios históricos y objetos artísticos. El IEC haría oficial una labor que hasta entonces habían desarrollado las asociaciones excursionistas y otras entidades culturales de la Renaixença, valorando “els treballs acumulats fins avuy en tots els ordres de la cultura, l'importancia dels quals queda establerta ab el sol fet d'haver produït el *renaixement d'un poble* y d'haberli tornat l'ànima y la consciencia de sí mateix” (IEC, 1907, p. 13).



64. Estudio de mejora urbana del casco antiguo de Barcelona. Jeroni Martorell, 1927.
Fuente: SPAL-AH, Catálogo de planos, Cajón 12, Carpeta 3.

En 1914, cuando Prat de la Riba era presidente de la recién creada Mancomunidad, encargó un informe a la sección Histórico-Arqueológica del IEC sobre cómo podría Cataluña gestionar la conservación y catalogación de monumentos (Lacuesta, 2000, p. 65; Lacuesta, 2009). La comisión creada para resolver la propuesta aconsejó la

creación del Servei de Catalogació i Conservació de Monuments, cuyos estatutos se aprobaron ese mismo año, aunque comenzó a funcionar en 1915 como parte de la sección Histórica-Arqueológica del IEC. Martorell fue su primer director, y ocupó el cargo hasta su muerte en 1951. El Servei creó el primer sistema centralizado del Estado español capaz de gestionar el patrimonio arquitectónico de un territorio. Introdujo las nuevas corrientes europeas en la restauración de monumentos, basadas en las teorías de Boito y Giovannoni sobre la necesidad de realizar un estudio documental previo a la intervención y completó el primer catálogo de protección del Estado. Sus actividades se acercaban al actual concepto de tutela de bienes culturales, labor que el Servei continúa realizando, ahora llamado del Patrimoni Arquitectònic Local (SPAL). La creación de este organismo implicó la profesionalización administrativa de la producción y conservación de la historia monumental de la nación y evidenció, como lo había previsto Prat de la Riba, que para la afirmación de la nacionalidad catalana era necesario institucionalizar su cultura. Martorell, en una conferencia en Madrid lo expresó diciendo que “un remedio heroico ha encontrado Cataluña para atenuar estos males: el patriotismo (...). El despertar del sentimiento nacional, el catalanismo, desveló su amor al país, atrayendo su atención a los monumentos (...) Al conocerlos fueron estimados y viéndolos abandonados (...) nació en el alma colectiva el deseo de laborar a favor de ellos” (Martorell, 1919, p. 158).

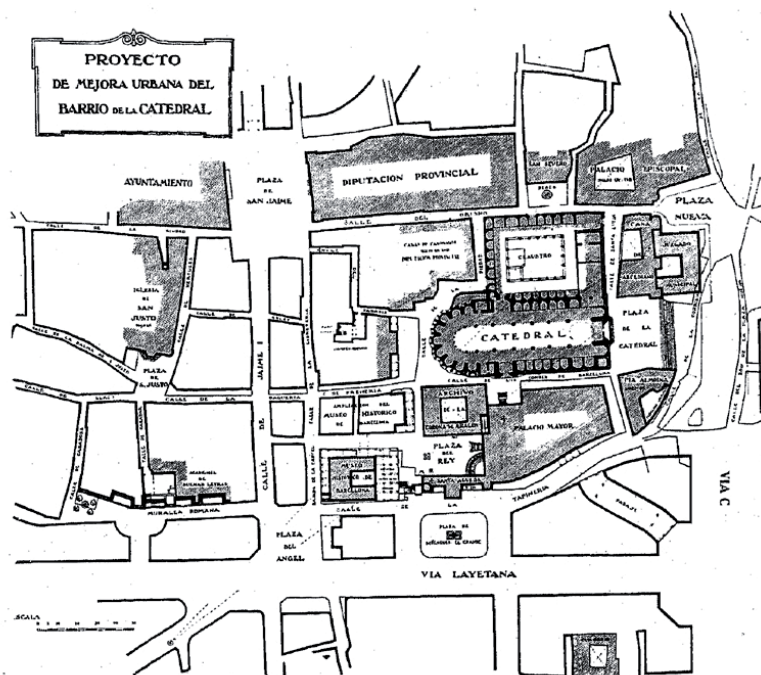
1. 1. Los monumentos de la reforma interior en el barrio de la Catedral

Las dos líneas temáticas que caracterizan los escritos y las obras de Martorell son los métodos de urbanización y la conservación de monumentos, temas que precisamente no pueden separarse de la reforma interior de Barcelona. Habíamos visto cómo las modificaciones introducidas al plan de reforma en 1914 representaron una aproximación a las corrientes europeas de urbanización y puesta en valor de edificios históricos. Posteriormente, en 1918 el arquitecto del Ayuntamiento Antoni Darder modificó la Gran Vía C del proyecto Baixeras con el fin de respetar y visualizar los monumentos por donde pasaba. Sin embargo, el llamado Plan Darder nunca se concretó y de las tres vías planificadas por Baixeras sólo se había realizado la primera. Con el propósito de adaptar a las nuevas corrientes el resto del proyecto, que incluía las Vías B y C, el Ayuntamiento convocó en 1927 un concurso de ideas sobre la manera en la que podría resolverse el resto de la reforma interior. Uno de los participantes en el concurso fue Jeroni Martorell.

En su propuesta *Estudio de Mejoras Urbanas del Casco Antiguo de Barcelona*¹ tuvo la oportunidad de plasmar en un proyecto las teorías que había defendido en los veinte años anteriores. “Fins avui Barcelona apareix inactiva respecte l'aplicació dels mètodes que embelleixen i higienitzen les poblacions” (Martorell, 1914, p. 116). Martorell analiza Barcelona como un conjunto en donde el urbanismo es una técnica pensada para facilitar el desarrollo del progreso moderno. Las comunicaciones de la ciudad deben facilitar el comercio (Baixeras), pero su estética deberá, además, seducir para atraer dicho comercio (Arte Público): “perfeccionando la ciudad, enriqueciéndola con mayores atractivos, aumentará su nombradía...” (Martorell, 1911-B, p. 626). El resultado consistió en crear nuevas vías de comunicación cuyos ejes visuales fueran los edificios históricos, edificios que además, necesitaban ser restaurados. De la propuesta general presentada por Martorell

1. La propuesta de Jeroni Martorell se conserva gracias a que existe una copia en el Archivo Histórico del SPAL (SPAL, Catálogo de planos, Cajón 12, Carpeta 3). La documentación sobre este concurso, que debería conservarse en el AAMB, desapareció en un incendio en la década de 1980. Por otra parte, con las ideas del concurso, el arquitecto del Ayuntamiento Joaquim Vilaseca realizó un nuevo plan de reforma en 1930 que tampoco llegó a concretarse.

(il. 64), existe un detalle dedicado al barrio de la Catedral (il. 65). Más allá de las teorías generales sobre urbanización, Martorell había trabajado en el proyecto durante varios años. Existen diferentes propuestas parciales en el Archivo Histórico del SPAL desde 1917, y en 1920 había publicado en la revista *Civitas* un artículo titulado “Monuments de la reforma interior de Barcelona. Revisió del projecte Baixeras” (Martorell, 1920)² en donde proponía diversas soluciones para el barrio que luego fueron recogidas en el concurso de 1927. En el artículo hacía una síntesis de todo el proceso de la reforma interior y, tras alegrarse de las modificaciones de 1914, sostenía que “salvats els monuments, posats en valor, arreglats llurs emplaçaments: és arribada l’hora de la restauració” (Martorell, 1920, p. 9).



65. Estudio de mejora urbana del casco antiguo de Barcelona. Jeroni Martorell, 1927.
Fuente: San Jorge, 1951.

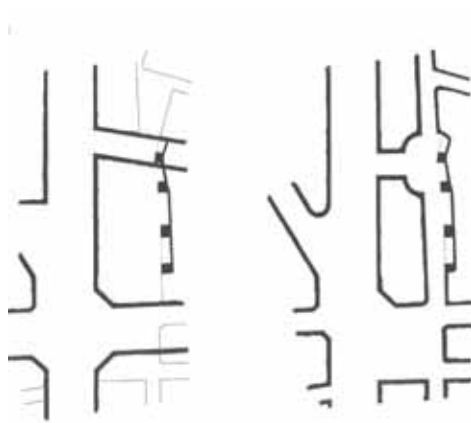
Las ideas que Martorell plasmaba desde 1917 fueron precisamente propuestas de restauración de los principales monumentos del sector, como por ejemplo, la Casa dels Velers una vez desviada la vía Layetana (Martorell, 1920 y 1926-B). En el barrio de la Catedral, comenzando por la muralla romana, conocemos su proyecto de 1911. En el concurso mantuvo la calle paralela a la muralla, monumento que hubiese desaparecido en el proyecto Baixeras (il. 66). Pero modificaba su anterior propuesta de restauración, que valoraba sobre todo el muro romano, para proponer una nueva intervención que consistiría en limpiar los paramentos, diferenciar el muro romano del medieval y reconstruir este último completando algunos de sus elementos como una ventana coronella de la torre (il. 67). En 1926 envió al alcalde un informe con estas ideas (Martorell, 1926-A) y volvió a publicar otro artículo en donde enumeraba los monumentos “abandonados” de la reforma y su necesidad de restauración. “Pertoca al municipis curar de la restauració dels monuments ciutadans. Són, aquests, testimoni de la història de la ciutat, el seu ornament i atractiu, motiu de dignificació i patriotisme” (Martorell, 1926-B, p. 3).

Siguiendo la línea de la muralla romana, el otro sector más emblemático correspondía

2. El artículo también fue reproducido en la revista madrileña *Arquitectura* en el número de diciembre de 1924.

a la plaza del Rey y a la capilla de Santa Águeda. En los artículos de 1920 y de 1926 proponía la “expropiació de les cases adherides i restauració exterior, [y la] construcció d’edificis pròxims apropiats” (Martorell, 1926-B, p. 4). De esta manera, el conjunto “pot oferir un gran efecte monumental” (Martorell, 1920, p. 9). Sobre el carácter apropiado de las construcciones nuevas, en la memoria del concurso decía:

“Hay que respetar la naturaleza del barrio, pues si las casas son modernas, la estructura propia del mismo es gótica todavía. Proponemos leves cambios de alineaciones y construir edificios de carácter apropiado, especialmente el Museo Histórico de Barcelona, en la plaza del Rey” (Martorell, 1927, s/n).



66. Propuesta de calle paralela a la muralla romana. Jeroni Martorell, 1927.
Fuente: SPAL-AH, Catálogo de planos, Cajón 12, C. 2.



67. Proyecto de reconstrucción de la muralla romana. Jeroni Martorell.
Fuente: Martorell, 1920.



68. Perspectiva de Santa Águeda. Jeroni Martorell.
Fuente: Martorell, 1920.

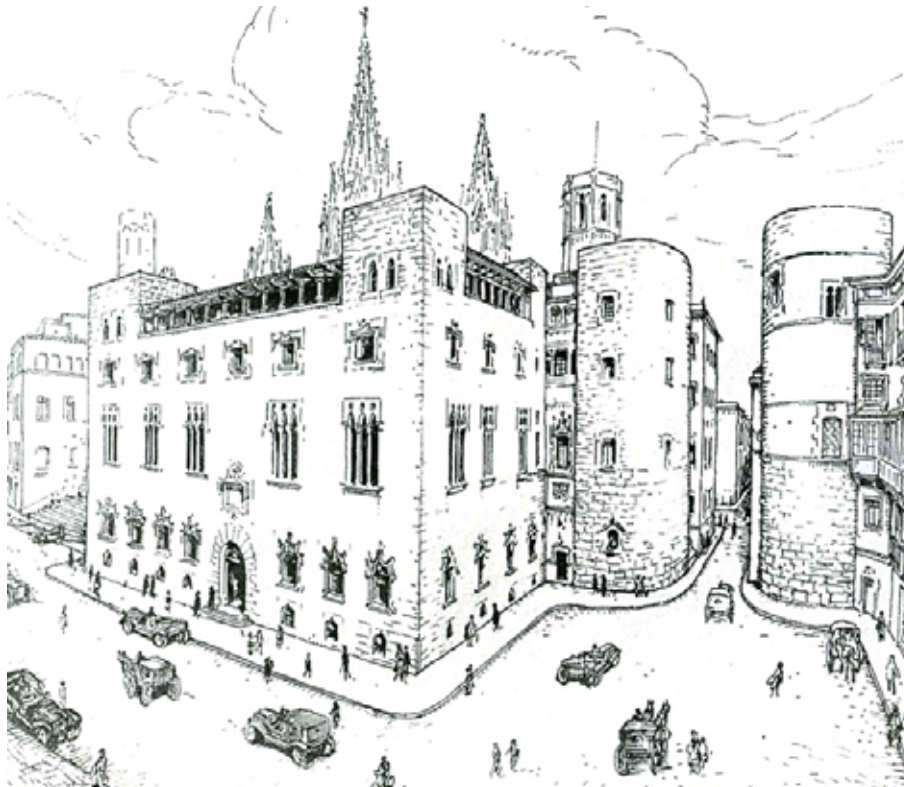
Su idea era similar a la presentada por Puig i Cadafalch en 1914, y al igual que éste, para Martorell lo apropiado era transformar las casas del entorno en algo semejante a lo que conocemos como casas catalanas (il. 68). En este sentido, existen otras propuestas de armonización del barrio cuyo resultado casi siempre era el mismo. La casa de l’Ardiaca, o casa del Arcediano, se encuentra entre la plaza de la Catedral y las torres de la plaza Nueva. Sobre las espaldas del edificio se habían construido viviendas de origen medieval, pero que en los siglos XVIII y XIX crecieron en altura, y cuyo frente daba a la proyectada Vía C, actual avenida de la Catedral (il. 69). En el proyecto de Puig i Cadafalch de 1914 puede observarse que el autor contemplaba la sustitución de este conjunto de casas por otro volumen sin especificar. Martorell, en su plan de 1927 mantenía la misma idea, pero precisaba la forma que debería adoptar dicho espacio. El resultado era una reproducción completa del modelo ideal que Puig i Cadafalch había sintetizado (il. 70)³, y que en última instancia suponía la ejemplificación de lo que él mismo había pedido en 1911: “la construcción de un edificio arquitectónicamente compuesto, con muestras de los ventanales góticos y del Renacimiento en la Reforma recogidos” (Martorell, 1911-A, p. 307). La idea de construir un edificio de esas características en ese lugar no fue la única vez que se planteó en la ciudad. En una publicación de 1925 dedicada a los trabajos del aula de urbanismo de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, una de las propuestas mostraba la misma solución para el conjunto (il. 71). En este caso no se trataría de una construcción nueva, sino que los alumnos proponían trasladar la casa Padellàs de la calle

3. La ficha de la perspectiva de Martorell en el Archivo Histórico del SPAL dice que el dibujo fue realizado en 1920. Sea de 1920 o de 1927 se desconoce la publicación de esta imagen en alguna revista de la época.

Mercaders (Freixa & Sardá, 1925, p. 60) y reconstruirla según el proyecto que ese mismo año había publicado Jeroni Martorell (Martorell, 1925)⁴.

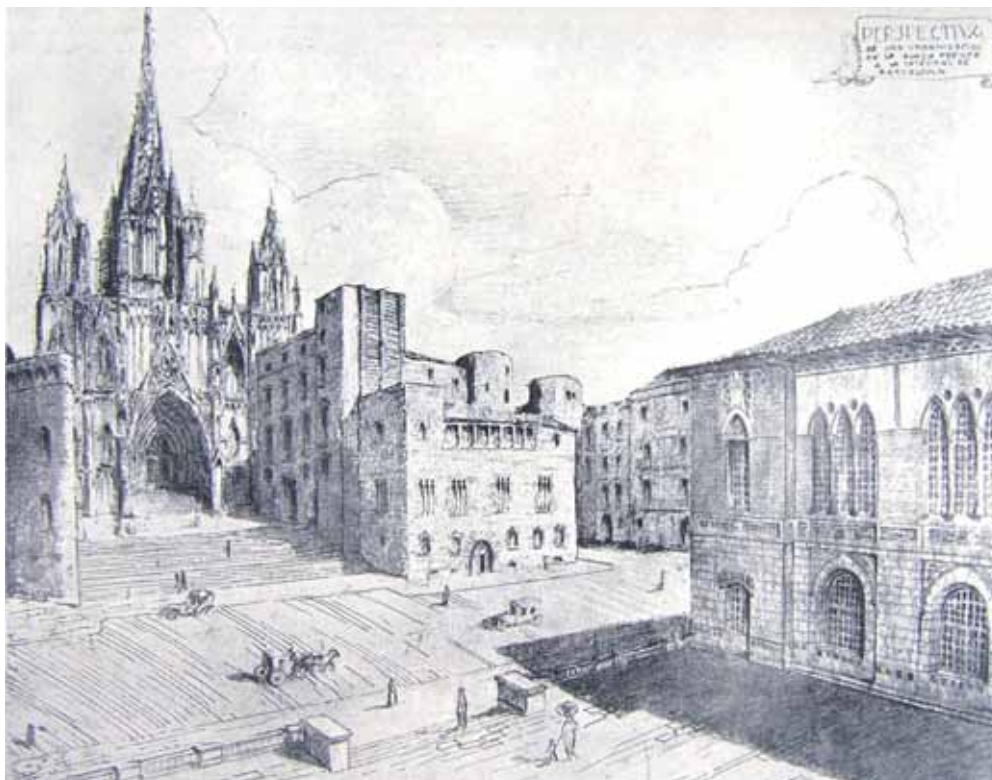


69. Casas entre las plazas Catedral y Nueva. Dibujo de 1935.
Fuente: Florensa, 1958-C.



70. Propuesta de edificio en plaza Nueva. Jeroni Martorell, 1920.
Fuente: SPAL-AH, Legado Jeroni Martorell, Caja 12.

4. Sobre el proyecto de reconstrucción de la casa Padellàs realizado por Martorell ver el siguiente epígrafe.



71. Propuesta de urbanización en la plaza de la Catedral. Freixa y Sardà, 1925.
Fuente: Freixa & Sardà, 1925.

Por otra parte, existía en el barrio de la Catedral otro elemento de los considerados insignificantes que desfiguraba el carácter histórico del entorno. Se trataba de un conjunto de casas justo detrás del ábside de la basílica, en la plaza de la Piedad, que habían sido construidas a mediados del siglo XIX (il. 72). Miquel i Badia, cuando en 1894 presentó los trabajos de Buls en el *Diario de Barcelona*, ya se lamentaba que las viviendas no concordasen con los edificios vecinos:

“Hace pocos años se llevó a cabo uno de esos adefesios que con motivo censuran las personas de buen gusto. Detrás del precioso ábside de nuestra Santa Iglesia existían casas viejas, de poca altura relativamente, de un aspecto pintoresco, como las que todavía se conservan en el recodo de la calle de la Piedad. Esas casas se derribaron, y por más que el *Diario* clamó, y con él varias corporaciones y particulares, para que el Ayuntamiento adoptase algún acuerdo encaminado a imprimir a las casas de nueva planta un carácter que se aviniese con el de los monumentos vecinos, nada hicieron nuestros ediles y la edificación, como es de suponer, se llevó adelante con el patrón de rutina, puesto que no podían verificar otra cosa los propietarios abandonados a sus propias fuerzas.(...) El burgomaestre M. Buls, coincidiendo en lo particular con lo dicho por Viollet-le-Duc, Reichensperger y otros escritores, habla en su opúsculo de las modificaciones de la expresada clase y las condena con la severidad que merecen” (Miquel i Badia, 1894-C, pp. 2.864-2.865).

Puig i Cadafalch, en 1914 proponía derribar las casas para poder reconstruir el templo romano. Martorell, que en su política de nuevas alineaciones y edificios de carácter apropiado también proponía derribar dichas casas, en 1920 ya había trabajado en su posible sustitución (il. 73). Si observamos el conjunto central de la imagen, el alzado de la derecha mantiene el esquema y los elementos de la casa catalana. Sin embargo, los edificios que se sitúan a continuación serían, por un lado, la reconstrucción de la casa gremial de

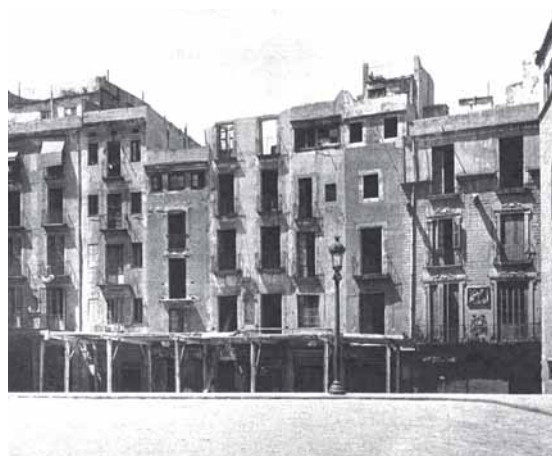
los Zapateros, situada delante de la fachada de la Catedral y que para la construcción de la Vía C tendría que desaparecer (il. 74) y, por otro, una nueva reconstrucción de la casa gremial de los Caldereros, que como sabemos, había sido trasladada a la plaza de Lesseps en 1917. La recolocación de estos edificios ya había sido pedida por Puig i Cadafalch en 1902. El conjunto presentado ahora suponía la ejemplificación de los informes de Martorell de 1908 cuando se lamentaba de que las casas iban a desaparecer y, junto con los materiales que se iban acumulando, había propuesto que “prop de la Catedral podria reconstruirse tot aixó. Composar un conjunt que sistetisi l’art de la vella Barcelona” (Martorell, 1908).



72. Casas detrás del ábside de la Catedral en 1927.
Fuente: Rubió i Bellver, 1927.



73. Propuesta de Martorell para el ábside de la Catedral, 1920.
Fuente: SPAL, Catálogo de Planos. Cajón 12. Carpeta 3.



74. Plaza de la Catedral. Casa de los Zapateros a la derecha, 1941.
Fuente: SPAL, Catálogo Monumental, Caja 509.

Al mismo tiempo, también en la década de 1920 existieron otras propuestas para sustituir las modernas casas que desfiguraban el ábside de la Catedral. En 1924, en el VII concurso de arquitectura del Centre Excursionista de Catalunya, la propuesta de Josep Lluís de León “Projecte d’embelliment i reforma de la part posterior de la Catedral”, consistió en reurbanizar el entorno con un edificio que mezclaba los elementos típicos de la casa catalana, pero sin respetar o sin conocer con exactitud el modelo (il. 75). Por otra parte, de la ya citada publicación de algunos trabajos de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, los alumnos Padrós y Casulleras presentaron un proyecto de similares características, aunque en esta ocasión, las “construcciones vulgares” (Padró & Casulleras, 1925, p. 57) serían sustituidas por una recreación del modelo que sí se asemejaba al tipo historiográfico (il. 76). Por último, dos años más tarde nuevos alumnos de la Escuela de Arquitectura publicaron algunos de sus proyectos en la revista *Arquitectura*. Como en todos los casos, la idea consistía en armonizar el ábside de la Catedral:

“Proyectamos una pequeña plaza detrás de la Catedral, como un ensanchamiento de lo que es hoy la plaza de la Piedad, para lo cual es necesario el derribo de una serie de casas vulgares y de un aspecto completamente contrario al del conjunto de todos los demás edificios medievales, cuya vista nos proponemos hacer resaltar” (Riera & Sola, 1928, p. 322).

El proyecto era de mayo de 1927 y sustituía las casas por una estructura porticada (il. 77). En general, ni las propuestas de Martorell ni el resto de ideas analizadas fueron llevadas a la práctica. Sin embargo, todas tenían en común el hecho de que planificaban la representación del barrio de la Catedral como si se tratase de una escenografía móvil, en la que cada uno podía quitar y poner la historia construida de la manera más pintoresca posible. Además, demostraban la asimilación del modelo historiográfico sintetizado por

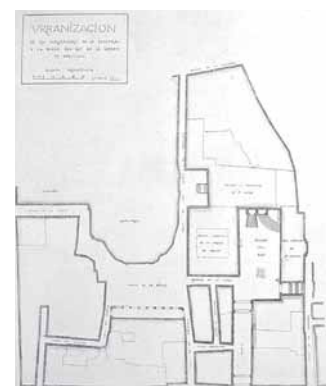
Puig i Cadafalch y, al mismo tiempo, la aceptación de las propuestas de Rucabado, en las que para la construcción de un Barrio Gótico era necesario derribar las “mezquinas edificaciones modernas” y sustituirlas por un conjunto sometido al estilo gótico catalán.



75. Propuesta de urbanización en la plaza de la Piedad. Josep Lluís de León, 1924.
Fuente: Centre Excursionista de Catalunya, 1924.



76. Propuesta de urbanización en la plaza de la Piedad. Padrós y Casulleras, 1925.
Fuente: Padrós & Casulleras, 1925.



77. Urbanización en el entorno de la Catedral. Riera y Sola, 1927.
Fuente: Riera & Sola, 1928.

1. 2. Propuestas para repristinar las casas catalanas de Barcelona

Torres Balbás, en su artículo de 1918 también había incluido a Jeroni Martorell entre la vanguardia de la época, o escuela conservadora, en oposición a la escuela restauradora (Torres Balbás, 1918, p. 230). En aquel año Martorell aún no había restaurado ningún edificio, y la consideración de Balbás se basaba por un lado, en planteamientos teóricos aparecidos en diversos artículos y, por otro, en los objetivos generales del Servei que en aquellos primeros años se dedicaba a catalogar el patrimonio construido catalán. Así por ejemplo, en 1910 Martorell escribía sobre la unidad de estilo:

“Unitat falsa, unitat odiosa. ¿No val cent mil vegades més l’obra d’art autèntica, que reflecteix ingènuament el gust d’una època, que una imitació? ¿No té molt més interès la barreja d’estils, obra espontània de la història, que aquestes paròdias amb que intentem substituir-la?” (Martorell, 1910, s/n.)⁵.

En general, la teoría que difundía Martorell estaba en relación con los planteamientos de Boito y Giovannoni, en tanto en cuanto convenía respetar y documentar cada una de las etapas de los edificios, e incluso apostaba por la consolidación y la limpieza, acercándose a las ideas antirestauradoras de Ruskin. En este sentido, Lacuesta cita una ponencia de Martorell de 1913 en el I Congreso de Arte Cristiano en Cataluña, en la que criticaba la tendencia de rehacer, completar o dar al monumento un aspecto como el que se suponía que había tenido en el momento de construirse (Lacuesta, 2000, p. 70). Es decir, Martorell se oponía, desde un planteamiento teórico, a la práctica restauradora conocida desde la Revolución Francesa y a la tendencia habitual que había dominado la formación de los arquitectos desde el siglo XVIII. Se oponía, en otras palabras, al repristino y a la restauración en estilo.

Sin embargo, en la misma ponencia sostenía que las obras inacabadas o mutiladas podían ser completadas siempre que existiesen suficientes elementos originales y con la

5. Torres Balbás, como editor de la revista *Arquitectura*, reprodujo y comentó este artículo de Martorell en el número 10, febrero de 1919.

ayuda de la arqueología (Lacuesta, 2000, p. 70). En lo que podría llamarse un «repristino justificado», estaba haciendo suya la teoría de Boito según la cual la restauración acaba donde comienza la duda, pero mientras exista documentación comprobada del estado original del edificio, la restauración podrá completar la obra, teoría definida posteriormente como *restauro científico*. Estos planteamientos demuestran el conocimiento de la vanguardia europea y la modernidad de Martorell en el contexto del Estado español a principios del siglo XX, pero desde nuestra perspectiva, la contradicción radica en que en el fondo esta actitud completaba o rehacía igualmente el edificio, destruyendo la espontaneidad de la historia antes defendida, y continuando, en esencia, con un ahora legitimado *repristino*⁶.

Para comprender la metodología de Martorell aún debemos analizar su relación con el factor que le proporcionará el suficiente grado de conocimiento sobre la forma original de los edificios. Sabemos que la historiografía sobre la casa catalana surgió como resultado del contexto político catalanista de finales del siglo XIX y principios del XX, y que su máximo representante fue profesor de Martorell en la Escuela de Arquitectura. El conocimiento de Martorell sobre el tema quedaba reflejado en diversos artículos y actividades profesionales. Por un lado, fue presidente de la sección de arquitectura del Centre Excursionista de Catalunya desde su creación en 1904 hasta 1919 (Lacuesta, 2000, p. 59). En una circular de 1909, pedían a los socios del Centre investigar sobre la casa catalana, ya que las pocas que quedaban corrían el peligro de desaparecer y por ser una época propicia para el estudio de este tema tras la creación del IEC (Centre Excursionista de Catalunya, 1909, s/n.). Poco tiempo después, en 1914 convocaron un concurso de arquitectura en el que el tema segundo era la “casa senyorial de Catalunya”, cuyo objetivo era “refer l’arquitectura nacional” y cuyo jurado lo integraban, entre otros, Jeroni Martorell, Joaquim Folch i Torres y un joven Adolf Florensa (Centre Excursionista de Catalunya, 1914-A y 1914-B).



78. Casa Padellàs en la calle Mercaders.
Fuente: Barcelona Atracció, 1931.



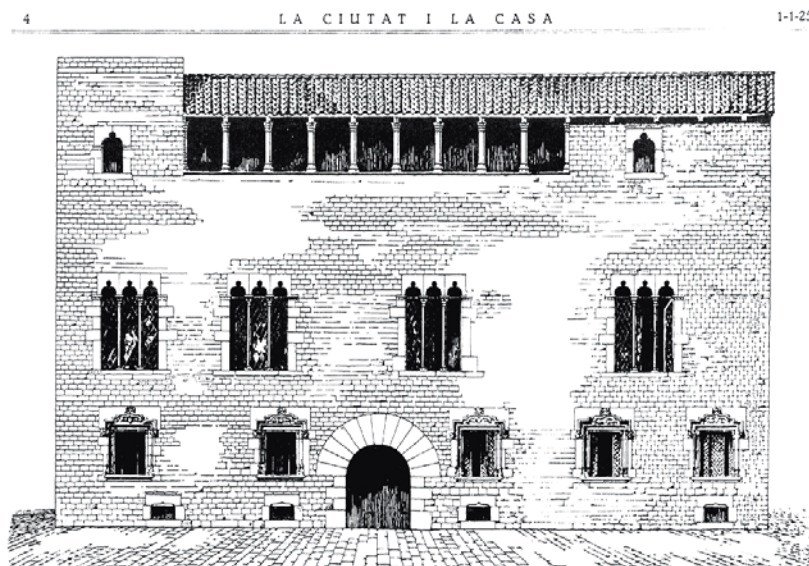
79. Casa Padellàs en la calle Mercaders.
Fuente: SPAL, Legado Martorell, Caja 4, Exp. 3.

6. La labor teórica y práctica de Boito cae en la misma contradicción. A pesar de sus teorías, en última instancia fue uno de los principales *repristinadores* italianos de finales del siglo XIX. Es esclarecedor el estudio monográfico de Zucconi dedicado al tema (Zucconi, 1997).

Por otra parte, el conocimiento explícito sobre la materia lo expuso en diversos escritos. El tipo de casa que había estudiado Puig i Cadafalch adquiere, según Martorell, su forma definitiva en Barcelona en los siglos XV y XVI, para luego extenderse por tierras catalanas, culminando con las casas mallorquinas de los siglos XVII y XVIII. El modelo de fachada que conocemos es puntualizado por Martorell:

“La façana principal resulta de composició ferma i bella. Cap al centre hi ha el portal de mig punt. Prop de terra unes petites obertures per donar llum al soterrani; damunt, les finestres del pis baix ricament ornamentades; el pis principal ofería grans finestrals, subdividits per fines columnetes; el segon pis, petites finestres. A un costat de la façana puja una torre; la resta de la façana presenta sobre dels pisos, una galeria de columnes de pedra picada o pilastres, les quals sostenen la coberta amb volada al carrer” (Martorell, 1925, p. 6).

En todo momento Martorell se refiere a un tipo (Martorell, 1924-C) y la tipología se caracteriza por su repetición, constancia y permanencia. Si “en cap altra época l’història de l’arquitectura civil a Barcelona presenta una solució de conjunt tan definida” (Martorell, 1925, p. 6), si el modelo descrito es un tipo que no varía, la certeza sobre la forma prístina será absoluta, el repristino siempre podrá ser justificado y la duda nunca aparecerá. Para acabar un edificio solo bastará, por lo tanto, que se haya conservado al menos uno de los elementos descritos, ya que los que falten, como siempre serán los mismos, podrán ser completados siguiendo la lógica racional del modelo historiográfico. Martorell no sólo analizaba el tipo, sino que enumeraba los ejemplos que se conservaban en Barcelona. “Del tipus de casa que estudiem, l’exemple més complet, està situat al carrer de Mercaders” (Martorell, 1925, p. 5). Se trataba de la conocida como casa Clariana-Padellàs, por ser éste el apellido de su antiguo propietario.



80. Casa Padellàs. Proyecto de restauración de Jeroni Martorell.
Fuente: Martorell, 1925.

La casa Padellàs había quedado a un lateral de la vía Layetana (en la il. 65 es el edificio oscuro del ángulo inferior derecho) y corría el riesgo de derrumbarse por su abandono. Martorell inició en 1924 una campaña para conseguir su restauración, en la que publicó varios artículos en la prensa local, presentó proyectos para una posible intervención y envió diversos informes al Ayuntamiento. La casa poseía un patio central que distribuía

las estancias y la fachada principal conservaba el portal de medio punto, algunas ventanas de la planta baja y la galería porticada superior (ils. 78 y 79). Según Martorell, las ventanas coronelles del primer piso habían sido sustituidas por balcones en el siglo XVIII y proponía dignificar el edificio con cuidadosa restauración (Martorell, 1925, p. 4). Para ello pedía al alcalde que la compre, ya que “las partes mutiladas podrían rehacerse con absoluto fundamento arqueológico” (Martorell, 1924-A y 1924-B) y en la propuesta de intervención que presentó indicaba la manera en la que dichas partes podrían ser completadas (il. 80). En la planta baja, de una ventana que se conservaba en el semisótano, rehace tres idénticas siguiendo su modelo. También en la planta baja se conservaban algunas ventanas con dintel heráldico, que constituyen una tipología de la arquitectura civil barcelonesa del siglo XVI. Martorell proponía completar las que habían desaparecido ya que supuestamente deberían ser idénticas a las que se conservaban. En la planta principal, corregía la tendencia del siglo XVIII de sustituir ventanas coronelles por balcones devolviendo a la fachada sus elementos más característicos, aunque no se conservaba ninguno. Por último, eliminaba los vanos de una entreplanta que se había construido y añadía una pequeña torre en la esquina de la fachada.

Por lo tanto, si releemos la descripción general que Martorell había realizado sobre el modelo de casa catalana, veremos que el proyecto de restauración de la casa Padellàs coincide punto por punto con el tipo de casa que él mismo había descrito. Es el proceso por el cual la hipótesis historiográfica sustituye, completa y corrige a la historia, la idea a la materia, el sujeto al objeto. En el caso de la casa Padellàs, por ejemplo, no había indicio de ninguna torre, sino que se añade porque era un elemento típico de la tipología tratada. El repristino, aunque justificado en oposición al imaginado, también anulaba la posibilidad de que el edificio siga siendo un documento histórico. Y desde este punto de vista, la teoría y la práctica de Martorell volvían a distanciarse. Cuando en 1929 el Ayuntamiento decidió trasladar la casa a otro punto de la ciudad ya que había quedado rodeada de edificios modernos sobreelevados en altura, Martorell apeló al valor documental para que la dejaran en su lugar de origen:

“L’Ajuntament diu que vol reconstruir-la en altre lloc. Creiem que seria molt més econòmic i extraordinariament més senzill deixar-la on es troba, refent el caigut. (...). L’emplazament, els materials amb que foren construïts els murs, són dades inapreciables per a l’història i l’arqueologia. No hi ha manera de refer els matisos, puix les delicadeses d’una obra original es perdrien en traslladar-se darrera la casa de l’Ardiaca” (Martorell, 1929, p. 54)⁷.

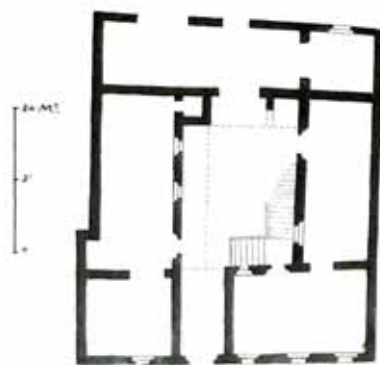
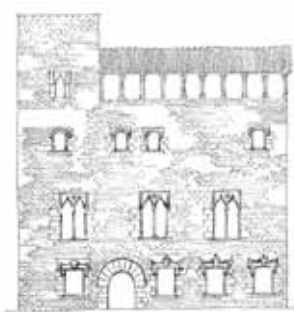
De los ejemplos de casas conservadas que Martorell cita en sus artículos, en el Archivo Histórico del SPAL existen proyectos de restauración de cada una de ellas. Son estudios que comienza a realizar en 1917, pero que ninguno llegó a concretarse. En este sentido, destacan los de la calle Montcada. Situada al margen del barrio de la Catedral, atravesaba el barrio de la Ribera para desembocar a espaldas de Santa María del Mar. A partir del siglo XIII, los principales comerciantes marítimos de la ciudad instalaron allí sus residencias, instaurando un nuevo centro económico alejado del administrativo y religioso. Se trataba de los palacios de las primeras grandes familias burguesas de Barcelona, cuya actividad mercantil había convertido a Cataluña en potencia mediterránea y cuya época

7. Fue la Asociación de Arquitectos de Cataluña la que propuso el 1 de mayo de 1924 trasladar el edificio al solar que quedaría tras la Casa del Arcediano después de derribar las casas que hemos visto en el capítulo anterior (AAC, 1925). Aunque Martorell se opondría al traslado, curiosamente el proyecto que vimos de 1925 de los alumnos Freixa y Sardá (il. 11) proponía trasladar la casa Padellàs según el proyecto de reconstrucción del propio Martorell.

simbolizaba uno de los principales motivos de orgullo nacional. A principios del siglo XX aún existían restos de algunos de los palacios y Martorell, por un lado, los clasifica según el tipo conocido y, por otro, pide también que se restauren (Martorell, 1925 y 1926-B)⁸.



81. Montcada 15. Palacio Berenguer de Aguilar en 1940.
Fuente: Florensa, 1953-A.



82. Montcada 15. Proyecto de restauración de Jeroni Martorell, 1917.
Fuente: SPAL, Catálogo Monumental, Caja 512.



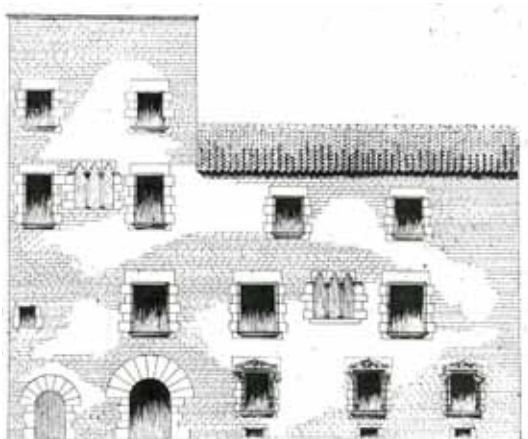
83. Montcada 15. Fotografía de 1917.
Fuente: SPAL, Catálogo Monumental, Caja 512.

El edificio situado en la calle Montcada número 15 era uno de los principales. Había pertenecido a la familia Berenguer de Aguilar y en la actualidad alberga el Museo Picasso de Barcelona. En el interior se conservaban algunos artesanados y parte de las arquerías del patio. En la fachada existían dos ventanas del siglo XVI y los restos de una tercera en planta baja, mientras que en la planta noble perduraba la parte superior de una ventana coronella (il. 81). La propuesta de Martorell completaba el tipo considerado invariable con cada uno de sus elementos, mediante la repetición de los restos conservados (il. 82). La torre y la galería son supuestos historiográficos, ya que no había rastro de ellos (il. 83). De entre las fuentes consultadas, no se ha hallado ninguna publicación de la época en la que Martorell haya reproducido este proyecto y se desconoce si fue una idea que envió al Ayuntamiento como en el caso de la casa Padellàs. Lo cierto es que la única vez que se ha reproducido fue en 1947 en el *Catálogo Monumental de España. La ciudad de Barcelona* (Ainaud & Gudiol & Verrié, 1947), en donde los autores utilizan el proyecto de restauración de Martorell para describir la forma original del edificio.

Otra de las edificaciones principales de la calle se sitúa en el número 12, el llamado Palacio de los Marqueses de Llió. En su fachada se conservaba la estructura general y restos de dos ventanas coronelles. En este caso Martorell proponía restituir las ventanas y transformar la planta baja según los elementos característicos del modelo ideal (il. 84), proyecto que también fue publicado en el *Catálogo Monumental de España*. Por otra

8. Al hablar sobre Puig i Cadafalch ya habíamos citado tanto la calle de Mercaders como la de Montcada. Debido a la existencia de la casa Padellàs y de los palacios conservados, Puig había dicho: "Els carrers de Montcada y de Mercaders estan demanant convertir-se en carrers de Nuremberg o de Bruges o en una via de Florencia; es precis fer lo que M. Buls ha fet a Bruselas, ab la Gran Plassa, no destruir, sino reedificar, retornar las cosas a sa primitiva bellesa" (Puig i Cadafalch, 1901-B, p. 1).

parte, para el número 23 de la calle presentó una nueva intervención parcial. El edificio conservaba una torre con una ventana coronella y los restos de una galería superior que Martorell propuso completar (ils. 85 y 86).



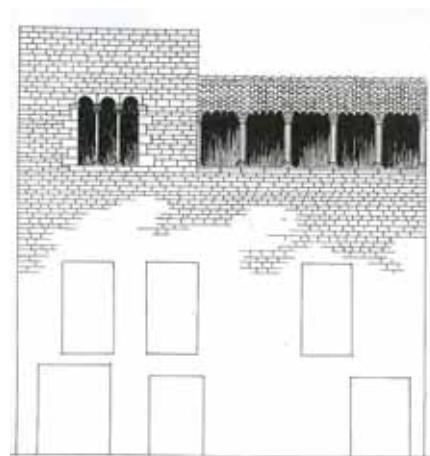
84. Montcada 12. Proyecto de restauración de Jeroni Martorell, 1917.

Fuente: SPAL, Catálogo de planos, Cajón 5, Carpeta 4.



85. Montcada 23. Fotografía de 1947.

Fuente: Ainaud & Gudiol & Verrié, 1947.



86. Montcada 23. Alzado de Martorell. Sin fecha.

Fuente: SPAL, Catálogo Monumental, Caja 512.

Por último, la casa Cervelló estaba situada en el número 25 de la calle Montcada. Por su estado de conservación y por la lectura del paramento de su fachada, se apreciaba que como casa particular era el edificio del siglo XVI que menos transformaciones había sufrido en toda la ciudad. En el *Catálogo Monumental de España* también se incluía y se afirmaba que era “sin duda la más completa de la calle” (Ainaud & Gudiol & Verrié, 1947, p. 342). La planta baja había sido la más modificada, aunque existía todavía un portal de medio punto y una ventana del siglo XVI. Los vanos de la planta noble estaban enmarcados en una moldura quebrada de tradición castellana y la parte superior conservaba una galería tapiada (il. 87). El proyecto de Martorell solamente completaba la planta baja repitiendo la ventana conservada en el resto de los vanos (il. 88). Sin embargo, resulta paradójico que la casa menos transformada no coincidía con el modelo historiográfico. La historia contradecía a la historiografía y el edificio no había tenido ni torre ni ventanas coronelles. Su construcción había recibido influencias castellanas y el resultado demostraba que el tipo variaba, se transformaba y que sus posibilidades reales eran más ricas que una hipótesis permanente. Por lo tanto, en relación al resto de intervenciones, ¿cómo era posible tener la certeza de su forma prístina si en la mayoría de los casos sólo se conservaban escasos elementos originales? ¿Y si otro tipo de condiciones materiales como los recursos del propietario o necesidades de uso habían transformado el modelo ideal, era posible no dudar a la hora de completarlo? ¿Existió realmente un modelo invariable o fue sólo la idea del grupo social que lo produjo?⁹

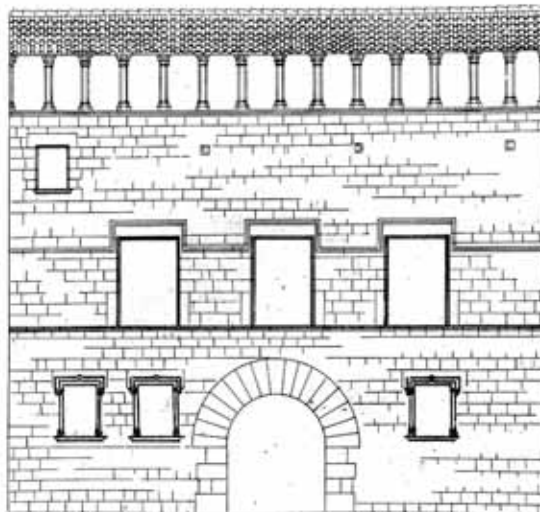
Por otro lado, existen proyectos de Martorell sobre otras casas de este tipo repartidas por el resto de la ciudad. El edificio situado en la calle Basses de Sant Pere número 4 es citado en uno de sus artículos sobre el tema (Martorell, 1926-B). Ha sido la única construcción de esta clase que no se ha completado en el siglo XX, posiblemente por su ubicación marginal en el centro histórico de la ciudad (il. 89). Al igual que en otros casos,

9. Los estudios actuales sobre la arquitectura medieval urbana en Barcelona son muy escasos. Prácticamente se limitan a la labor de Eduard Riu-Barrera y Reinald González. Según los autores, la excesiva restauración que han sufrido este tipo de casas dificulta su análisis, pero en general, en relación a la fachada mantienen el mismo modelo descrito por Puig i Cadafalch y puntualizado por Jeroni Martorell (Riu-Barrera, 2003; González, 2003).

la propuesta de Martorell en 1917 consistió en completar la planta baja en función del modelo (il. 90). Curiosamente, cuando la planta baja ha sido limpiada, se ha descubierto que conservaba los restos de un portal de medio punto, pero situado en el vano derecho, y no en el izquierdo como lo colocaba Martorell.



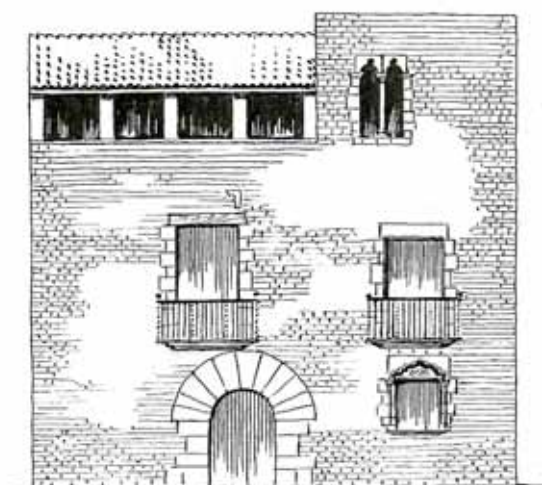
87. Montcada 25. Fotografía de 1917.
Fuente: SPAL, Catálogo Monumental, Caja 512.



88. Montcada 25. Proyecto de Martorell, 1917.
Fuente: SPAL, Catálogo Monumental, Caja 512.



89. Bases de Sant Pere, 4 en 1917.
Fuente: SPAL, Catálogo Monumental, Caja 508.



90. Bases de Sant Pere, 4. Proyecto de Martorell, 1917.
Fuente: SPAL, Catálogo Monumental, Caja 508.

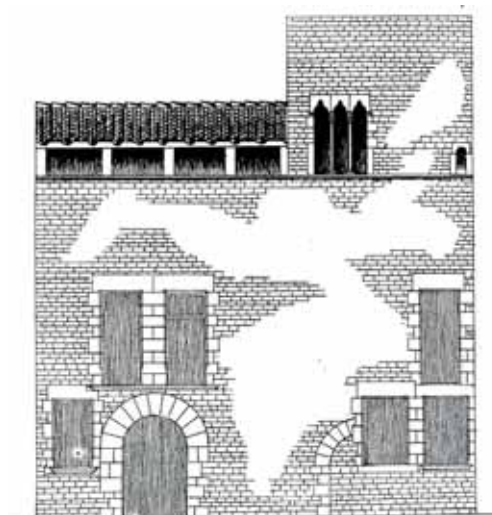
Otro ejemplo es el de la casa situada en la antigua calle de Basea número 32 (il. 91). Desaparecida en 1925, no fue destruida en los primeros derribos, sino que había quedado situada en uno de los laterales de la Vía Layetana, zona donde se construyeron manzanas de edificios de nueva planta en la década de 1920. El ventanal de la torre había sido citado por Puig i Cadafalch como ejemplo de la evolución de las ventanas coronelles románicas a las más esbeltas góticas y que reprodujimos en el capítulo dedicado al tema (Puig i Cadafalch & Falguera & Goday, 2001, p. 437). Martorell reconstruía la galería superior, pero esta vez no completaba el resto de elementos, sino que consolidaba los que se habían conservado (il. 92).

Un último caso de este tipo de propuesta de intervención es el de la casa número 7

de la calle Lladó, calle paralela a la de Basea en el tramo que conocemos de la muralla romana. El edificio conservaba una galería superior (il. 93), y en planta baja dos arcos de medio punto y una ventana del siglo XVI. Martorell lo clasificaba según el tipo conocido (Martorell, 1929) y lo completaba reproduciendo otra ventana en planta baja y añadiendo una torre en el ángulo superior izquierdo (il. 94).



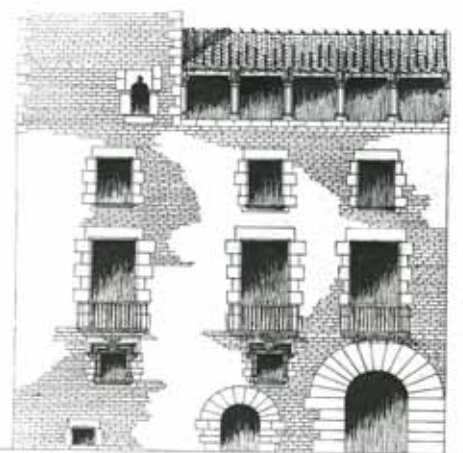
91. Basea 32. Fotografía de 1917.
Fuente: SPAL, Catálogo Monumental, Caja 508.



92. Basea 32. Proyecto de Martorell, 1917.
Fuente: SPAL, Catálogo de planos, Cajón 6, Carpeta 3.



93. Lladó 7. Principios del siglo XX.
Fuente: SPAL, Catálogo Monumental, Caja 511.



94. Lladó 7. Proyecto de Martorell. Sin fecha.
Fuente: SPAL, Catálogo Monumental, Caja 511.

Como habíamos dicho, ninguno de estos proyectos llegó a construirse, y exceptuando el ejemplo de la casa Padellàs, tampoco fueron conocidos públicamente. Los estudios de Martorell demuestran que ya sea obra nueva o casa repristinada, los resultados formales eran todos similares al prevalecer, en la mayoría de los casos, la hipótesis historiográfica sobre la realidad del edificio. Sus proyectos representan un ejemplo de cómo la realidad se produce socialmente en función de la ideología de los grupos sociales dominantes. La propia subjetividad de la burguesía catalana se hubiese convertido en la objetividad de todo el conjunto de la sociedad. Sin embargo, para poder avanzar en este análisis y poder valorar la labor teórica y práctica de Martorell sobre este tema en su conjunto, es necesario estudiar la primera intervención concreta del arquitecto en la ciudad de Barcelona y la obra que inauguró el paso del barrio de la Catedral al Barrio Gótico.

1. 3. La restauración de las casas de los Canónigos

Los canónigos de la Catedral de Barcelona construyeron sus residencias alrededor de la basílica a partir del siglo XII. A lo largo del tiempo, algunas de esas casas fueron desapareciendo y otras se fueron transformando según necesidades del uso. Con la desamortización, las que aún existían pasaron a ser propiedad del Estado, el cual vendió algunos inmuebles y cedió otros en usufructo a la propia Iglesia, como el conjunto de casas que forman la manzana entre las calles Paradís, Piedad y Obispo. Sin embargo, a partir de 1924, las casas con fachada a la plaza de la Piedad fueron alquiladas para que el Foment de les Arts Decoratives (FAD) instale allí sus dependencias y, en 1927, el Estado cedió el uso de la totalidad de las casas a la Diputación de Barcelona para que pueda ampliar sus oficinas. Con el objeto de adaptar las casas a su nueva utilidad fue necesario restaurarlas, cuyo proyecto y obras fueron dirigidos por Jeroni Martorell y Joan Rubió i Bellver.



95. Plaza de la Piedad en 1920.
Fuente: SPAL, Catálogo Monumental, Caja 503.



96. Plaza de la Piedad en 1920.
Fuente: SPAL, Catálogo Monumental, Caja 502.

En 1924 el FAD adaptó el interior de la casa número 4 de la calle Piedad sin intervenir en su fachada. Martorell, integrante del Foment, para aquella ocasión comenzó a estudiar el conjunto de las casas de los Canónigos, intentando descubrir su forma originaria y proponiendo un proyecto de restauración integral que recuperase dicha estructura. Las casas fueron citadas por Martorell en sus artículos cuando enumeraba los edificios conservados en Barcelona según la tipología que hemos definido como casa catalana (Martorell, 1925; 1926-B), y Puig i Cadafalch había hecho la misma clasificación cuando afirmaba que en Barcelona las casas que estudiaba se conservaban en los alrededores de la Catedral (Puig i Cadafalch & Miret i Sans, 1911-A, p. 391). Martorell, tras definir la tipología, decía:

“An aquest tipus, encara que modest, pertany la casa del Foment. Reformes posteriors a la seva construcció l’han desfigurat, però es fàcil retrobar-la.
(...). Acompanyem un dibuix de com es avui la façana del carrer de la Pietat i altre de com caldria restaurar-la, per tornar en lo possible al tipus primitiu” (Martorell, 1926-C, p. 13).

En la fachada principal, el edificio conservaba un portal de medio punto y la estructura

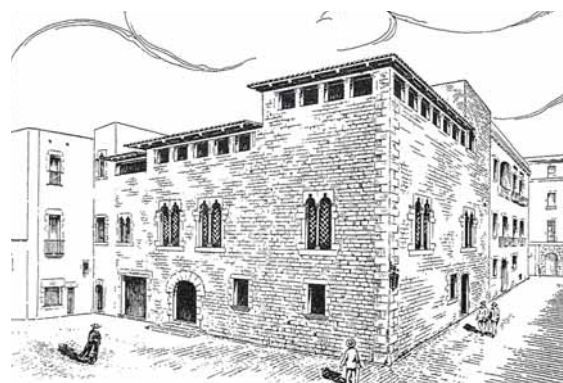
general de una casa con torre y galería (ils. 95 y 96), elementos que también existían en la fachada lateral, donde además se conservaban los restos de una ventana coronella (il 97). La reconstrucción ideal que propuso Martorell en 1924 consistió en recuperar la galería superior, reproducir en cada uno de los vanos de la planta principal el modelo de ventana coronella que se había conservado y unificar el sillarejo de la fachada (ils. 98 y 99). El proyecto, que no era sino una nueva adaptación al tipo primitivo, sin embargo no llegó a realizarse. El FAD se instaló en el edificio en 1925 después de haber adaptado las dependencias interiores, sin modificar el exterior.



97. Fachada lateral. Alzado con el estado de la casa en 1924.
Fuente: Martorell, 1926-C.



98. Fachada lateral. Proyecto de restauración de Martorell, 1924.
Fuente: Martorell, 1926-C.



99. Casa de los Canónigos. Reconstrucción ideal de Martorell. Fachada hacia la plaza Piedad, 1924.
Fuente: Martorell, 1926-C.

En 1927, la Diputación de Barcelona iba a instalarse en las casas que tienen fachada sobre la calle del Obispo, pero que se comunicaban por el interior con las de la Piedad. Entre otros organismos, se ubicaría en el edificio el propio Servei de Catalogació i Conservació de Monuments. Para esta ocasión, Martorell estudió cómo sería la reconstrucción ideal de la fachada en la calle del Obispo. Se trataba de dos casas unidas que conservaban en el último piso parte de una galería superior y de una torre. Existían también los restos de tres ventanas coronelles, y en planta baja dos ventanas del siglo XVI (il. 100). El proyecto de Martorell, nuevamente buscaba completar las casas en función del tipo primitivo (il. 101). En planta baja colocaba portales de medio punto como acceso a ambas casas y copiaba el modelo de las ventanas conservadas para reproducirlos en el resto de los vanos. En la planta principal, ventanas coronelles, y en la última, recuperaba la galería y la torre, mientras que añadía otra en el extremo opuesto.



100. Fachada hacia la calle del Obispo. Alzado de Martorell con el estado de la casa en 1927.
Fuente: SPAL, Catálogo de Planos. Cajón 11. N° 805.



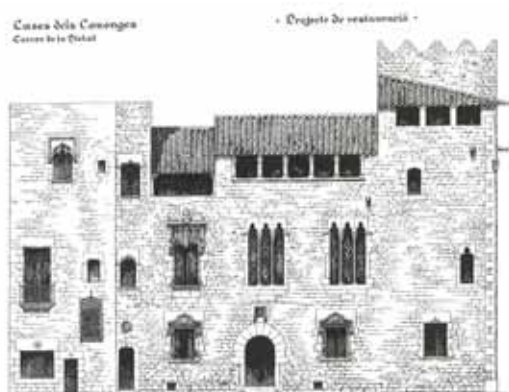
101. Fachada hacia calle del Obispo. Proyecto de restauración de Martorell, 1927.
Fuente: SPAL-AH, Catálogo de Planos. Cajón 11. N° 1247.

A pesar de que los proyectos de Martorell volvían a ser todos una hipótesis historiográfica, el conjunto guardaba una cierta sobriedad. En las galerías, por ejemplo, recuperaba su forma genérica, pero no recreaba detalles como columnillas o capiteles. En la fachada hacia la plaza de la Piedad, copiaba las ventanas coronelles según el modelo conservado, pero no añadía ninguna ventana del siglo XVI en planta baja ya que en el propio edificio no existía ninguna y, por lo tanto, no disponía de su modelo exacto. Es decir, el objetivo era completar la forma prístina de las casas, pero de una manera relativamente genérica, sin excesivos detalles e imitando sólo algunos elementos mediante la reproducción de los conservados. Era un ejemplo del tipo de restauración que Martorell defendía en sus escritos, en donde era posible completar un edificio “siempre que existiesen suficientes elementos originales y con la ayuda de la arqueología” (Lacuesta, 2000, p. 70). Es decir, en donde el repristino estaba justificado. En este sentido, Martorell defendía su propuesta en un documento que la Diputación envió a la prensa local a modo de comunicado oficial:

“En los siglos XVIII y XIX [las casas] fueron reformadas y por fin mutiladas inconsideradamente (...). A pesar de las vicisitudes sufridas, un detenido estudio ha permitido definir el tipo originario al cual corresponden las construcciones, o sea al de la casa señorial en Barcelona en los siglos XV y XVI.
 (...). La restauración se efectuará procurando retornar en lo posible los edificios a su carácter primitivo, especialmente en fachadas y patios, respetando cuanto tenga un valor arqueológico y completando el conjunto con elementos antiguos, bien sean auténticos de época o reproducidos fielmente” (Martorell, 1927-B)¹⁰.

Este tipo de intervención, aunque desde nuestra perspectiva lo valoremos de forma diferente, también fue defendida por los críticos de la época:

“La restauració del senyor Jeroni Martorell no es solament encertada, sinó una obra mestra de restauració.
 (...). El senyor Martorell sabé fer el miracle d’aconseguir la susdita adaptació sense recórrer a l’enderrocament ni desfigurar el barri de la Seu, ans millorant-lo i refent-ne el caràcter que cent generacions anaren de mica en mica desfent.
 (...). En la restauració que ens plaem a defensar, els elements que ha calgut afegir són còpia fidel d’altres autèntics existents en edificis semblants” (Sacs, 1928-B).



102. Nuevo proyecto de restauración de Martorell. Fachada hacia la plaza Piedad, 1927. Fuente: SPAL, Catálogo de Planos. Cajón 11. N° 945.



103. Nuevo proyecto de Martorell. Fachada lateral, 1927. Fuente: SPAL, Planos. Cajón 11. N° 941.

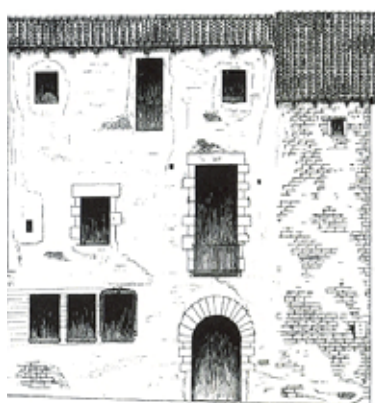
10. El texto apareció en el *Diario de Barcelona* (Diario de Barcelona, 1927) y en *La Veu de Catalunya* (La Veu de Catalunya, 1927).

Sin embargo, los proyectos que hemos descrito no llegaron a realizarse, sino que también en 1927 Martorell propondría una nueva idea para cada una de las fachadas, que si bien respetaba el tipo primitivo, además gotizaba el conjunto con elementos que ni siquiera habían pertenecido al teórico gótico catalán. En la fachada hacia la plaza de la Piedad, en planta baja añadía ventanas que imitaban a las de la calle del Obispo, y en la planta principal, junto a las ventanas coronelles colocaba un ventanal gótico nórdico ajeno al gótico meridional. En este segundo proyecto las galerías se recreaban con columnillas y capiteles detallados, mientras que las torres se reconstruían con almenas y merlones (ils. 102 y 103). En la calle del Obispo introducía molduras góticas en los vanos de la segunda planta y en las torres y galerías repetía los mismos detalles que en la plaza de la Piedad (il. 104). Por último, la fachada que daba a la calle Paradís, a excepción de la planta baja, la reconstruía en su totalidad (ils. 105 y 106).



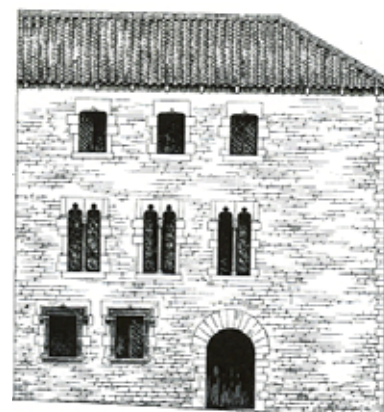
104. Fachada hacia la calle del Obispo. Nuevo proyecto de Martorell, 1927.

Fuente: SPAL, Catálogo de Planos. Cajón 11. N° 929.



105. Fachada hacia calle Paradís. Alzado antes de la intervención, 1927.

Fuente: SPAL, Catálogo Mon., Caja. 502.



106. Calle Paradís. Proyecto definitivo de Martorell, 1927.

Fuente: SPAL, Catálogo Mon., Caja 502.

Las obras se realizaron entre 1927 y 1930 siguiendo el segundo proyecto (ils. 107, 108, 109, 110 y 111)¹¹. La mayoría de las piezas utilizadas fueron copias exactas de modelos antiguos (González, 1986, p. 272), aunque también recurrieron a materiales depositados en el almacén municipal y que procedían de demoliciones de la obertura de la vía Layetana:

“La pedra de les refeccions és pedra consagrada pels segles, carreus tallats pels picapedrers romànics i gòtics, procedents de l’enderrocament d’altres edificis barcelonins antics que els directors de la reforma de la Gran Via A feren desaparèixer” (Sacs, 1928-B).

En este sentido, una carta que la Comisión de Fomento envió al alcalde, solicitaba:

“que se digne ceder dos capiteles romànics y las piedras de un ventanal del siglo XIV, que perteneció a una casa de la calle de Basea, depositados actualmente en los patios de Museos de esta ciudad, con el objeto de que sirvan complementar debidamente la restauración que se realiza (...) en las casas de Canònigs” (AAMB, 1928).

Sin embargo, en la documentación conservada sobre las obras no se citan este tipo de detalles. Sí se sabe, por ejemplo, que la Diputación proponía acuerdos a particulares para

11. Martorell dirigió nuevas reformas en años posteriores, pero que no afectaron a las fachadas (González, 1986, pp. 260-273).

adquirir materiales antiguos:

“(…) dueño de la casa número 6 de la calle Santo Domingo de Call cede a la (...) Diputación Provincial toda la piedra de sillarejo antiguo y de la puerta y ventanas de la fachada de la referida casa, con destino a la restauración de la casa de los canónigos (...) a cambio de que la obra deshecha sea reconstruida con obra de ladrillo de buena calidad” (SPAL, 1928).

Por otro lado, el paso del primer al segundo proyecto ya no fue bien recibido en la ciudad. “Eran cases modestes, amb més tàpies que parets” (Duran i Sanpere, 1928-B, p. 5), pero con la restauración son nuevos edificios llenos de “riqueza, i perden, sota les gales noves, la senzilleza antiga” (Duran i Sanpere, 1928-B, p. 18). La crítica a la obra defendía la vuelta al tipo primitivo, pero la excesiva gotización del conjunto provocó la ironía en algunos críticos, como el artículo de Brunet titulado “Una mica més gòtic”:

“Hi havia segurament en aquelles cases algunes finestres cegades, però es que n’han sortides tantes...! Entre aquestes finestres n’estan col·locant una d’un gòtic florejat que l’arquitecte deu haver copiat d’un model gòticíssim.

Aquell barri devia haver estat una cosa molt viva: ara, molt aviat, serà un pastixto, una pedanteria arqueològica. No hi haurà res autèntic” (Brunet, 1928).

“En líneas generales la restauració està bé. Està bé la torre d’angle i està bé aquella cortina de pedra de la façana. Estan bé aquelles finestres senzilles dels baixos imitant una època posterior, reforma obligada per la necessitat de donar llum a l’edifici. Però el que no està bé es aquella finestra gòtic florit i altres excessos, que us fan tornar vermell si hi acompanyeu un foraster” (Brunet, 1929).



107. Casa de los Canónigos. Fachada hacia la plaza de la Piedad.
Fuente: foto del autor.



108. Fachada lateral. Calle Piedad.
Fuente: foto del autor.

Aunque Martorell defendía su intervención y se responsabilizaba como único autor del proyecto (Martorell, 1928, p. 1)¹², las críticas, en realidad, no iban dirigidas hacia él, sino

12. Martorell decía: “Precisa fer algunes noves obertures i d’altres elements de pedra picada, i procurar que s’avinguin, tant com sigui possible, amb les arrels i el caràcter general del conjunt, amb les tradicions de l’art de la terra: encara que així els edificis semblin *una mica més gòtics*” (Martorell, 1928).

al presidente de la Diputación de Barcelona bajo la dictadura de Primo de Rivera, Josep Maria Milà i Camps, y al arquitecto jefe de la Diputación, Joan Rubió i Bellver (Sacs, 1929; Solor, 1930):

“La restauració de les cases dels Canonges que enguany ha portat a cap l'arquitecte Jeroni Martorell no ha plagut a ningú, ni al mateix arquitecte restaurador, que s'ha vist obligat a donar un caràcter teatral i falsejat a la restauració en qüestió” (Sacs, 1929).

Joan Rubió, que en 1927 estaba acondicionando algunas dependencias del vecino Palau de la Generalitat de Catalunya, fue el autor del puente neogótico que une dicho palacio con las Casas de los Canónigos y que fue inaugurado en abril de 1928, en pleno proceso de restauración del edificio (il. 112). El estilo gótico florido del puente contradecía incluso a los propios escritos de Rubió, ya que como vimos, había sido uno de los primeros autores en defender las particularidades del gótico meridional¹³. Por ser un elemento extraño a la sobriedad de la arquitectura gótica catalana, el puente no fue bien recibido por la crítica de la ciudad (Sacs, 1928-A y 1929; Solor, 1930):

“Aquest pont hauria hagut d'esser d'arquitectura més simple que les dues cases que unia, però el senyor Rubió preferí la ridícula de fer-lo més ric que els més rics edificis gòtics de tot el planeta” (Sacs, 1929).

Incluso, un columnista del periódico *Mirador* describía la visita de Le Corbusier a Barcelona en 1930 de esta manera:

“En trobar-nos, donc, amb un Le Corbusier de carn i ossos, sincerament impressionat per l'excel·lència del nostre gòtic ens deixava satisfets i amb certa dosi d'orgull barceloní. Però, en sortir dels claustres de la Seu, per la porta de la Pietat, i abans de tornar pel carrer del Bisbe, algú va llançar el crit d'alarma: «Nois, estem perduts. El pont! Ara hauré de passar sota el pont gòtic»...una onada de vergonya ens cobrí la cara de tal cosa (...). Le Corbusier va mirar el pont i no va dir res... Nosaltres li agraiem tanta gentilesa, i apretàrem el pas per arribar, ben aviat, a la plaza del Rei! L'endemà, amb major confiança, el nostre visitant remarcà: «Però, com es possible que en mig del vostre admirable gòtic hagi pogut sortir aquell pont florit, nou i podrit»” (Gifreda, 1930).



109. Calle del Obispo en 1917.
Fuente: SPAL, Catálogo Mon., Caja 502.



110. Calle del Obispo actualmente.
Fuente: foto del autor.



111. Fachada calle Paradis.
Fuente: foto del autor.

13. Ver el capítulo titulado “Josep Puig i Cadafalch, la producció de la Història i la arquitectura medieval catalana”.



(Fot. de J. Branguli).

VISTAS DE BARCELONA

Las antiguas edificaciones de la calle del Obispo.

112. Puente neogótico en la calle del Obispo. Joan Rubió i Bellver, 1928.
Fuente: Barcelona Atracción, 1934.

Rubió, en 1927 también intervino en otra de las casas del conjunto, la situada en la esquina de las calles Piedad y Obispo (Sacs, 1928-B). Se trataba de un edificio del siglo XVIII, y como en todos los casos, el arquitecto intentó recuperar su forma prístina. En 1913 el historiador Carreras i Candi había publicado *La Via Layetana substituint als carrers de la Barcelona mitgeval* (Carreras i Candi, 1913), una especie de catálogo razonado de las edificaciones y elementos que estaban desapareciendo con la obertura de la Gran Vía A. Al final del libro, en un capítulo escrito por Ramón Nonat Comas, el autor especificaba que la principal característica de la arquitectura barcelonesa del siglo XVIII eran los esgrafiados con que estaban recubiertas las fachadas de los edificios señoriales, catalogando incluso los desaparecidos con la reforma y los que aún se conservaban. La intervención de Rubió consistió, por lo tanto, en adaptar el edificio para la instalación del Archivo de la Corona de Aragón (González, 1986, p 268), y recubrirlo con un esgrafiado diseñado «ex novo» para la ocasión (il. 113).



113. Casas de los Canónigos. Esquina calles Piedad y Obispo. Joan Rubió i Bellver, 1927.
Fuente: foto del autor.

Sin embargo, al finalizar la dictadura de Primo de Rivera, la responsabilidad de los excesos cayó sobre Milà i Camps debido al conjunto de actuaciones que había promocionado e impulsado en relación a la monumentalización del centro de la ciudad. Existió incluso un intento de desrestaurar las intervenciones de Rubió y de Martorell:

“Diuen que la Diputació de Barcelona es proposa la revisió de l’obra artística que s’ha fet en aquella casa durant la presidència del senyor Milà i Camps. (...) han d’acordar què cal fer amb l’obra artística portada a cap dintre el Palau de la Diputació i amb l’obra més o menys arqueològica de l’anomenat Barri Gòtic. Han d’acordar si procedeix respectar o no aquelles obres” (Baiarola, 1930).

Después de la dictadura, la Diputación encargó un informe a representantes del Foment de les Arts Decoratives, del Institut d’Estudis Catalans y de la agrupación Amics de l’Art Vell (Baiarola, 1930). Las opiniones de la comisión aparecieron publicadas en el periódico *Las Noticias*, y sobre la casa de los Canónigos, decía:

“La acumulación causa la impresión de un palacio gótico que nunca ha existido. Por esa causa, la realidad de la restauración del barrio gótico desaparece, pues nos encontramos ante construcciones del todo imaginarias” (*Las Noticias*, 1930).

Finalmente la intervención no fue modificada, y tanto las casas como el puente constituyen en la actualidad el principal foco de interés turístico del Barrio Gótico. Sin embargo, la labor monumentalizadora de Milà i Camps no sólo consistió en reformar las casas de los Canónigos, sino que para comprender el sentido de las críticas es preciso analizar las diversas propuestas que impulsó e intentó llevar a la práctica, sobre todo, las visiones de Joan Rubió i Bellver del *Tàber Mons Barcinonensis*.

2. Milà i Camps y Rubió i Bellver: algunas maneras de presentar la Barcelona antigua

Josep Maria Milà i Camps fue uno de los banqueros catalanes más influyentes del primer tercio del siglo XX. Como político conservador, apoyó el golpe de estado de Primo de Rivera en 1923 al considerar que la dictadura suponía el mejor medio para controlar al movimiento obrero y recuperar el orden económico. Primo de Rivera, al haber criticado al arcaico Estado central como responsable de la situación, contaba también con el apoyo de Puig i Cadafalch, presidente de la Mancomunidad de Cataluña. Sin embargo, pocos meses después del golpe de estado Puig fue destituido, y en 1925 Milà i Camps presidió la junta que disolvió definitivamente la Mancomunidad, con lo que la autonomía conseguida en los diez años anteriores desaparecía. Desde entonces, y hasta 1930, Milà i Camps fue presidente de la Diputación de Barcelona, retomando el cargo en 1939. A nivel personal, intentó aumentar su consideración social en 1926 cuando compró al rey Alfonso XIII el título de Conde de Montseny y, a nivel institucional, impulsó la monumentalización de los edificios que la Diputación poseía, generalmente encargando trabajos al arquitecto de la institución, Joan Rubió i Bellver.

Conocemos el puente de la calle del Obispo y la restauración de las casas de los Canónigos. Además, Rubió i Bellver modificó parte del patio del Palacio de la Generalidad y algunas dependencias interiores (González, 1986, p. 272; Lacuesta, 2009), pero el objetivo de Milà i Camps no sólo consistía en monumentalizar estos edificios, sino que por extensión buscaba revalorizar el entorno de los mismos, es decir, el barrio de la Catedral de Barcelona. En realidad, el Ayuntamiento era la institución con mayores competencias legales para actuar sobre el barrio. De hecho, todos los planes y obras realizadas con motivo de la reforma interior habían sido gestionados desde 1908 por la Comisión de Fomento del Ayuntamiento. Las motivaciones de la comisión en la década de 1920 eran, por un lado, continuar con la obertura de las vías B y C de la reforma interior de la ciudad y, por otro, poner en valor las construcciones históricas de la zona que, a pesar de las modificaciones del plan en 1914, aún esperaban algún tipo de intervención. Sin embargo, aunque la expresión «Barrio Gótico» desaparecía de las fuentes consultadas entre 1918 y 1927, más allá de actuar sobre cada edificio como un objeto individual, se había aceptado la idea de presentar a los monumentos del sector de forma conjunta, aislados en el recinto de la Barcelona antigua. En este sentido, en la sesión del 27 de junio de 1922, la Comisión de Fomento “prengué l’acord de designar una ponència que estudi el projecte de tancar el barri de la Catedral” (AAMB, 1922-A, s/n.). La idea de cerrar el barrio no era nueva, sino que precisamente coincidía con lo que había propuesto Rucabado en 1911 cuando planteó el concepto de Barrio Gótico. La ponencia que la Comisión de Fomento organizó para este fin celebró su primera reunión el 28 de julio de 1922:

“Concorre a la reunió, previament convocat, el Sr. Josep Maria Milà i Camps (...), el qual manifesta que en diferents conversacions amb S.M. el Rei Alfons XIII, ha estat tractada la conveniència de la restauració del monestir de Santa Clara, antic Palau dels Reis de Aragó, edifici que podria destinar-se per als actes de cerimonial.
Afegeix el Sr. Milà que ensems a la restauració de Santa Clara, deuria portar-se a cap la dels edificis propers que pels llurs mérits artístics o arqueològics fossin dignes de conservació, tancant l’espai limitat perls carrers del Bisbe, Llibreteria, Baixada de la Presó, Tapineria, Devallada de la Canonja i Plaça de la Seu, per medi de reixats amb el qual projecte la ciutat podria enorgullir-se d’estaljar en tan bell recinte les més preades joies” (AAMB, 1922-A, s/n.).

En los expedientes conservados en el AAMB no se han encontrado más documentos

sobre las siguientes reuniones y decisiones tomadas por la ponencia. Según el párrafo transcrito, debido a la invitación expresa que se le hace a Milà i Camps, pareciera que la idea de desarrollar el proyecto fuese suya. Independientemente de este hecho, lo que se demuestra es que antes de la dictadura, Milà i Camps ya se mostraba interesado en presentar los restos del barrio de la Catedral de forma monumentalizada y escenográfica. En este contexto, en 1924 el Ayuntamiento rescató un proyecto del arquitecto Francisco de Paula Nebot, que en realidad había sido creado en 1911 (Nicolau & Venteo, 2001, p. 108). La comunicación oficial del Ayuntamiento decía:

“Se tratará del proyecto de construcción de una gran plaza en el centro de la Barcelona antigua, elaborado hace años por el actual teniente de alcalde el Sr. Nebot y Torrents, y, según el cual, mediante el ensanche y unión de las plazas de San Jaime y del Ángel, quedarían al descubierto en amplia perspectiva el Palacio de la Generalidad, la parte posterior de la Catedral, el antiguo Palacio de los Condes de Barcelona, y la Real Iglesia de Santa Àgueda, quedando en el centro las columnas romanas del templo de Hércules” (Puig i Cadafalch, 1924, p. 7).

Nebot no hacía más que proyectar los sueños que transcribimos de Domènech i Montaner y de Jacint Verdaguer, en tanto en cuanto derribaba la cortina de casas modernas que desfiguraban las construcciones antiguas con el fin de unir la plaza Sant Jaume con la Catedral. Puig i Cadafalch se lamentaba que después de tantos años de estudio se volviese a ideas del siglo XIX, ya que en el fondo era lo que también había propuesto Baixeras (Puig i Cadafalch, 1924, p. 7). Sabemos que las teorías modernas sobre urbanización no proponían derribar el entorno del monumento para que pueda ser contemplado, sino que lo armonizaba o incluso lo reconstruía. Desconocemos la influencia exacta que esta perspectiva de Nebot tuvo en los planteamientos de Milà i Camps, pero lo que sí es cierto es que encargó a Rubió y Bellver unas “visiones de lo que podría ser la Barcelona antigua” que, entre otras cosas, no sólo volvía a pasar por alto los avances del arte de urbanizar, sino que reinventaba por completo todo el barrio de la Catedral.

2.1. El Tàber Mons Barcinonensis según Rubió i Bellver

En marzo de 1927 se expusieron en los claustros de la Catedral las visiones de Rubió i Bellver sobre el Tàber, montículo en el que los romanos fundaron Barcino. Se trata del espacio circundado por las primeras murallas de Barcelona, y que desde su fundación hasta la actualidad, se ha mantenido como lugar de representación política y religiosa. Rubió presentó tres perspectivas en las que todos los edificios de la zona eran modificados. Por un lado, siguiendo la tendencia general exigida desde diversos ámbitos de la ciudad, derribaba las construcciones modernas que no concordaban con el conjunto y, por otro, completaba las antiguas con todas aquellas partes que, según el gótico ideal, no tenían. Además, armonizaba el entorno con elementos neogóticos como torres, escaleras, fuentes o estatuas ecuestres, creando perspectivas visuales hacia los principales monumentos (ils. 114, 115 y 116).

La Diputación le había encargado hacer visibles el conjunto de construcciones existentes en el Tàber (Rubió i Bellver, 1927, p. 7). Como hemos visto hasta ahora, se trataba de un principio general aceptado en la ciudad, pedido expresamente desde diversas corporaciones y sobre el que algunos arquitectos o críticos habían ensayado posibles soluciones. Como en todos los casos vistos, y al igual que el proyecto de Nebot, el objetivo se conseguiría en primer lugar derribando las viviendas no antiguas que afeaban el entorno:

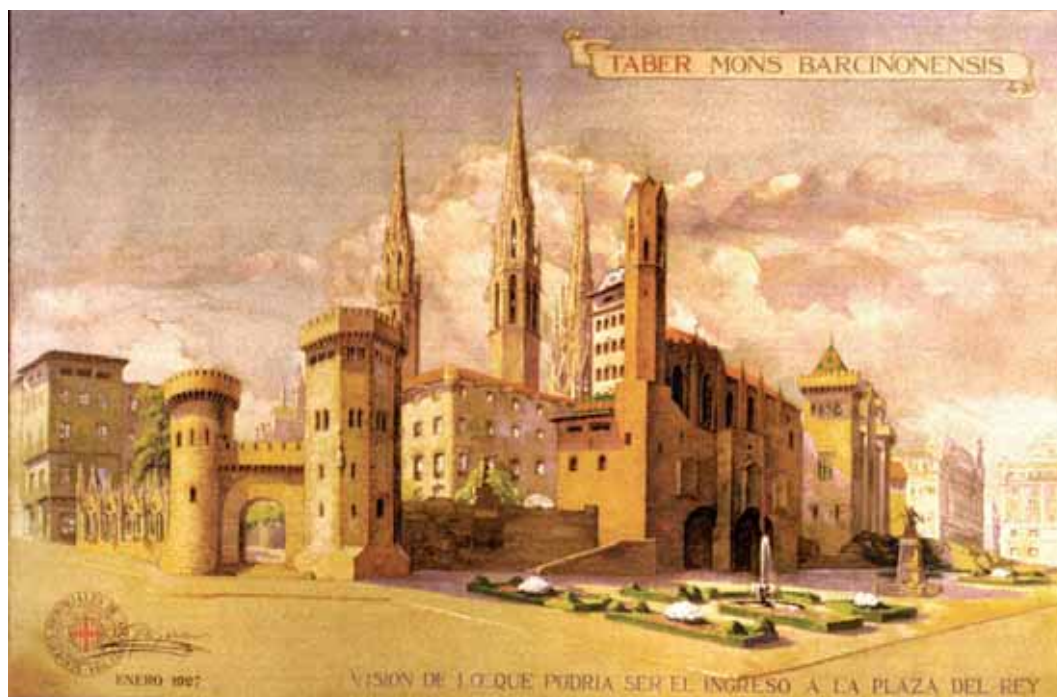
“Aquesta visibilitat es difícil, i pràcticament quasi impossible, perquè una multitud de construccions paràsites les tapen i les desfiguren. Veure quines construccions s’havien d’aterrar per a posar a la pública contemplació els monuments del Tàber fou la feina encarregada” (Rubió i Bellver, 1927, p. 7).

“D’on es vulgui que es miri sempre hi ha miserables cases d’habitació que tapen la perspectiva general” (Rubió i Bellver, 1927, p. 9).

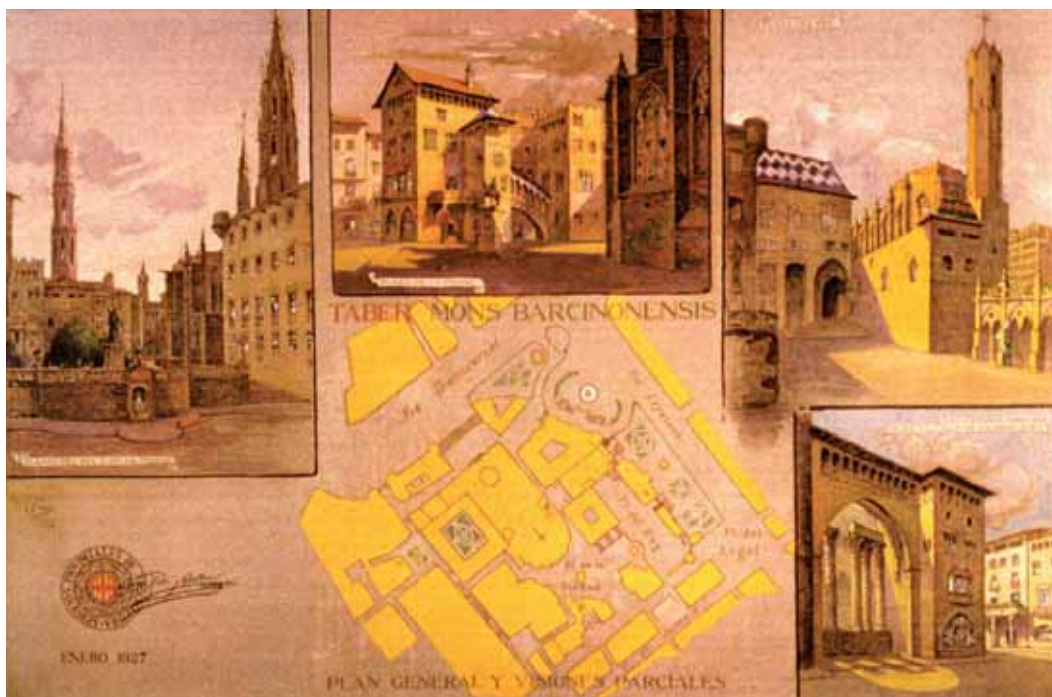
“Tot un barri indigne al voltant de la Seu barcelonina” (Rubió i Bellver, 1927, p. 41).



114. Tàber Mons Barcinonensis. Rubió i Bellver, 1927.
Fuente: SPAL, Fondo de Diapositivas, R 11252.



115. Tàber Mons Barcinonensis. Rubió i Bellver, 1927.
Fuente: SPAL, Fondo de Diapositivas, R 11251.



116. Tàber Mons Barcinonensis. Rubió i Bellver, 1927.
Fuente: SPAL, Fondo de Diapositivas, R 11253.

No existe prácticamente periódico local de marzo de 1927 que no recoja opiniones sobre la exposición de Rubió. Y entre las referencias consultadas, no existe opinión favorable a sus visiones. Poner en valor el barrio de la Catedral derribando algunas casas del siglo XIX, restaurando los edificios conservados y armonizando el resto, no se ponía en cuestión:

“Entrats al barri gòtic és natural que es pensés en el seu endreçament: les cases noves, les cases velles reformades, els pegats d’obra nova en edificis venerables, feien desitjar una neteja discreta que no va mancar qui projectés.” (Folch i Torres, 1927-B, p. 7).

En el mismo sentido, en un informe que la Asociación de Arquitectos de Cataluña envió a Milà i Camps, se aconsejaba que:

“l’únic que es pot i s’ha de fer, es cuidar, netejar d’addicions fora d’estil, i restaurar sense treure’ls la pàtina, cada un dels edificis que allí s’aixequen, vetllant, al mateix temps, perquè les cases de propietat particular es conservin o se’ls retorni l’aspecte i caràcter que tenien antigament les que havien estat reformades. Es pot, tal volta, i només fent-ho després d’un detallat estudi i d’una gran cura en l’execució, construir damunt del solar d’algunes de les cases fora d’època que allí existeixen, alguns dels edificis antics que amb motiu de les reformes que es facin en la ciutat han de desaparèixer” (AAC, 1927, p. 1)¹⁴.

Sin embargo, lo que se criticaba era que Rubió se atreviese a completar todos los edificios siguiendo un modelo de gótico ideal completamente ajeno al gótico meridional catalán. A la Catedral se le añadían torres, flechas y pináculos, y al resto de edificios, como por ejemplo a Santa Águeda, se le añadían tejados a dos aguas, adoptando el barrio una imagen más propia de una ciudad centroeuropea:

14. También publicado en *La Veu de Catalunya*, 29 de marzo de 1927, p. 4.

“El senyor Rubió no ha d’ignorar, ni pot ignorar, que el gòtic català es caracteritza pels acabaments superiors plans” (La Veu de Catalunya, 1927-A, p. 7).

“No oblidem que l’arquitecte Rubió, com En Gaudí, opina que als nostres edificis gòtics els mancava la teulada arreu” (Folch i Torres, 1927-D, p. 4)¹⁵.

Según Rubió, los tejados horizontales y las torres macizas del gótico catalán serían sólo la base de los tejados y las torres que, en realidad, no se construyeron. Si los edificios estaban incompletos, Rubió no hacía más que aplicar la lógica de acabarlos según un tipo ideal metahistórico: “he posades flexes als campanars, perquè hi han d’esser” (Rubió i Bellver, 1927, p. 56). Para defender esta decisión, argumentaba que no era la primera vez que en Cataluña se completaban construcciones medievales. Ninguno de los tres grandes monasterios de Cataluña —Poblet, Santes Creus y Vallbona— había tenido cimborrio, y en ninguno de los tres casos existía indicios en su estructura que demostrase que habían sido pensados para cargar con tal elemento, sino que se trataba de un añadido posterior siguiendo “la força de l’ideal” (Rubió i Bellver, 1927, p. 21). El ejemplo más claro era la Catedral de Barcelona. Inacabada en la Edad Media, la fachada y el cimborio era “lógico que tenían que estar” y nadie se atrevía a criticar una intervención que había finalizado en 1912. Pero para Rubió, que sabía leer lo que explicaban las construcciones inacabadas (Rubió i Bellver, 1927, p. 29), aún faltaban más elementos que añadir:

“S’han trasformat mols monuments sense conservar (...) alló fet, sino modificant-ho per a millorar-ho. (Rubió i Bellver, 1927, p. 21).

“Deixeu-me, home Sant de Deu!, aixecar els campanaris fins al cel i llavors, si voleu, declareu-los «intangibles». La Catedral no hi perdria res aixecant els campanars d’un mode *conforme a la pròpia naturalesa de les coses*, com res hi perderen els tres monestirs aixecant sobre llurs naus tres enormes cimborris *contrariant totes les conveniències materials* i ascandalizant amb la seva massa la plàcida tranquil·litat dels monuments que idealitzen” (Rubió i Bellver, 1927, p. 22).

Rubió, que conservaba el *Dictionnaire* de Viollet-le-Duc lleno de notas personales (Solà-Morales, 1975, p. 62), aplicaba la teoría de este último según la cual el estilo gótico se define como un sistema constructivo racional, y en donde cada una de sus partes son necesarias. Al argumentar que los elementos del sistema son estructuralmente imprescindibles, Viollet justificaba la tipificación de la catedral gótica no como un ideal estético, sino como una necesidad material, como exigencias de su realidad funcional. Aunque este último punto fuese cierto, si el estilo era un tipo completo y racionalmente definible, la aplicación de esta teoría a todos los edificios góticos legitimaba acabarlos en el presente *conforme a la pròpia naturalesa de les coses*:

“S’ha de restituir el monument a la seva glòria primitiva..., i aixó fa convenient restaurar, completar, canviar, netejar el monument. Aixó es *no deixar-lo tal com està*, sino adaptar-lo a les necessitats espirituals i materials del moment” (Rubió i Bellver, 1927, p. 38).

Solà-Morales explicaba esta racionalización diciendo que “la estructura arquitectónica de la catedral gótica puede tipificarse de tal manera, que variaciones que cada caso concreto presenta respecto al modelo, son a menudo interpretadas como imperfecciones, ausencias

15. Durante la exposición de las visiones, el diario *La Publicitat* entrevistó a los «hombres de la cultura» y sus opiniones fueron recogidas en una sección titulada “L’acròpolis de Barcelona”, que apareció los días 8, 11, 17, 18 y 19 de marzo de 1927. Muchas de las críticas hacían referencia a que aquello no era gótico catalán.

de elementos cuya adición redundaría a favor del edificio en tanto que discurso unitario” (Solà-Morales, 1975, p. 67). Por lo tanto, la teoría de la restauración así entendida, al funcionar el edificio según una lógica interna, conllevaba la necesidad de eliminar los añadidos extraños y de acabar las partes que le faltaban para que constituya una obra completa. Si la restauración obedece a una recomposición lógica del propio sistema constructivo, aunque se trate de una abstracción, su coherencia podrá ser siempre racionalizable, y no habrá lugar a posibles dudas. Sobre este punto, la crítica decía:

“Els dubtes històrics: heu’s icí una altra qüestió que per el senyor Rubió, com per al senyor Gaudí, no resen. En Gaudí afirmava, con En Rubió afirma, que tots els edificis gòtics tenen coberta. Al seu concepte, es errada la teoria de que el terrats plans sien una característica del nostre gòtic, i en conseqüència, els nostres monuments gòtics son en llur majoria inacabats” (Folch i Torres, 1927-D, p. 4).

“La seva lògica d’arquitecte, el seu concepte predominantment orgànic de l’arquitectura, el racionalisme arquitectònic que permetia al geni d’En Gaudí l’atrevida actitud de sumar-se ell amb el seu modernisme a la continuació o reforma d’una obra d’estil històric, En Rubió l’ha usat atenint-se al gòticisme del monument” (Folch i Torres, 1927-B, p. 7).

Hemos visto que esta manera de afrontar la restauración constituía un tipo de repristino que había sido habitual en Barcelona, como lo había sido habitual en toda Europa. Si Rubió fue tan criticado no fue por sobreponer una hipótesis historiográfica a la realidad de un edificio, sino porque la hipótesis escogida respondía sólo al gótico codificado en el *Dictionnaire* de Viollet, extraño a las peculiaridades del gótico catalán. Sin embargo, como sabemos que Rubió conocía las características del gótico meridional, la explicación a la contradicción que esto supone la encontramos, por un lado, en la influencia que recibió del gótico ideal gaudiniano y, por otro, en que su trabajo fue un encargo expreso de Milà i Camps. Solà-Morales lo expresaba diciendo que las críticas tenían unos “objetivos mucho más políticos que estrictamente arquitectónicos. Era la oportunidad de poner en la picota una propuesta oficial en el momento de la dictadura. La Diputación, presidida por Milà i Camps, hombre del Directorio, que censuraba y coartaba las libertades del catalanismo, ahora dueño de la situación, era el blanco real de las críticas lanzadas crudamente contra Rubió” (Solà-Morales, 1975, p. 56). Los comentarios de la época iban también en la misma dirección, aprovechando la ocasión para exculpar al arquitecto y dirigirse expresamente al presidente de la Diputación:

“L’arquitecte provincial de Barcelona, D. Joan Rubió i Bellver, cumplint ordres del Sr. President de la Diputació de Barcelona, ha formulat els gràfics de les visions del que podria ésser el barri de la Seu de Barcelona restaurat” (Folch i Torres, 1927-H, p. 2).

“L’ambició reformadora del qui ha donat a l’arquitecte aquest programa d’esbotzament del barri de la Seu no mereix cap consideració, al nostre entendre” (Folch i Torres, 1927-G, p. 6).

“La Visió del senyor Rubió (...) serà el Somni del senyor President” (Folch i Torres, 1927-A).

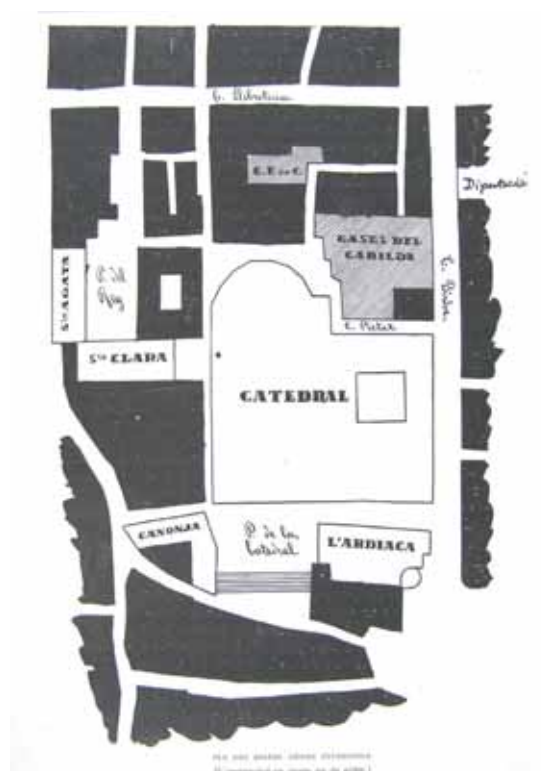
Las motivaciones de Milà i Camps coincidían con la política monumentalizadora de la dictadura de Primo de Rivera, y este es el principal motivo para comprender el cambio de proyecto de Jeroni Martorell en relación a la restauración de las casas de los Canónigos. Lo cierto es que el conjunto de las visiones, cumplía con los deseos del presidente de la Diputación de poseer un recinto cerrado donde exhibir “las más preciadas joyas”. A finales de febrero de 1927 la Diputación presentó la idea al Ayuntamiento (Puig J-F, 1927, p. 1), y el hecho de que el consistorio aceptara el proyecto con entusiasmo, demostraba que la política monumentalizadora de la dictadura no fue sino la continuación de las

pretensiones de la burguesía local, que desde comienzos del siglo XX estaba planificando la manera de exhibir su propia historia. Las visiones se relacionan, de esta manera, directamente con la ponencia de la Comisión de Fomento de 1922, encargada de cerrar la Barcelona antigua, idea que también fue motivo de críticas:

“El projecte em sembla magnífic, si en aquella portalada magna que projecten hi posen una «taquilla». Quin escenari per renovar les Audicions Graner! Podriem representar-hi «Els tres tambors», per exemple. No cal dir que els urbans podrien fer-hi de tamborinets!” (Rahola, 1927, p. 1).

Por otra parte, retomando el tema general de qué hacer con el barrio de la Catedral, a excepción del puente de la calle del Obispo¹⁶, el trabajo de Rubió no significó más que una posible propuesta que, como otras, no llegó a realizarse. El propio subtítulo *visión de lo que podría ser la Barcelona antigua*, implicaba la aceptación de que, en función de cómo se planifique, también podría llegar a ser de otra manera. Las construcciones del barrio, y en especial la Catedral, fueron declaradas “intangibles” por los críticos (Bassegoda, 1927, p. 5). Y fue en este contexto cuando se retomó la expresión «Barrio Gótico» al ser defendido como una realidad intocable, que no hacía falta crearlo porque ya existía:

“Troblem lamentable *desfer* un barri gòtic, per *fer-ne* després un de nou també *gòtic*. Viollet-le-Duc, a França, feia desgràcies quan *feia gòtic*” (Puig Boada, 1927, p. 1).
 “Que aquí no es tracta de tenir, vulguis que no, un barri gòtic, sino de conservar-lo amorosament perquè el tenim” (Folch i Torres, 1927-C, p. 5).



117. Plano del Barrio Gótico intangible de Rubió i Bellver. Señala en negro los edificios que no son góticos, 1927. Fuente: Rubió i Bellver, 1927.

16. El puente no estaba incluido en las visiones, pero su construcción posterior respondía a los mismos principios generales.

Ante estas críticas, Rubió ironizaba con la intangibilidad del barrio. En primer lugar, enumeraba los edificios religiosos y civiles conservados, y sobre estos últimos, refiriéndose a las casas de los Canónigos decía que “en el «Barri Gòtic» no hi ha més que sis cases que, amb bona voluntat, es poden enomenar gòtiques” (Rubió i Bellver, 1927, p. 42). Al mismo tiempo publicó un plano con el fin de demostrar que el gótico no era el estilo dominante en el Tàber (il. 117), y se dirigió expresamente a Folch i Torres para contradecir sus opiniones sobre el tema:

“El tercer article, intitulat «els monuments i la terra on creixen», sembla que va dirigit a la defensa de la conservació de la total, totalíssima, integritat d’una cosa que no existeix i que els espèrits sensibles anomenen «Barri Gòtic». Jo voto, també, amb tota la meua energia, perquè es conservi. Sí, senyors, no faltava més; que es conservi!... Però, abans, que li facin, o que en portin un de qualsevol ciutat del Nord o del Migdia, i que el triin ben gentil i ben antic, i fet amb pedres velles!” (Rubió i Bellver, 1927, pp. 50-51).

Defendía su argumento publicando fotografías de las viviendas del siglo XIX que existían, viviendas que todos los proyectos presentados hasta entonces derribaban para sustituirlas, bien por recreaciones historicistas, o bien por edificios trasladados desde otros puntos de la reforma. Rubió ironizaba —“fantasma que els ignorants anomenen «Barri Gòtic»” (Rubió i Bellver, 1927, p. 55)— y se enfrentaba a los colegas que le habían criticado —“estimats companys: desgraciadament Barcelona no té «Barri Gòtic»” (Rubió i Bellver, 1927, p. 55) —. Sobre este asunto, concluía:

“En tractar del respecte que mereix el «Barri Gòtic», la primera cosa, doncs, que hom hauria de fer és de dir que és el que s’enten per «Barri Gòtic», perquè si per «Barri Gòtic» hom vulguis un barri format per construccions gòtiques... no sabia pas dir on radica el seu goticisme” (Rubió i Bellver, 1927, p. 42).

“L’amorosa quietud dels carrers dels voltants de la Catedral i de la plaça del Rei, veritable oasis de pau al bell mig del tumultuós cor de la ciutat, ni és gòtica, ni és romànica, ni es de cap estil: es quietud, res més que dolça quietud” (Rubió i Bellver, 1927, p. 42).

“El «Barri Gòtic» no existeix! El «Barri Gòtic» no és més que un noble desig que sigui! Pero no hi és! (Rubió i Bellver, 1927, p. 44).

“El «Barri Gòtic» no s’ha de respectar ni poc ni molt perquè no existeix” (Rubió i Bellver, 1927, p. 44).

Las diferentes maneras de presentar la Barcelona antigua, desde las primeras ideas de 1902 hasta los proyectos de 1927, demostraban la voluntad de algunos sectores de la ciudad de poner en valor los restos históricos conservados y exhibir su entorno como un conjunto armónico. Aunque puedan apreciarse variaciones formales en cada propuesta, el hecho de considerar al barrio de la Catedral como un recinto armonizable, puede explicarse desde diferentes puntos de vista. Las razones concretas de la política monumentalizadora de Milà i Camps no representaron visiones o sueños personales como la crítica los calificó, sino que compartía, en última instancia, las visiones, sueños y deseos de la burguesía local por convertir a Barcelona en perla del Mediterráneo. La planificación del pasado monumental se aceleraba en la década de 1920 por la proximidad del evento que serviría para presentar la ciudad al mundo, y del cual iba a depender su posterior prestigio: la Exposición Internacional de 1929 que, entre otros, Milà i Camps impulsaba como integrante de su junta directiva.

Capítulo 6

Los orígenes de la marca Barcelona. De la Sociedad de Atracción de Forasteros a la Exposición de 1929

En la actualidad existe un mercado internacional de ciudades que compiten unas con otras para atraer inversiones, ferias comerciales, turistas y nuevos residentes. En un Occidente cada vez más desindustrializado, la base productiva de las grandes ciudades consiste en ofrecer a empresas y turistas servicios de todo tipo. La característica común y más importante se basa en que casi todos son servicios de información y conocimiento, por lo que con un sistema desarrollado de telecomunicaciones, muchas empresas podrían localizarse en cualquier lugar del planeta (Borja & Castells, 1997, p. 36). Es decir, si los flujos de capital están desterritorializados, el objetivo de las principales ciudades será, precisamente, localizar dichos flujos en su territorio. Desde este punto de vista, el territorio se ha convertido en un factor de producción en sí mismo, y como tal, debe ser presentado limpio, seguro y atractivo. Debe, en otras palabras, transformar sus características en recursos y, al mismo tiempo, convertir sus recursos en ventajas competitivas.

Para conseguir estos objetivos, la gestión urbana se acerca cada vez más a la gestión empresarial. En este sentido, el márketing permite crear una marca y lanzar un producto al mercado, al cual se le asociará un valor y una imagen de marca. El fin de la campaña publicitaria consistirá en posicionar adecuadamente al producto en dicho mercado, dotándolo de capacidad competitiva. Deberá ser una referencia y prometer una supuesta utilidad (valor de uso) que estimule la necesidad del consumidor. El valor de marca permite que la referencia en la que aspira convertirse el producto sea ética, y si el valor transmitido coincide con el del consumidor, al tratarse de un recurso intangible, su lealtad emocional no podrá ser reproducida por la competencia. Sin embargo, la imagen de marca otorga atributos estéticos a la mercancía, convirtiendo al producto en un nuevo paradigma. La promesa del valor de uso se exterioriza en su apariencia, en su imagen seductora. La mercancía, una vez estetizada, adquiere un nuevo valor añadido, pudiendo así, aumentar su valor de cambio.

Al igual que todas las cosas, tangibles o no, las ciudades también son una mercancía. Como tales, en su administración la política ha dado paso al márketing de ciudades, convirtiendo el espacio urbano en marcas que compiten mutuamente. La promesa del valor de uso de la ciudad —invertir en ella, visitarla, residir— aumentará con una organizada

campaña publicitaria, en donde se expondrán las características de su valor de marca y de su imagen de marca. En el caso de Barcelona, como en muchas otras, los principales valores de marca son la sostenibilidad y la cultura, entendidas como un código moral que ayuda a la marca a diferenciarse de las demás. De esta manera, la cultura ha pasado de ser un elemento clave en la construcción de los estados nacionales a constituir una ventaja competitiva en el mercado internacional de ciudades. Mientras tanto, la imagen de marca es el diseño urbano y la arquitectura que, desde este punto de vista, también supone una ventaja competitiva al escenificar estéticamente el producto, presentándolo como atractivo y seductor. En el modelo de transformación al sector terciario que la Barcelona pre y post-olímpica ha aplicado, la arquitectura contemporánea es la principal imagen corporativa, y se ha convertido, además, en un elemento clave de su planificación estratégica¹.

El análisis que acabamos de hacer no es sino una síntesis de algunas publicaciones que en los últimos años han definido en la actual sociedad de servicios el marco teórico de la conversión de las ciudades en marcas comerciales (Anholt, 2007; Delgado, 2007; Fernández & Paz, 2005; Paz, 2004; Unió Temporal d'Escribes, 2004; Elizagárate, 2003 y Borja & Castells, 1997). Sin embargo, posicionar a Barcelona en un lugar destacado en el mercado de ciudades mediterráneas no es un hecho reciente, sino que ha sido uno de los principales objetivos de la burguesía local prácticamente desde la Exposición de 1888. A pesar de que la industria era el principal recurso productivo de la ciudad y que pasarían décadas para conocer el fenómeno de la deslocalización generalizada, desde comienzos del siglo XX tanto el turismo como las ferias comerciales empezaban a poner en circulación una gran cantidad de capital que, atraídos adecuadamente, podrían pasar por la capital catalana. Por lo tanto, la actual política de gestión urbana es, en muchos aspectos, una continuidad y un mayor desarrollo de las iniciativas que se analizarán en este capítulo, iniciativas que, entre otras cosas, influyeron en la construcción del Barrio Gótico de Barcelona.

1. La Sociedad de Atracción de Forasteros. Promoción e imagen de la ciudad

El 1 de abril de 1908, tres semanas después de comenzar las obras de la reforma interior, se fundaba la Sociedad de Atracción de Forasteros (SAF). Como indica el artículo primero de sus estatutos, el objeto de la sociedad es el mismo que expresa su nombre. Se trataba de un sindicato de iniciativa de modelo francés, que funcionaba con capital mixto (público-privado) y que estaba gestionado tanto por políticos como por empresarios. La junta directiva de la SAF estaba presidida por el alcalde Sanllehy y en ella se encontraban algunos dirigentes de la Lliga Regionalista como Puig i Cadafalch, Duran i Ventosa, Prat de la Riba y Francesc Cambó (Blasco i Peris, 2005, p. 46). De hecho, la idea surgió desde la Lliga, que en 1907 había impulsado la creación en el Ayuntamiento de la Comisión de Atracción de Forasteros y Turistas (CAFT) que, en palabras de Barjau, su objetivo era “dotar a la ciutat d’una imatge de marca identificable, de manera que els turistes potencials (en especial estrangers d’alt poder adquisitiu) se sentissin atrats per aquesta destinació” (Barjau, 1997, p. 211). La Comisión funcionó durante dos años y fue el origen formal de la Sociedad de Atracción de Forasteros. La difusión de la actividad de la SAF,

1. Para un análisis más completo del funcionamiento actual de la marca Barcelona y del papel que en ella cumplen la cultura y la arquitectura ver (Cócola Gant, 2009).

tanto práctica como ideológica, puede seguirse a través de sus publicaciones y de diversos artículos que sus dirigentes divulgaban en la prensa local. En especial, destaca la revista *Barcelona Atracció*n, de tirada mensual ininterrumpida desde 1910 hasta 1936 y con una segunda época entre 1945 y 1954. La revista se distribuía en el Estado español, en Europa y en algunos países americanos por medio de los delegados de la Sociedad, que en general eran empresarios catalanes que habían invertido en el extranjero. El contenido de sus artículos representaba, por lo tanto, la imagen que de la ciudad se quería transmitir y, además de ser una fuente directa para estudiar la Barcelona de la época, no sólo reflejaba los deseos de la burguesía local de situar a la ciudad entre las principales capitales mediterráneas, sino que enumeraban directamente lo que le faltaba, o incluso lo que le sobraba, para conseguirlo.

1. 1. Turismo y monumentos. La representación de la Barcelona antigua

La relación entre turismo y monumentos se encuentra implícita en el propio origen del término, el cual deriva del *grand-tour* aristocrático del siglo XVIII, en el que ingleses y franceses visitaban las principales ruinas clásicas europeas como culminación a su formación intelectual. El llamado «turismo cultural» ha sido, pues, la primera forma de turismo moderno conocido —elitista y de alto poder adquisitivo— surgido en Europa como consecuencia de la consolidación de la sociedad burguesa en la segunda mitad del siglo XIX. Se contraponen al turismo democratizado de sol y playa que, aunque en la actualidad sea mayoritario, es un fenómeno reciente, propiciado por la sociedad de consumo desarrollada después de la Segunda Guerra Mundial. Por lo tanto, poseer un centro histórico monumental se planteaba como una condición indispensable para aspirar a formar parte de la lista de ciudades visitables. Pero si el turismo se desarrollaba en los lugares donde la historia monumental se había conservado, tanto en Estados Unidos como en Europa comprendieron que incluso sería posible fabricar esa monumentalidad que atraía al visitante. Esta condición no es una interpretación actual hecha en la distancia, sino que en Barcelona, y a principios del siglo XX, ya estaba asumida por todas las partes que intervenían en el sector.

El vínculo entre proyección de la ciudad y monumentos puede seguirse, por ejemplo, a través de los congresos de turismo. “Podem concloure que més de la mitat dels acords que es prenen en aquests congressos feien referència a comunicar que tota Espanya tenia monuments importants susceptibles d’interessar als viatgers estrangers. De fet, es pretenia dinamitzar una acció circular en la qual, a més visitants, més possibilitats d’aconseguir ajuts per inventariar i restaurar els monuments” (Vidal Casellas, 2006, p. 575). En 1912 se celebró en Madrid el V Congreso Internacional de Turismo, cuya sección cuarta se titulaba “La Arquitectura y el Turismo”. En general, se discutieron “medidas (...) que los municipios pudieran llevar rápidamente a las ordenanzas municipales para embellecer las ciudades y hacerlas atractivas” (Arquitectura y Construcción, 1912, p. 329) o sobre “la conservación de los monumentos arquitectónicos y de la riqueza artística como medio de atraer turismo” (Arquitectura y Construcción, 1912, p. 329). Pocos años más tarde, la SAF organizó en 1919 el Primer Congreso de Turismo de Cataluña. La sección tercera se titulaba “Excursionismo, monumentos y bellezas naturales de Cataluña”, en la que Jeroni Martorell pronunció la ponencia “Protección de monumentos arqueológicos”. La relación entre la investigación histórica representada por Martorell y la exposición de la historia como recurso turístico representada por la Delegación Regia de Turismo fue recíproca. Por un lado, Martorell, que en 1908 ya justificaba los gastos de la puesta en valor de los monumentos de la reforma interior como necesarios si se pretendía atraer al

forastero², pidió que parte de los fondos de la Delegación se destinase a la conservación de monumentos. A cambio, la Delegación rogó “a la Oficina de Catalogación y Conservación de Monumentos del Institut d’Estudis Catalans que, sin dejar de continuar su obra, imprima y facilite resúmenes y propagandas de su labor” (Barcelona Atracción, 1919, s/n.). Es decir, le pedían al Sevei que dirigía Martorell que destinase u orientase la investigación histórica para fines turísticos, publicando guías y difundiendo las riquezas artísticas del territorio.

La reciprocidad entre puesta en valor de monumentos con fondos de financiación dedicados al turismo también se hacía evidente en los propios objetivos de la SAF. Cuando en 1927 el Estado aprobó una Real Orden que aumentaba el gasto en conservación de monumentos, los dirigentes de la Sociedad se alegraban ya que coincidía con sus “fines corporativos, cual es la conservación y puesta en valor de su patrimonio natural, que junto con el tesoro de sus monumentos arqueológicos, constituye el elemento de mayor interés que podemos ofrecer a la admiración del turismo mundial” (Barcelona Atracción, 1927-C, s/n.). Sin embargo, esta relación entre turismo y monumentos también puede ser estudiada desde otras fuentes. Pocos meses después de fundarse la SAF, Gonzalo Arnús³ publicó *Barcelona Cosmopolita*. Era un libro de 70 páginas sobre la “conveniencia de atraer forasteros a Barcelona y explotar aquí el turismo internacional” (Arnús, 1908, p. 5) y sobre las medidas que los gestores de la ciudad deberían adoptar para conseguirlo. Si la industria turística aumenta “el riesgo monetario de la población” (Arnús, 1908, p. 9), “basta que una localidad se distinga simplemente para que pueda optar al ejercicio de ella” (Arnús, 1908, p. 8). Distinguir la ciudad significaba que, vista desde fuera, sea mejor valorada que el resto de ciudades que optaban por alcanzar la misma condición. Implicaba, pues, promocionar a Barcelona con el fin de introducirla en el mercado de ciudades mediterráneas que competían y siguen compitiendo por atraer los flujos de capital que el turismo genera. En 1908 Barcelona no contaba con una imagen reconocible internacionalmente, por lo que construirla fue uno de los principales objetivos de la SAF. En este sentido, ese mismo año se convocó un concurso de cartel para anunciar a la ciudad como estación turística invernal. Sobre el mes de noviembre, Arnús decía:

“Es un mes que el gran mundo cosmopolita tiene aún *por adjudicar* (...), y como además suele ser en Barcelona un mes muy agradable, podríamos fácilmente pretender que se nos reservara en el *carner* del gran mundo internacional” (Arnús, 1908, p. 23).

Para el concurso invitaron a artistas de prestigio con el fin de que el mensaje *Barcelona* quedase amplificado por la nombradía del autor (Barjau, 1997, p. 212). Independientemente de que el concurso quedó desértico, la prensa local comprendió que más allá de la realidad de la ciudad, se trataba de una estrategia publicitaria que acababa de comenzar:

“Se’n ha trobat un cartell que presenti dignament Barcelona als estrangers. Es que costa representar una mentida, y aixó de Barcelona, invernatje deliciós de gent rica, no es pas encara veritat...” (Tulp, 1909, p. 50).

“Lo que’s necessita pera atreure als milionaris es lo que no tenim: ó un prestigi històric ó una hospitalitat luxosa y alegre” (Tulp, 1909, p. 50).

2. Ver el capítulo cuarto.

3. Banquero y empresario barcelonés, en 1917 fundó, junto con Francesc Cambó, el Hotel Palace de Barcelona, primer alojamiento de lujo en la ciudad. Su abuelo, el también banquero Evaristo Arnús, había participado en la financiación de la Exposición Internacional de 1888.

El prestigio histórico podría interpretarse tanto como una realidad material o bien como una realidad imaginada. Podría ser una relación de poder o autoridad, que si bien sea simbólica, provenga de un respeto adquirido por algún tipo de dependencia. Pero en turismo, la historia debe ser representada en imágenes y, por lo tanto, el prestigio histórico se concretiza en monumentos. De los lugares institucionalizados en donde se conserva la historia, los turistas no visitan archivos, sino que visitan museos. El caso mejor conocido era el de Italia, que “ha sabido aprovecharse de su agradable clima y de sus preciosos monumentos históricos-artísticos para engrandecerse y alcanzar un lugar entre las primeras potencias europeas” (Arnús, 1908, p. 11). Y para atraer a las personas que viajan por “afán de ilustración” (Arnús, 1908, p. 15), aconsejaba a las autoridades locales:

“La antigua Barcelona, que bajo el punto de vista arqueológico vale mucho más de lo que generalmente se cree, contiene no pocas bellezas, las cuales gozarían sin duda de gran fama si fueran más conocidas y estuvieran mejor presentadas” (Arnús, 1908, p. 15).

Hacía falta, pues, poner en valor a los principales monumentos de la ciudad si se pretendía dotarla de prestigio histórico y de reconocimiento internacional. De cara al exterior, en los artículos que la SAF publicaba para presentar a los turistas las ventajas que encontrarían al visitar la ciudad, se afirmaba, sin embargo, que “Barcelona es un inmenso museo” (Sociedad de Atracción de Forasteros, 1908, p. 646). En este sentido, la revista publicó un artículo en 1911 titulado “Los monumentos antiguos de Barcelona”, en el que describía la historia de la ciudad por medio de los edificios conservados. De la época romana destacaba las torres de la plaza Nueva y el lienzo de muralla recién descubierto en la calle Basea. Al Tàber lo denominaba “forum”, informando que continuaba siendo el centro más representativo de la ciudad. De la época gótica describía la Catedral y otras iglesias como Santa María del Mar o Santa María del Pí, pero no hablaba del conjunto del barrio y ni mucho menos del Barrio Gótico, termino que aún no había aparecido en la ciudad. En relación a la arquitectura gótica civil destacaba el Ayuntamiento y el Palau de la Generalitat, aunque edificios particulares “no quedan ya por desgracia” (Barcelona Atracción, 1911, p. 11). La difusión del carácter antiguo de la ciudad como atractivo turístico representó una constante en los números de la revista. Desde enero de 1914 publicaban una sección titulada “Diez itinerarios por Barcelona”, la cual se repetía en cada número. Uno de los itinerarios correspondía a la Catedral y sus alrededores, destacando la casa del Arcediano, la plaza del Rey, el Palacio Episcopal, el Archivo de la Corona de Aragón y la Canonja. En ninguno de los diez itinerarios aparecía la calle Montcada. En cuanto al Barrio Gótico, no será hasta el año 1934 cuando por primera vez se proponga como un itinerario recomendado en la ciudad (Gallardo, 1934, p. 142-148), una vez que algunos de sus edificios habían sido ya restaurados.

Por otra parte, a nivel interno, cuando en 1912 el ingeniero Pedro García Faria trabajaba en un estudio sobre ferrocarriles en Europa, la SAF le encargó un informe para que comparase a Barcelona con las principales capitales europeas ya que “decididamente debemos procurar hacer atractivo nuestro país dotándole de algo que le falta” (García Faria, 1912, p. 71). Se refería a vías de comunicación, higiene, alojamientos y estética urbana, y sobre la Barcelona antigua decía:

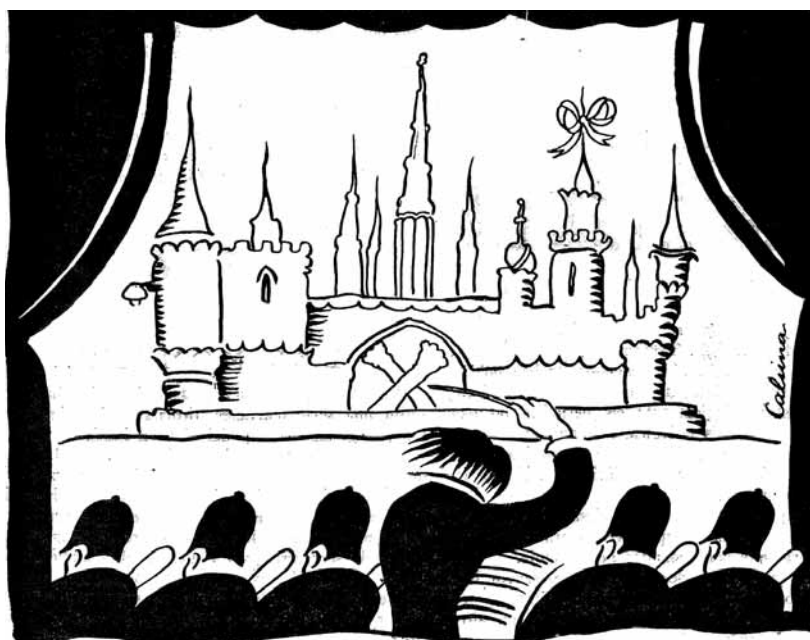
“En cuanto a nuestros monumentos y museos, hay mucho que reformar para hacer más atractiva la urbe barcelonesa, a fin de tornarlos más fácilmente visitables y dignos de fijar la atención de quienes nos vengán a ver” (García Faria, 1912, p. 75).

“Bien catalogados y descritos los monumentos y museos de Barcelona; anunciando ésta como excelente estación de invierno que es, y sacando mayor partido de los recursos

que encierra (...), fuera ésta mucho más visitada y conocida por los extranjeros, los cuales, con el intercambio de ideas, de relaciones sociales, comerciales y en materia de instrucción e industria, podrían traernos muchos beneficios, además de dinero en gran cantidad, pues son muchos los millones que reciben poblaciones alemanas, suizas e italianas, algunas de las cuales no reúnen los encantos naturales de la urbe barcelonesa, en cuanto saben sacar mejor partido de los suyos” (García Faria, 1912, p. 78).

Al mismo tiempo, García Faria aconsejaba planificar la ciudad con el objeto de impulsar lo que hoy se conoce como «áreas de nueva centralidad», objetivo recién alcanzado en las dos últimas décadas. Se trata de redistribuir los servicios que la población o el turista utiliza, a fin de que el consumo se reparta de forma heterogénea, evitando focos de marginalidad en áreas solamente residenciales:

“Los museos, así como los otros puntos de instrucción, de sport y de recreo, deberían disponerse en puntos agradables y distintos de la ciudad para favorecer a los diferentes distritos, procurando que el turista visitara la capital al ir de uno al otro de los mismos” (García Faria, 1912, p. 78).



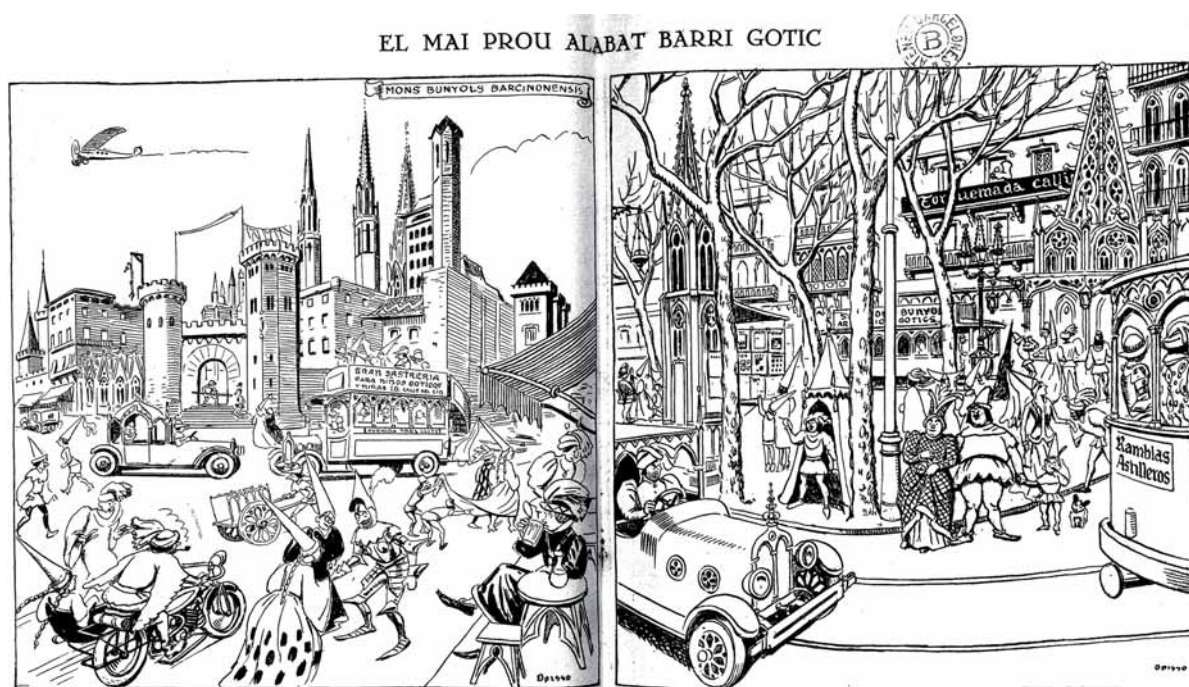
EL BARRI GOTIC

118. Las visiones de Rubió difundieron el debate en la ciudad sobre cómo presentar la ciudad histórica. Viñeta humorística en la que el barrio serviría de decorado de una obra de teatro y cuyos protagonistas serían los policías de la guardia urbana.
Fuente: La esquella de la torratxa, 01-04-1927.

Por un lado, museos y monumentos fueron los principales recursos que la revista *Barcelona Atracció* utilizó para proyectar la imagen turística de la ciudad. Esta idea fue precisamente la primera conclusión de la investigación que Vidal Casellas realizó sobre la revista (Vidal Casellas, 2006, p. 570). Pero por otro lado, aún en 1930 FNLC i Torres se preguntaba si dichos recursos “ens tenim tots en estat d’ensenyar-los, i si en molt casos, la visita dels estrangers a determinades ruïnes de castells, temples i monestirs o recones de ciutats glorioses no constituirà un motiu de vergonya i de desprestigi” (Folch i Torres, 1930, p. 5). En este sentido, Vidal Casellas cita un texto de 1932 dedicado a planificar el turismo en Cataluña, que afirmaba que “malgrat la importancia i la densitat del tresor artístic-monomental de Catalunya, fora il·lusori de pretendre fonamentar el nostre futur

turístico sobre aquest interés de caràcter històric-arqueològic. En primer lloc, perquè la majoria de les joies dels nostres monuments no ofereixen o no els hem donat encara el caràcter espectacular que el turisme reclama” (en Vidal Casellas, 2006, pp. 217-218)⁴.

Impulsar la presentación espectacular de la historia puesta en imágenes fue, por lo tanto, uno de los objetivos de la SAF. “Sabien que sense una bona estructura de serveis lligats a determinats recursos artístics i culturals, Barcelona no aconseguiria ni garantiria una posició estratègica a Europa. El recurs base, el monumental, tenia un nivel de conservació insuficient. Per això (...), de tota restauració, per petita que fos, la revista en feia notícia” (Vidal Casellas, 2006, p. 570). Existe otra investigación dedicada a *Barcelona Atracció* cuyas conclusiones coinciden en este punto. Enumerando los recursos turísticos que la SAF promocionaba, “de la Barcelona antigua apenas si habla la revista y desde luego nunca formando una unidad. Sus únicas referencias al barrio en general son debido a la falta de higiene. De todas formas caben destacar una serie de edificios monumentales que forman parte de lo que hoy denominamos Barrio Gótico y de los que *Barcelona Atracció* se ocupa exhaustivamente, sobre todo para reclamar su restauración” (Blasco i Peris, 2005, p. 169).



119. Nueva viñeta humorística. A la izquierda el “Mons Bunyols Barcinonensis” con un autobús para “niños góticos”. A la derecha Las Ramblas gotizadas.

Fuente: La esquila de la torratxa, 08-04-1927.

De hecho, la revista es una buena fuente de información sobre reformas urbanas o intervenciones en edificios históricos. La diferencia con otro tipo de fuente es la manera en la que se presenta dicha información. Así por ejemplo, sobre la obertura de la vía Layetana y otras reformas en el resto de la ciudad que se desarrollaban en 1912, la revista elogiaba esta “intensa fiebre de iniciativas (...) atentos a nuestro objetivo de convertirla en centro de atracción mundial (...). Para demostrar al mundo entero su pujanza y el derecho que tiene a ostentar el título de capital del Mediterráneo” (*Barcelona Atracció*,

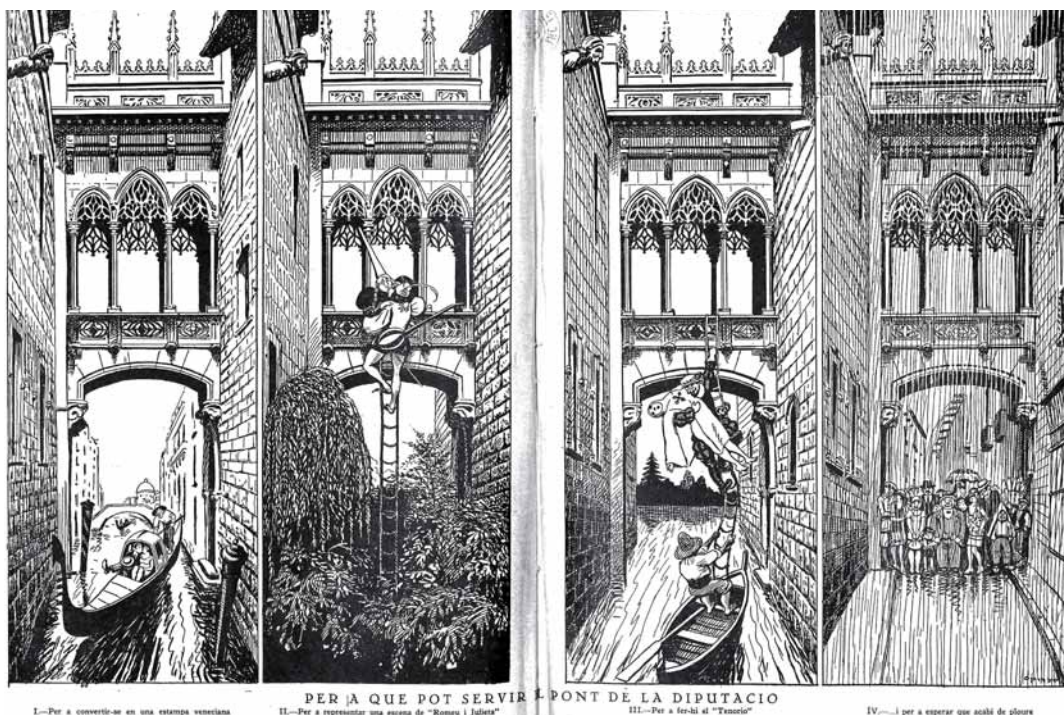
4. El texto era del libro de Antoni Muntanyola *Organització turística de Catalunya*. La autora no transcribe las páginas de la cita.

1912, p. 4). Otro ejemplo podría ser el del puente de la calle del Obispo:

“La estructura del nuevo puente entona perfectamente con el carácter de las construcciones antiguas que están inmediatas a él. (...) He aquí por qué la nueva construcción embellece tan considerablemente la típica calle del Obispo, y porque a pesar del tono inevitablemente nuevo de los materiales, no constituye, ni mucho menos, una nota estridente o inarmónica” (Barcelona Atracción, 1928, pp. 188-189).

Esta cita demuestra que cuando el mercado se hace cargo de la puesta en valor de los monumentos la autenticidad disminuye automáticamente. El falso histórico, aunque resulte inaceptable como documento, es consentido y hasta promovido por la industria turística. La diferencia radica en el hecho de que para la SAF, la cultura o la historia de la ciudad si eran presentadas como ejemplos de singularidad, no era porque constituyese una ventaja para la ciudadanía, sino más bien porque constituía una ventaja competitiva en el mercado internacional de ciudades al que Barcelona pretendía entrar. De la misma manera, cada característica de la ciudad, ya sea su modernidad dentro del Estado español, su industria, sus parques o una mejora en su higiene, era promocionada como un recurso capaz de fijar la atención en el exterior a fin de atraer al turista. Si el concepto de ventaja competitiva puede parecer demasiado reciente como para ser aplicado a la Barcelona de principios del siglo XX, la conciencia que la burguesía local tenía del mismo puede resumirse en la siguiente cita:

“En una palabra: se hace el cultivo y organización de la urbe para triunfar en la lucha que se avecina por acaparamiento de habitantes y en la competencia también entablada con otras ciudades que hoy nos vencen por sus distinguidos centros urbanos o perspectivas de orden monumental” (Reyes, 1919, s/n.).



120. “Per a que pot servir el pont de la Diputació. I Per a convertir-se en una estampa veneciana. II Per a representar una escena de Romeo i Julieta. III Per a fer-hi el Tenorio. IV Per a esperar que acabi de ploure”.
Fuente: La esquella de la torratxa, 11-05-1928.

Por lo tanto, reorganizar y presentar la historia monumental de Barcelona constituía una fase obligada en la construcción social de su imagen de marca. En el área mediterránea,

generalmente se han relacionado estos fenómenos con la reciente transformación de las ciudades al sector terciario. Sin embargo, en el mundo anglosajón, el concepto de «to sell a place», es decir, introducir una ciudad en el mercado con el fin de atraer capital y presentando sus recursos culturales como ventajas competitivas, ha constituido una constante desde el dominio moderno de la burguesía. Ward, por ejemplo, estudia casos desde 1850 (Ward, 1998), y Gómez Martínez ha analizado, tanto en Inglaterra como en Estados Unidos, el papel que en el siglo XIX desempeñaba el museo de arte como fuente de orgullo cívico y atractivo de la ciudad (Gómez Martínez, 2006, pp. 69-99). Por contra, en la capital catalana Arnús advertía que “inverosímil parece que Barcelona no posea un solo museo de arte” (Arnús, 1908, p. 48). Por lo tanto, no debe sorprendernos que la burguesía local trabajase, en una fecha aparentemente tan temprana, para posicionar a la marca Barcelona en condiciones de competitividad con otras ciudades, ya que en realidad, “demostrar al mundo entero su pujanza” significaba demostrar su entrada en el capitalismo moderno, su entrada en el conjunto de las relaciones sociales dominadas por el mercado. Sobre la terminología utilizada para explicar este proceso, el concepto de «marca» tampoco es reciente, sino que es inherente al propio concepto de mercado. En relación a Barcelona, en 1929 se decía:

“Introduim en el mercat internacional aquesta nova marca de turisme (...), i no dubteu: si la nova marca es ben elaborada (...) i ben llançada públicament, el producte es vendrà i el negoci serà segur” (Serra i Roca, 1929, p. 5).

1. 2. La ciudad soñada. El monumento como forma de orgullo cívico

Lo importante de “la esplèndida Barcelona dels nostres somnis” (Maluquer, 1914, p. 158), o como la definió Cambó “la capital mediterránea por excelencia” (Cambó, 1912, p. 506), “es lo que puede llegar a ser, lo que será sin duda” (Cambó, 1912, p. 506). “Y el sueño se realizará: Barcelona tuvo la inquietud de las grandes transformaciones. Se escucha el rumor de un nuevo mundo en gestación. La gran ciudad mediterránea se está formando” (Cambó, 1912, p. 506). El sueño de esta gran Barcelona, *Perla del Mediterráneo*, como indicaba el título de la película que la SAF produjo en 1912, emporio de la industria, paz social ejemplificada, centro comercial higiénico, atractivo y seguro, capaz de asombrar a cualquier visitante y de enorgullecer al ciudadano, representa el sueño de la burguesía local desde la Renaixença hasta la actualidad. El proyecto de progreso indefinido según el modelo desarrollista, a principios del siglo XX implicaba transformar la ciudad desde diversos puntos de vista. A nivel urbanístico, con un ensanche en construcción y con los pueblos periféricos recién agregados, el Plan Jaussely ordenaba la dispersión para, según la resolución del jurado, “hacer de Barcelona la más bella ciudad del Mediterráneo” (en Solà-Morales, 1985, p. 13), mientras que la reforma interior higienizaba el centro histórico, permitía la circulación de las mercancías hacia el puerto y en la nueva avenida se colocaban bancos y sedes de grandes empresas. A nivel social, la importancia del movimiento obrero en la ciudad industrializada fue ampliándose a medida que radicalizaban sus estrategias de lucha. Ejemplos como la huelga de 1902, la ciudad incendiada en julio de 1909 o el pistolero de la década de 1920, estaban muy lejos de coincidir con las aspiraciones de cohesión social que la burguesía necesitaba para realizar su sueño. Desde este punto de vista, para que el proyecto que encarnaban los dirigentes de la Lliga llegase a ser real, hacía falta, por un lado, disimular la marginalidad en el centro de la ciudad y, sobre todo, que su proyecto se convierta en el de todo el conjunto de la sociedad, haciendo que el

ciudadano lo considere como un deseo propio. Era el mito de la ciudad noucentista, cuya capacidad cívica e integradora tendería a la prevención de conflictos⁵.

Sin embargo, mientras la realización de este sueño sigue siendo un deseo en la actualidad, a comienzos del siglo XX ya se había comprendido que, lejos de verlo cumplido, lo importante era que fuese percibido como real. El texto que mejor resume las aspiraciones de la burguesía local y la manera de conseguirlo, es sin duda el ya citado *Barcelona Cosmopolita*. Para Arnús, la ciudad era una “importante población, pero exclusivamente industrial y sin ningún particular atractivo ni belleza” (Arnús, 1908, p. 20). Desde el punto de vista de la atracción del forastero y de la imagen que Barcelona transmitía, “es impropio que ciudad tan grande se considere únicamente como población obrera, y que capital tan bella, rica y de ilustre abolengo, se presente siempre y a todas horas vestida con el sayal del trabajo” (Arnús, 1908, p. 16). Barcelona era percibida como un “centro revolucionario sumamente desagradable y algunas veces peligroso, [con lo que] este cuadro, como se comprenderá, no tiene nada de atrayente” (Arnús, 1908, p. 20). De todas maneras, esta imagen externa podía ser modificada “mediante una labor metódica y constante en revistas y periódicos de gran circulación internacional, que anule prejuicios y desvanezca errores” (Arnús, 1908, p. 22).

De cara al exterior, para que la ciudad sea percibida como un centro ciudadano seguro y de calidad de vida, “así como de las personas que sólo de vista conocemos juzgamos por lo que de ellas vemos, también los forasteros juzgan a las poblaciones por lo que de ellas ven” (Arnús, 1908, pp. 61-62). En este sentido, era necesario impedir la existencia de población marginal en el centro de la ciudad, y Arnús tributaba “un cumplido elogio a nuestras autoridades municipales por la campaña emprendida contra la mendicidad de oficio, que tanto afeaba y denigraba a Barcelona” (Arnús, 1908, p. 66). La reforma interior, al recalificar el sector y aumentar el valor del suelo, impedía que la clase trabajadora pudiese seguir pagando sus tradicionales lugares de residencia. De la misma manera, algunos autores han interpretado la política monumentalizadora de Milà i Camps en la década de 1920 como una estrategia para prestigiar la zona y liberarla de actividades de residencia degradada (Solà-Morales, 1975, p. 56). Lo cierto es que un crítico a las visiones de Rubió i Bellver se lamentaba de que las reformas en la ciudad siempre se pensasen en función del forastero, mientras la mayoría de la clase trabajadora vivía en barracas:

“Barcelona ha pensat poc en els barcelonis i massa amb el foraster” (La Publicitat, 1927, p. 6).

“El pensament urbà de la ciutat ha partit de un to provincià plebeu. Tots els nostres esforços han estat per embellir-la i embellir-la solament sense un pla coordinat i ample; limitant tot el més possible l'àrea estètica per a l'embaucament del probable foraster al qual es preté atreure i que no es farà moure sinó en un radi determinat” (La Publicitat, 1927, p. 6).

“Aquest pensament perfectament provincià d'engalonarnos per a un cartell de propaganda. Recordem-nos un xiquet menys d'aquest foraster que passarà vuit dies entre nosaltres per a guany i profit d'un hosteler i un bon tros més d'aquest ciutadà que hi passa tota la seva vida” (La Publicitat, 1927, p. 6).

Si en la construcción de una imagen agradable para el forastero, Arnús en 1908 se lamentaba de la mendicidad, erradicar “este vergonzoso espectáculo” (Barcelona Atracción, 1935, p. 267) del centro monumental de la ciudad continuó representando un

5. Para estudiar con mayor detalle los conflictos de clase en Barcelona en esta época ver: EALHAM, Chris (2005): *La lucha por Barcelona: clase, cultura y conflicto, 1898-1937*, Alianza, Madrid.

objetivo prioritario para el pequeño comerciante y las autoridades locales. Así, cuando en 1935 el alcalde aprobó un bando para prohibirla, la reacción de la SAF fue dedicar un artículo en *Barcelona Atracción* sobre el asunto:

“Hemos tenido que lamentar (...) que en nuestras magníficas avenidas y plazas y entre la elegante concurrencia de las terrazas de los cafés y restaurantes, que más habitualmente son frecuentados por los forasteros, populasen constantemente una infinidad de mendigos callejeros, explotadores de la holgazanería, que nos sonrojaban por la nota de incivilidad que con su presencia echaban sobre Barcelona” (Barcelona Atracción, 1935, p. 267).

“Gracias a esta laudable y cívica actitud, la mendicidad callejera ha quedado radicalmente suprimida en el término de veinticuatro horas, y hoy los bellos encantos de la ciudad de Barcelona están libres de esa plaga que tanto les afeaba, y ofrece, en cambio, el aspecto de una ciudad sin mendigos que, al menos en las absolutas proporciones de ella, muy pocas ciudades de ningún punto del planeta pueden ofrecer” (Barcelona Atracción, 1935, p. 267).

Reconocer que este hecho “puede prestigiar a nuestra ciudad” (Barcelona Atracción, 1935, p. 267), en comparación con lo que las demás pueden ofrecer, era asumir que la negación de la pobreza y la marginalidad social era también una ventaja competitiva. Pero si a nivel externo había que construir una imagen seductora, a nivel interno lo más importante era el control y la gobernabilidad de la clase trabajadora, los desempleados y los mendigos. Si nos encontramos ante “un pueblo más inclinado por temperamento a la lucha justiciera que a la mansa resignación” (Arnús, 1908, p. 39-40), “lo primero que necesitamos hacer es adoptar medidas preventivas que alejen de momento todo peligro, a fin de que podamos trabajar todos con serenidad y sosiego en la obra de higienización social de Barcelona” (Arnús, 1908, p. 40). “A efectos de ir trazando los perfiles de la futura capital cosmopolita” (Arnús, 1908, p. 46), “en el camino de nuestro engrandecimiento nos fijaremos en los puntos relacionados con nuestro objetivo (...). Lo primero es la acción social, acción encaminada a quitar ambiente de lucha y limpiar asperezas” (Arnús, 1908, p. 52). Dicha acción social se resumía en aumentar el número de policías, institucionalizar la beneficencia “a fin de que no parezca que al dar limosna lo hacemos con la única mira de comprar nuestra tranquilidad” (Arnús, 1908, p. 53) y “cambiar el aspecto indisciplinado que hoy presenta Barcelona” (Arnús, 1908, p. 65) mediante la educación del proletariado en el respeto a las leyes municipales.

El texto finalizaba con el deseo de que “en un buen tiempo podrá ser un hecho la ciudad de nuestros ensueños” (Arnús, 1908, p. 70). De esta manera, *Barcelona Cosmopolita* resumía el proyecto de ciudad burguesa que los hombres de la Lliga habían trasladado al ámbito político: “¿qué haurà de ser la Barcelona del pervindre? Els somnis d’una capital inmensa en aquest recó del Mediterrani van acostarse a la realitat y cal prepararse pera quan la hora arribi” (Puig i Cadafalch, 1901, p. 1)⁶. La mejor medida para cambiar el aspecto indisciplinado de la ciudad era que el proletariado asumiese el sueño como el suyo propio, dando a entender que la cordialidad ante el forastero o la resignación no tenían relación con algún interés particular. El presidente de la SAF, en una conferencia ante sus socios y publicada en *La Veu de Catalunya*, decía:

“La nostra Societat, deslligada de tot gènere de compromisos polítics, de tota mena de tendenciès d’escola, de tota classe d’utilitats directes e immediates, es essencialment

6. El deseo coincide con las aspiraciones actuales del gobierno municipal, y llama la atención la similitud de las medidas propuestas para alcanzarlo tanto en el presente como a principios del siglo XX. El tan repetido civismo encuentra sus orígenes en la necesidad de conseguir que el conjunto de la ciudadanía valore el «proyecto Barcelona» como un proyecto común.

patriòtica, i el vostre aussili, la vostra col·laboració ferma i mai interrompuda, significa un acte de civisme extremadament meritori, que us agraim de tot cor i que us ha de agrair tot Barcelona” (Rubió i Bellvé, 1913, s/n.)⁷.

El concepto de «ciudad-patria» implicaba otorgar a la urbe el estatus de *comunidad imaginada* (Anderson, 2006), un espacio definido en donde un grupo comparte una serie de creencias y valores culturales —ideología— y cuyo estatus generalmente se ha reservado para el concepto de nación. En la difusión del amor a la ciudad como un amor patrio, el vicepresidente de la SAF Federico Rahola contribuyó con la publicación del libro *Catecisme de Ciutadania*⁸. El objetivo era describir las virtudes del buen ciudadano, basadas en el respeto a las leyes y la autoridad, en ejercer el derecho al voto, en formar una familia y en sentir la ciudad como un bien común, encaminando las acciones a trabajar por ella. *Barcelona Atracció* transcribió algunos párrafos del libro en un artículo titulado “El hombre en la ciudad”:

“¿El concepto de nación se halla en el de ciudad? No hay duda (...). Así como una nación no puede llamarse tal cuando los que la forman no tienen la voluntad y la conciencia de que constituyen un todo (...), de igual manera la ciudad no es tal, si los hombres que la habitan no se sienten ligados por un sentimiento común de amor a la comunidad que los acoge en su seno, si no palpita en su corazón el deseo de hacerla grande y bella, si no estiman sus glorias pasadas y no ponen sus empeños en depurar sus faltas y sus vicios. En una ciudad donde los hombres no tengan el orgullo de la ciudad, habrá tan sólo una reunión de casas y una aglomeración de hombres” (Rahola, 1919-B, s/n.).

El orgullo de la ciudad fue precisamente el título del libro que el arquitecto Manuel Vega i March había publicado un año antes⁹. El objetivo del texto era potenciar, desde el punto de vista artístico, la posibilidad de “hacer de Barcelona la ciudad soñada, la ciudad cumbre, crisol de la belleza, emporio de la ciudadanía, galardón y regalo de la vida en común” (Vega i March, 1918, p. 25). El autor comenzaba definiendo las características que debería poseer toda gran ciudad:

“Si yo me viera obligado a definirlo lo que es la gran ciudad, os diría: primero, la que mejor ciudadanos tiene; segundo, la que mejor cumple los tres fines esenciales de toda urbe, que son los de constituirse adecuadamente en instrumento económico de su riqueza, en establecimiento higiénico y en monumento artístico” (Vega i March, 1918, p. 12).

Pero sobre Barcelona advertía:

“Y yo tengo que consignar (...) que Barcelona, ni por la cualidad de sus ciudadanos, ni por su aptitud para realizar aquellos tres fines esenciales, es una gran ciudad” (Vega i March, 1918, p. 12).

Por lo tanto, partiendo de reconocer esta realidad, la función del texto era aconsejar la construcción de mecanismos simbólicos capaces de conseguir que la ciudad se convierta

7. Ingeniero militar, Marià Rubió i Bellvé fue presidente de la SAF desde 1911 hasta 1936 (Blasco i Peris, 2005, p. 25). Era hermano del arquitecto Joan Rubió i Bellver, aunque escribían el apellido de forma distinta.

8. Industrial y político militante de la Lliga Regionalista, fue vicepresidente de la SAF desde 1908 hasta 1919, fecha de su muerte (Blasco i Peris, 2005, p. 25). Ejerció el cargo de secretario del Fomento del Trabajo Nacional y fundó la revista *Mercurio* para fomentar el comercio con América.

9. Fundador y director de la revista *Arquitectura y Construcción*, Manuel Vega i March fue también presidente de la Asociación de Arquitectos de Cataluña.

en el buscado “regalo de la vida en común”:

“Necesitando todas las grandes comunidades humanas símbolos vivientes que encarnen, por así decirlo, el vínculo espiritual que las mantiene unidas, deba ser como la concreción monumental, como la revelación escultórica tangible del espíritu colectivo. Nada de esto se manifiesta en la estructura urbana de Barcelona” (Vega i March, 1918, p. 15).

En definitiva, para conseguir que un grupo de personas con realidades e intereses diversos se conviertan en una comunidad imaginada, es preciso que existan signos de identificación colectiva capaces de representar a todos los integrantes del grupo, de manera que cada uno de sus miembros se reconozca en ellos. Al igual que los habitantes de una nación, aunque sus vidas nunca se cruzarán entre sí, poseen himnos, banderas y tradiciones compartidas que los unen y los unifican, para conseguir que los habitantes de una ciudad se conviertan en ciudadanos, será necesario localizar en el espacio urbano puntos de referencia reconocibles y, posteriormente, dotarles de significado. Es decir, hará falta lo que en la actualidad se conoce como «lugares de memoria», espacios físicos y a la vez semánticos, producidos institucionalmente y superpuestos a los generados en la vida cotidiana. En el proceso de producción simbólica de dicho espacio, Vega i March decía:

“Si quisiéramos en Barcelona encontrar algo que reflejara un espíritu de ciudadanía, habríamos de reducir mentalmente sus dimensiones y limitarnos a la consideración del núcleo que había estado amurallado” (Vega i March, 1918, p. 17).

Por lo tanto, el signo de identificación común del habitante de Barcelona, ese algo que consiga reflejar el espíritu de ciudadanía, debería estar representado por sus principales monumentos urbanos que, como sabemos, se encuentran reunidos en el núcleo originario de la ciudad, en el conocido Monte Táber. Según Vega i March, de entre todas las tipologías de edificio urbano el que históricamente mejor ha cumplido la función de lugar de memoria ha sido la catedral y, refiriéndose a la de Florencia, sostenía que se construyó en la Edad Media con el fin de reflejar “la gran alma que componen las almas de todos los ciudadanos, unidos en una sola voluntad” (Vega i March, 1918, p. 16). De esta manera, el monumento histórico, como “símbolo acabado de la patria común” (Vega i March, 1918, p. 19), no sólo en el presente, sino que siempre ha sido el “*orgullo de la ciudad*, que era al mismo tiempo, fruición artística, amor a la tierra nativa y culminación de la civilidad en su más patriótico sentido” (Vega i March, 1918, p. 21).

Vega i March sintetizaba el proyecto cultural de la Lliga, iniciado aproximadamente en 1906 y definido como Nuocentismo. Su ideólogo principal, Eugeni d’Ors, ante la importancia del movimiento obrero —“enemichs de la ciutat, els anarquistes i cerebrals [ante los cuales] caldrà que tots defensem la nostra futura ciutat” (en Peran & Suàrez & Vidal, 1994, p. 18)¹⁰— proponía impulsar una urbe con capacidad civilizadora, resumen de un valor comunitario ante el cual era preciso solidarizarse: “cal portar als homes a l’exaltació del sentiment solidaritzador de Ciutat” (en Peran & Suàrez & Vidal, 1994, p. 18)¹¹. Pero para incentivar este sentimiento, el Noucentismo pedía al artista que construya la imagen de la civilidad, imagen que se definiría en la belleza monumental. El monumento debería funcionar como un elemento irracional, ya que el habitante admirando su belleza amaría a todo el conjunto de la ciudad, y “de l’amor per la ciutat en neix l’orgull dels ciutadans, i fa posar tot llur interès en que la ciutat creixi i es desenrotlli” (en Peran & Suàrez &

10. Extraído de D’Ors, Eugeni: “Doctrina de solidaritat VI”, en *Glosari 1906-1910*, p. 148.

11. Extraído de D’Ors, Eugeni: “Els obrers qui no corren”, en *Glosari 1906-1910*, p. 50.

Vidal, 1994, p. 21)¹². Por este motivo, Vega i March puntualizaba sobre Barcelona:

“Y yo he soñado en ella (...) con toda la ambición soberbia del ciudadano que quisiera entronizar a su burgo sobre todos los burgos de la tierra, para hacerlo alcázar de las virtudes cívicas más altas y más puras” (Vega i March, 1918, pp. 22-23).

“Y al conjuro de mi deseo, yo he visto surgir por toda la ciudad edificios y estatuas, pinturas y jardines, pórticos y fuentes, elementos decorativos de todas las órdenes, que cantaban a un tiempo su belleza y la gloria de los artistas que se consagraron a crearla” (Vega i March, 1918, p. 23).

Pero al despertar del sueño, no hay “nada comparable (...) al dolor de tener que replegar este orgullo dentro del alma, cuando la realidad no corresponde a nuestros anhelos” (Vega i March, 1918, p. 24). Y por este motivo, el texto finalizaba:

“Impongamos el deber de crear con nuestras propias fuerzas el impulso colectivo que ha de dar realidad a la hermosa aspiración de que todos (...) puedan legítimamente, honradamente, sentir en su alma (...) el noble orgullo de la ciudad, el noble orgullo de la ciudad de Barcelona” (Vega i March, 1918, p. 26).

En la ciudad soñada, se imponía la necesidad de fomentar el monumento como forma de orgullo cívico, a fin de que se convierta en el principal signo de identificación ciudadano. En el ambiente social de la Barcelona de principios del siglo XX, y teniendo en cuenta la aspiración de convertirla en centro de atracción internacional, la necesidad de contar con un signo de identidad propio era una condición básica para, por un lado, proyectarla al exterior y diferenciarse en el sistema urbano mundial y, por otro, desde un punto de vista de gobernabilidad interna, para que los ciudadanos se identifiquen con ella y crean ser partícipes del proyecto. Al igual que en la actualidad, la construcción de una determinada identidad urbana busca potenciar la ciudadanía creando valores emocionales tales como el orgullo o la pertenencia, con el fin de alimentar el proceso en el que cada uno se considere socio. No es casual que la visión que hemos analizado del ciudadano como patriota de su propia ciudad coincida con las recomendaciones que algunos sociólogos han hecho recientemente, en relación a las medidas que todo gobierno local debería desarrollar si pretende posicionar a una ciudad en el mercado internacional de ciudades. La marca debe fomentar el “patriotismo cívico” (Borja & Castells, 1997, p. 154), ya que de cara al gobierno local “el hecho de saberse y sentirse ciudadano de una comunidad puede motivar a los individuos a trabajar por ella” (Friedmann, 2004, p. 89).

El orden político, que intenta recuperar el ejercicio en el que cada individuo determina cuáles son sus lugares de memoria, institucionaliza sus propias producciones simbólicas y las sobrepone a las que se originan en la vida cotidiana. De esta manera, el monumento, al igual que el urbanismo, niega la complejidad que se genera en el uso de la ciudad, instaurando un nuevo orden “que llama a lo distinto a acudir al cobijo de sus presuntas certezas y, finalmente, a morir y disolverse en ellas” (Delgado, 2007, p. 87). La ordenación física y semántica del espacio como mecanismo inductor, conduce a la homogenización de la vida social, reduciendo la complejidad de las diversas memorias personales para convertirlas en una única memoria colectiva. Por este motivo, la producción del orgullo cívico por medio del monumento como “símbolo acabado de la patria común”, actúa como instrumento de poder en favor de la obra de higienización social de la que hablaba Arnús, al potenciar emocionalmente la aceptación del sueño de la burguesía como una necesidad

12. Extraído de Giralt Casadesús, Ricart: “L’art públic”, 1912. Los autores no citan la revista en donde se publicó este artículo.

comunitaria. De esta manera, aunque “toda pretendida reducción a la unidad, en otras palabras, toda presunta identidad, aparezca ésta bajo argumentaciones nacionales, étnicas, culturales o, como en nuestro caso, ciudadanas, requiere beneficiarse de la misma ilusión que supone una «historia natural»” (Delgado, 2007, p. 124), esta producción simbólica siempre será un artificio, una construcción unificadora capaz de aniquilar todo tipo de heterogeneidad social, convenciendo al empleado de que la empresa también es suya y transformando así, al individuo en ciudadano.

2. El Barrio Gótico ante la Exposición Internacional de 1929

El sueño de la capital mediterránea debía concretarse con un gran acontecimiento internacional que presente la ciudad al mundo —su industria, su modernidad, sus bellezas— originador del impulso necesario para monumentalizar algunos sectores y urbanizar otros, tal como lo habían demostrado las diferentes experiencias europeas y americanas desde la Exposición Universal de Londres en 1851, y la propia Exposición de Barcelona de 1888. Si la Lliga Regionalista había preparado el Plan Jaussely, que como el jurado decía “haría de Barcelona la más bella ciudad del Mediterráneo” (Solà-Morales, 1985, p. 13), y había impulsado la reforma interior, la preparación de una Exposición Universal se presentaba como una necesidad en el marco de su política urbanística. Ya para las elecciones consistoriales de 1905 apareció un artículo de Puig i Cadafalch que con el título “A votar. Per la Exposició Universal” indicaba que la organización del certamen formaba parte del programa electoral de la Lliga. En “la necessitat de fer la gran Barcelona, la París del Mitgdía” (Puig i Cadafalch, 1905, p. 3), “l’obra de la Fira Universal portaria a Catalunya al Mercat del món y son pensament a la corrent de las ideas mundials” (Puig i Cadafalch, 1905, p. 3). “Som els catalans famolenchs de llibertat els que somnién en la forsa de una gran ciutat, rica y culta; en fer la nostra capital moderna; en arribar al triunf de la nostra rassa” (Puig i Cadafalch, 1905, p. 3). Y desde el punto de vista urbanístico, la Exposición “fóra com una realisació provisional de la Barcelona projectada per l’arquitecte tolosí premiat en el concurs de enlassos; fora el camí pera fer de Barcelona una ciutat gran, donantli el cayent d’un París y trayentli per sempre més aquest aire d’América cursi, de la quadrícula que s’extén al infinit com una erupció geométrica” (Puig i Cadafalch, 1905, p. 3).

En 1907 se creó el primer comité de estudios para la preparación de la Exposición y en *La Cataluña* aparecía un artículo sobre la relación de las ciudades y este tipo de acontecimientos: “un pueblo que, después de varios siglos de oscuridad y desvío, quiere entrar de nuevo en la vida mundial, lo primero que busca es el concurso exterior, procurando darse a conocer en aquellos países cultos entre los cuales quiere figurar de nuevo. Congresos, concursos, certámenes, exposiciones, no significan otra cosa que las distintas maneras de aproximación, de relación, de contacto espiritual” (Casellas, 1907, p. 5). Y aseguraba que desde la Exposición de 1888, “Barcelona (...) ha sido una población de recepciones cosmopolitas (...), y ha hecho todo cuanto dignamente podía para inspirar al mundo una simpatía que borrara el recuerdo trágico de crímenes horribles” (Casellas, 1907, p. 5).

En el comité de estudios estaba el arquitecto Manuel Vega i March, que en 1909 proyectó un recinto de Exposición en el parque que Cerdà había previsto en el Besós, lugar propuesto por Puig i Cadafalch en su artículo de 1905.

Años más tarde, la idea de organizar una exposición recibió un segundo impulso cuando en 1913 se creó una comisión compuesta por la patronal Fomento del Trabajo Nacional y el Ayuntamiento. Fue en estos momentos cuando tomó forma una futura Exposición de

Industrias Eléctricas en la montaña de Montjuic, que se pensaba realizar en 1917. En esta ocasión, cuatro regidores del Ayuntamiento, entre los que se encontraba nuevamente Vega i March, presentaron un conjunto de medidas urbanísticas y de actuaciones de “decencia urbana [para] no caer en descrédito” (Vega i March & Busquets & Bofill & Lasarte, 1914, p. 338) ante los potenciales visitantes. Proponían acelerar las obras que se desarrollaban por toda la ciudad —Sagrada Familia, parques y jardines, escuelas, Hospital Sant Pau— aumentar el número de vigilancia urbana, educar a la población en buenos modales ante el forastero, limpiar las calles de vagabundos y desamparados y, además, hacía especial hincapié en monumentalizar el centro histórico de la ciudad. Para ello pedían que se llevase a cabo la modificación de las tres secciones de la reforma interior que Domènech i Montaner, Puig i Cadafalch y Ferran Romeu acababan de presentar, procurando “adquirir i restaurar totes les cases velles dels voltans de la Seu. Refer n’hi d’altres. Casa del gremi dels Calderers. Isolar la de l’Ardiaca. Rescatar el antic Palau avui convent de Santa Clara. Columnes d’Hèrcules” (Vega i March & Busquets & Bofill & Lasarte, 1914, p. 341). Y con el objetivo de hacer “de la nostra Ciutat una Capital gran, bella, personal i, en certs indrets, única” (Vega i March & Busquets & Bofill & Lasarte, 1914, p. 342), proponían la realización de aquella gran plaza soñada por Verdaguer y por Domènech que uniese la Catedral con el Palau de la Generalitat:

“Aterrarr (...) la casa del carrer del Bisbe adossada a la capella de Sant Sever, i cases noves de Bisbe, Plaça de Sant Jaume, Llibreteria, Paradís, comunicant la Plaça de Sant Jaume amb la del Rei i isolant les Columnes del Temple d’Hèrcules” (Vega i March & Busquets & Bofill & Lasarte, 1914, p. 341).

La editorial de la revista en que se expusieron las medidas era en sí un “comentari al document que alguns regidors presenten pera la Exposició d’Industries Eléctricas” (La Catalunya, 1914, p. 337), a modo de “primeres tasques a cumplir per la dignificació de Barcelona” (La Catalunya, 1914, p. 337). El texto se dirigía al conjunto de la ciudadanía, afirmando la existencia de un “nosotros como ciudadanos” a los que “ens cal només intensificar la nostra fè en la Barcelona que frisa en nosaltres, i acceptar el catàleg admirable dels quatre inspirats regidors com un programa comú, que resti consagrat per la nostra segura i perfecta convicció, pel nostre esforç ciutadà i fins pel nostre apostolat” (La Catalunya, 1914, p. 337). Al orgullo de la ciudad, por lo tanto, habría también que sumarle una fe en la ciudad, fe cívica que asuma la gestión burguesa como un dogma, y en donde el ciudadano, además de un patriota, sea un apóstol de la propia urbe, aceptando el sueño de la gran capital y trabajando por ella como un acto caritativo.

La Exposición no representaba un fin en sí misma, sino que constituía un medio para acelerar la circulación de capital y, de esta manera, agilizar las aspiraciones de convertir a Barcelona en la ciudad soñada. Los comentarios de *Barcelona Atracció* hacían también referencia a las ventajas y al provecho que la ciudad podía sacar de la Exposición, pero no trataban sobre la Exposición misma. En un artículo de 1915 dedicado a las grandes reformas urbanas que se deberían preparar para el certamen, tras aconsejar descubrir “los viejos monumentos históricos y artísticos que el amor supo respetar” (*Barcelona Atracció*, 1915, p. 11) con el fin de exponerlos “como signos de nuestro antiguo abolengo” (*Barcelona Atracció*, 1915, p. 11), el texto puntualizaba:

“La tendencia de las naciones al organizar su Exposición es la de favorecer todos esos intereses que nacen en su derredor, la de propulsar su extensión, fijando tanto más su atención en las consecuencias que en el mismo hecho que la determina. Muy a menudo resulta mucho más interesante lo que resta de una Exposición que la Exposición misma” (*Barcelona Atracció*, 1915, p. 13).

En 1915 Puig i Cadafalch había presentado su primera ordenación del conjunto de Montjuic y de la Plaza España. Sin embargo, la organización se interrumpió debido a que las principales potencias internacionales se estaban enfrentando en la Primera Guerra Mundial, por lo que no pensaban asistir. Se decidió posponer la Exposición para 1923, pero nuevamente se paralizó tras el golpe de estado de Primo de Rivera y la salida de Puig i Cadafalch de la Mancomunidad, de modo que en la nueva junta directiva del evento, Puig fue sustituido por Milà i Camps. Finalmente se aprobó realizar una Exposición Universal en vez de una de Industrias Eléctricas, pensada para 1929 como orgullo de la nación española, al hacerla coincidir con la Iberoamericana de Sevilla.

La fuente que mejor describe el certamen y sus consecuencias para la ciudad es el *Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona*. Al igual que *Barcelona Atracción*, en el *Diario* se describían los motivos por los que era beneficioso organizar el evento y, de esta manera, en el primer número de la publicación se decía:

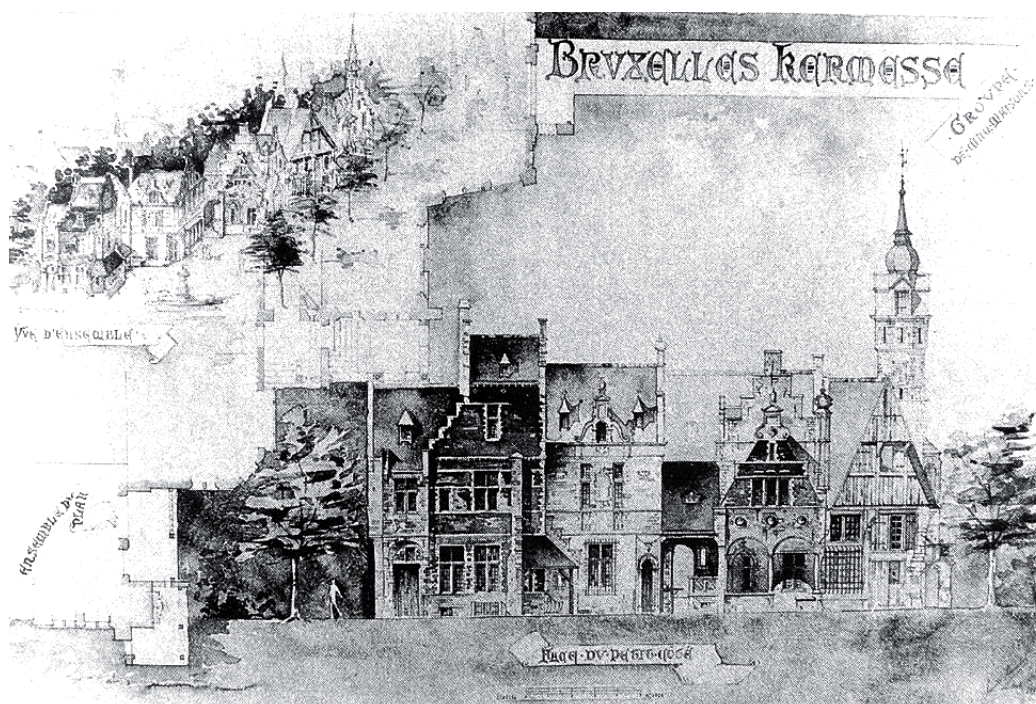
“Todos sabemos lo que la Exposición de 1888 influyó en la formación y crecimiento de la ciudad (...), y la que era modesta capital provinciana emprendió resueltamente el camino para llegar a gran metrópoli mediterránea” (*Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona*, 1929-B, s/n.).

“La Exposición Universal fue una ventana abierta hacia Europa. Barcelona se asomó a ella de buena gana. Y tuvo el convencimiento de que nada se opondría a que también ella llegase a ser una gran ciudad. Han transcurrido 41 años. Barcelona empieza a pesar algo en la balanza de las grandes ciudades europeas. Pero necesitaba otro impulso. De ahí que, en el momento oportuno, haya surgido su segunda Exposición Universal” (*Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona*, 1929-B, s/n.).

Si lo importante no era la Exposición en si misma, sino el beneficio que la ciudad podía sacar —“no fem una Exposició, fem una ciutat. M’he negat sempre a considerar l’Exposició com a una entitat desarrelada, la finalitat de la qual estigués en ella mateixa” (Rubió i Tudurí, 1929, p. 5)— dicho beneficio se medía en el modo en que Barcelona se posicionaba en relación a las grandes ciudades europeas. La “transformación barcelonesa, que coloca a la capital catalana en la categoría de hermana de las primeras ciudades” (*Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona*, 1930, s/n.), tenía como objetivo situar a la urbe en una posición destacada dentro del mercado internacional que competía para atraer al naciente turismo europeo. “Amb l’Exposició, Barcelona (...) s’ha pagat un cartell, una presentació al món. Està bé, la presentació es feta, (...) però després posem Barcelona novament en marcha” (Rubió i Tudurí, 1929, p. 5). El presidente de la SAF, y director de las obras técnicas del recinto de la Exposición, sostenía que el objetivo era convertir a Barcelona en una de las ciudades “més dignes d’esser visitades” (Rubió i Bellvé, 1929, p. 5) que aumente la “seva anomenada en comparació amb la de les altres ciutats similars” (Rubió i Bellvé, 1929, p. 5), y que se ponga “molta atenció en aquest aspecte econòmic del turisme” (Rubió i Bellvé, 1929, p. 5).

“El sólo nombre de Barcelona habría de ejercer en el ánimo de los turistas un atractivo considerable” (*Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona*, 1929-C, s/n.), por lo que embellecer la ciudad y presentar sus espacios como únicos y seductores correspondía a producir su imagen de marca. Esta transformación que citan las fuentes —“las obras de urbanización y embellecimiento de nuestra urbe prosiguen con notable actividad, aumentando los encantos que siempre ha tenido Barcelona y enriqueciéndola para que su fama y su prestigio se afiancen ante los numerosos extranjeros que vendrán con motivo de la Exposición Internacional” (*Barcelona Atracción*, 1928, p. 188)— se tradujo en que después de varios años de debates y propuestas sobre la puesta en valor del barrio de la Catedral, comenzasen finalmente las primeras obras que convirtieron al espacio en

el actual Barrio Gótico. A pesar de que el pasado del barrio sintetizaba la etapa de mayor esplendor de la historia nacional, su puesta en valor sólo fue posible cuando dicho pasado se convirtió en una parte indispensable de la marca Barcelona o, mejor dicho, cuando dicho pasado también se transformó en mercancía. En la práctica, se demostraba una vez más la relación recíproca entre los ingresos generados por el turismo y la posibilidad de restaurar o monumentalizar los restos heredados. De esta manera, el monumento ya no es sólo el “símbolo acabado de la patria común”, sino que se ha convertido, además, en un recurso con el que exhibir la ciudad, en elemento de aquel prestigio histórico que desea encontrar el forastero, en la pieza que hace de la urbe un lugar “digno de ser visitado”. Se ha convertido, pues, en ventaja competitiva.



121. Proyecto para el concurso sobre la vieja Bruselas, 1897.
Fuente: Smets, 1995.

Esta transformación del monumento, que pasa de símbolo identificador de la comunidad a producto enajenable, conlleva una pérdida de su significado. Si el origen del monumento histórico apareció cuando el nuevo Estado nacional francés otorgó valor semántico a objetos del pasado, para su nueva función social —mercancía— no es necesario que el objeto remita a ningún significado concreto, sino que basta que seduzca y sirva de admiración para quien lo contemple. Mientras que su primera función semántica se conseguía por medio de una relación racional o intelectual ante el monumento —comprender el mensaje— su nueva función es una pura atracción emocional, y este hecho constituye la principal característica del moderno culto a los monumentos definido por Riegl. La seducción se consigue por las huellas que el tiempo ha dejado en el objeto, percibiéndose simplemente como un artefacto no moderno. “Al no presuponer esta impresión anímica ninguna experiencia científica, y dado, sobre todo, que no parece necesitar para su satisfacción de ningún conocimiento adquirido por la cultura histórica, sino que es producto de la simple percepción sensorial, aspira a llegar no sólo a las personas cultivadas (...), sino también a las masas, a todas las personas sin distinción de su formación intelectual. En esta pretensión de validez general, que tiene en común con los valores del sentimiento religioso, se basa el profundo significado, de consecuencias no previsibles por ahora, de

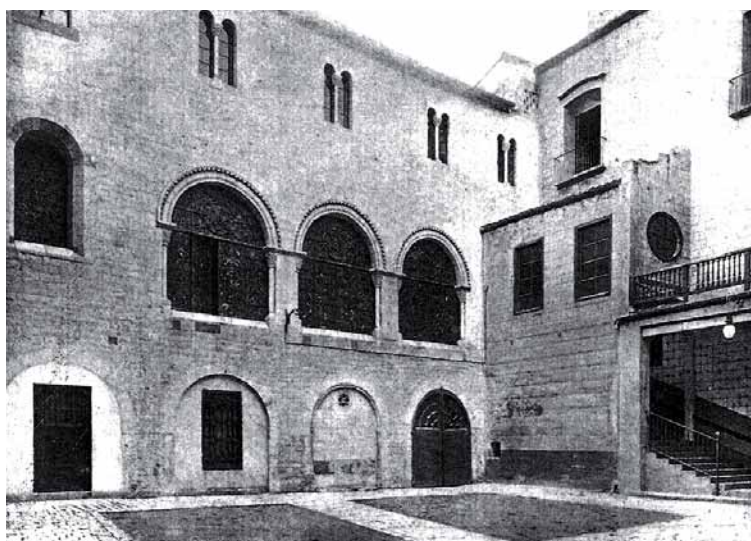
este nuevo valor rememorativo de los monumentos que en adelante denominaremos valor de antigüedad” (Riegl, 1987, pp. 30-31). Por este motivo decíamos que el falso histórico no es ningún inconveniente para la industria turística, sino que en algunos casos puede llegar a ser incluso su objetivo, ya que aunque el valor de antigüedad de un objeto sea un añadido moderno, su efecto suele ser el mismo y el producto, de todas maneras, funciona.

Las Exposiciones Universales eran lugares de espectáculo y divertimento, en donde cabían representaciones teatrales, cinematográficas o competiciones deportivas. Pero generalmente, desde finales del siglo XIX, la presentación de la historia de la ciudad organizadora también formaba parte del espectáculo visual con el que se atraía al visitante. Sabemos que Buls había impulsado un concurso entre los artistas locales para exhibir paneles sobre la vieja Bruselas en la exposición que la ciudad organizó en 1897 (il. 121), y “que en 1900 la exhibición del «Vieux Paris» resultó el más poderoso atractivo de la exposición francesa” (Carreras i Candi, 1927, p. 5). En relación a Barcelona, en el proyecto de Puig i Cadafalch de 1915 existía una calle llamada “tipos de vida rural española” (en Solà-Morales, 1985, p. 133), idea originaria de lo que en 1926 se aprobó en llamar Pueblo Español. Considerado el primer parte temático de la península, la obra fue dirigida por el arquitecto Francesc Folguera, y sintetizaba en un espacio amurallado la historia de la arquitectura de todas las regiones del Estado, reproduciendo con materiales antiguos y en una escala menor sus principales monumentos. El Pueblo Español fue inaugurado en 1929, y en la actualidad continúa siendo un atractivo turístico de la ciudad, admirado por su valor de antigüedad.

Sin embargo, como respuesta a la aprobación de la construcción del Pueblo Español, se creó la comisión llamada Barcelona Retrospectiva, encargada de “dar a conocer la Barcelona de antaño” (Carreras i Candi, 1927, p. 5). “Aún cuando sean muchos los gastos, hay que considerar que las construcciones, instalaciones, objetos adquiridos o colecciones formadas de la Barcelona retrospectiva no será dinero perdido ni labor mal empleada” (Carreras i Candi, 1927, p. 5), ya que, además de suponer un atractivo en sí mismo, “la ciudad retrospectiva se convertiría en el eje de una serie de ferias y fiestas de antaño” (Carreras i Candi, 1927, p. 5). Y en relación al tipo de historia que se exhibiría, el Pueblo Español era una “hermosa mescolanza incongruente que poco representaría para Barcelona (...). En cambio, si se da una muestra viviente de algo propio de nuestra ciudad, con el buen gusto necesario, sería de general enseñanza y clara muestra del ambiente en que se movía una población netamente burguesa” (Carreras i Candi, 1927, p. 5). Se refería a que “convendría levantar en la Exposición un fragmento de la vieja urbe, ciñéndonos preferentemente a la ciudad del siglo XVI, en cuya época perduraban edificios urbanos de los siglos XIV y XV” (Carreras i Candi, 1927, p. 5), especificando que se refería a edificios “del siglo XIV con su cuerpo lateral elevado a manera de torre cuadrada, y en el cuerpo principal un portxe o galería abierta; y otros del siglo XV, con amplios ventanales” (Carreras i Candi, 1927, p. 5). Es decir, reconstruiría modelos de «casas catalanas». El significado del monumento y su valor de antigüedad no se contradicen, y en muchos casos un mismo elemento puede satisfacer las dos exigencias.

La comisión no consiguió su objetivo, aunque Solà-Morales cita que en el Pabellón de Barcelona se exhibieron unos paneles sobre la Barcelona futura, a raíz de investigaciones de Durán i Sanpere en relación a la historia de la ciudad (Solà-Morales, 1985, p. 161). En este contexto adoptaba mayores fundamentos la política monumentalizadora de Milà i Camps, descrita siempre de manera positiva por los redactores de *Barcelona Atracció*n. Las visiones de Rubió suponían una oportunidad para que Barcelona aumente su “categoría artística y hasta su prestigio de antigüedad” (Barcelona Atracción, 1927-A, s/n.). Las casas de los Canónigos ante la Exposición eran unas “afortunadas obras” que “constituyen otro

avance en el plan de urbanización del Barrio Gótico” (Barcelona Atracción, 1929, p. 145). Era la primera vez que en la revista aparecía la expresión, debido, sobre todo, a que desde 1927 tanto la Diputación como el Ayuntamiento comenzaron a intervenir sobre todos aquellos edificios históricos que se encontraban en las inmediaciones de la Catedral. En 1928 el Ayuntamiento se proponía comenzar las obras en Santa Águeda, plaza del Rey y plaza de Berenguer ya que “tan importantes reformas, que a parte reclamarlas la ciudad, la imponen la feliz coincidencia con la próxima Exposición Internacional” (AAMB, 1928, s/n.). Y sobre las murallas romanas de la calle Basea aconsejaban acelerar las obras, “urgencia de la cual es notorio por la facilidad que ello daría a cuantos visitaran Barcelona con motivo de su Exposición Internacional” (AAMB, 1929, s/n.). Además de los edificios citados, en otro artículo de 1927 se enumeraban el resto de iniciativas comenzadas para la ocasión, que eran la restauración de las Atarazanas y del Hospital de la Santa Cruz, la limpieza de la fachada gótica del Ayuntamiento, el Tàber de Rubió, las obras en el Palau de la Generalitat con el puente de la calle del Obispo, la adquisición de la Canonja para su restauración, obras en el patio del palacio Episcopal, y a lo que habría que sumar la creación de la plaza Garriga i Basch delante de la iglesia de San Severo. El artículo finalizaba afirmando que “dentro de pocos años (...) la ciudad de Barcelona habrá unido perfectamente a su carácter de gran emporio de la industria y del comercio, la belleza de una urbe de recreo, moderna, cosmopolita, elegante, y por todos conceptos atrayente” (Barcelona Atracción, 1927-B, s/n.).



122. Patio del palacio Episcopal en 1916.
Fuente: SPAL, Catálogo Monumental, Caja 520.

El *Diario Oficial de la Exposición* alababa los esfuerzos de Milà i Camps por recuperar la ciudad antigua, declarándolo artífice del proyecto del Barrio Gótico (Díez de Tejada, 1930, s/n.). “Cuando [la ciudad] no era más que su casco viejo (...), lúgubre, insalubre, hediondo, pestilente” (Díez de Tejada, 1930, s/n.). Pero “un vivo deseo de restitución va lentamente (...), desempolvando, restaurando, reconstruyendo (...), los restos gloriosos de pasadas bellezas (...). De esta resurrección de este resurgimiento, de esta evocación traumaturga, está tomando cuerpo lo que muy en breve, si ya no lo es del todo, será uno de los mayores atractivos de la ciudad condal: esa maravilla que conocemos con el nombre de barrio gótico” (Díez de Tejada, 1930, s/n.). Y al final del artículo se aconsejaba:

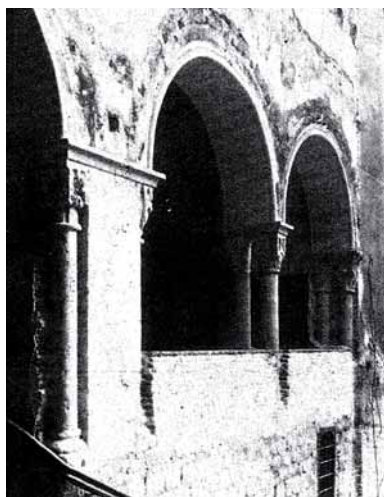
“Ven forastero, y ven tú también, convecino; venid todos. Visitad el barrio gótico (...).
Lector: visita el barrio gótico; indígena o extranjero, forastero o convecino: visita el barrio

gótico” (Díez de Tejada, 1930, s/n.).

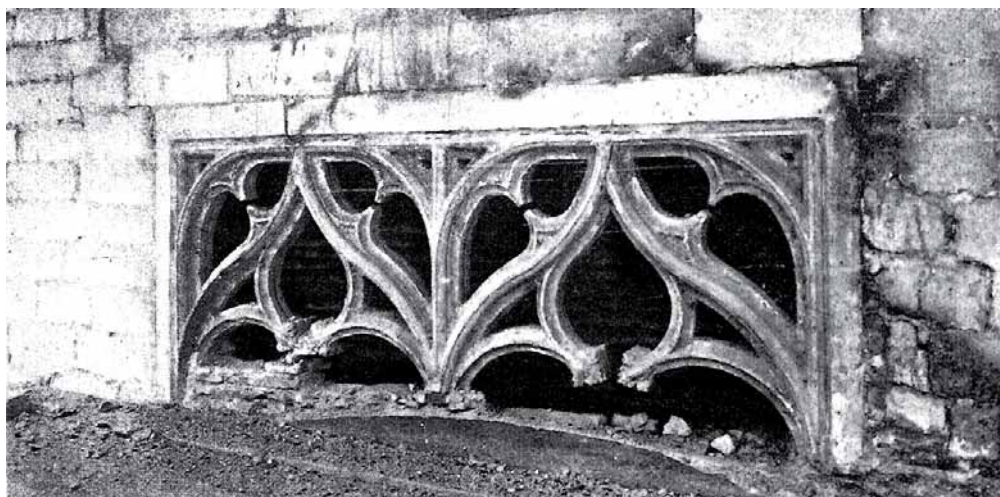
2.1. Una intervención para la Exposición de 1929. La restauración del patio del palacio Episcopal y la plaza Garriga i Bosch

El palacio Episcopal de Barcelona tiene su entrada en la calle del Obispo. Fue comenzado a construir en el siglo XIII junto a las torres romanas de la plaza Nueva, mientras que su última ampliación se produjo en el siglo XVIII, época en la que alcanzó su actual perímetro llegando hasta las espaldas de la iglesia de San Severo. La entrada da acceso al patio central que, al igual que sus fachadas, eran obras clasicistas construidas durante su última ampliación. A finales del siglo XIX, durante la limpieza de la capilla del palacio, se descubrieron tres arcos románicos que daban al patio y que se suponía que correspondían a la primera construcción del edificio. Los arcos fueron limpiados y completados con una moldura que acentuaba su carácter medieval¹³ (il. 122). Desde entonces el obispado tuvo la intención de afrontar una gran restauración en el patio con el objetivo de descubrir la obra románica que debería aún existir. Y el impulso para afrontar la restauración llegó en 1927 en el contexto a favor de la monumentalización del barrio de la Catedral desarrollado por la Diputación y el Ayuntamiento como preparación de la Exposición Universal:

“Nuestra ciudad, a raíz de la Exposición Universal de 1888, había tomado grande incremento en todas las órdenes de su vida social, para convertirse en capital europea y ser la admiración de cuantos la visitaran; y por todos se reconocía que ni el palacio donde se hospedaba la primera autoridad eclesiástica, ni la instalación de sus oficinas para el gobierno respondían a la importancia de la diócesis barcelonesa. En el orden preferente, estímore debía acordarse la resolución de cambiar el aspecto que presentaba” (Sabater, 1928, p. 145).

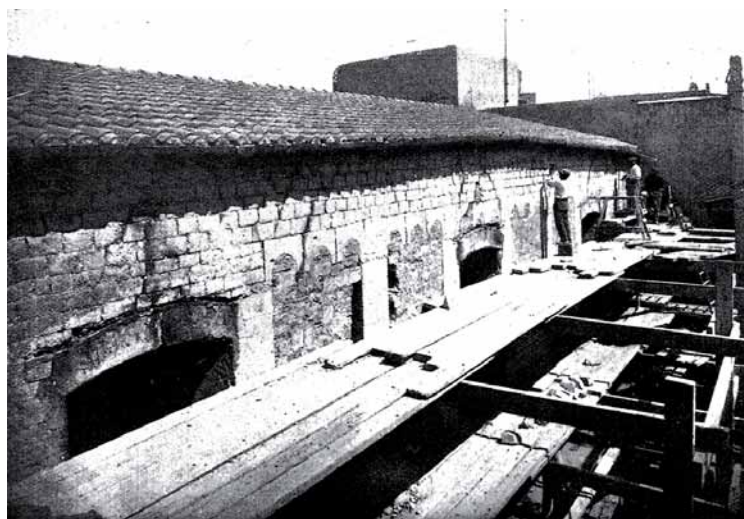


123. Arcos descubiertos en 1927.
Fuente: Peray March, 1927.



124. Ventanal gótico descubierta en 1927.
Fuente: Peray March, 1927.

13. Este descubrimiento de la obra medieval había motivado a Domènech i Montaner a proponer, en 1905, una nueva fachada neorománica en su proyecto de restauración de las torres romanas de la plaza Nueva, fachada que era una multiplicación de los elementos encontrados en el patio. Ver il.



125. Restos de una galería descubierta en 1927.
Fuente: Peray March, 1927.

En el mismo momento en el que Rubió presentaba sus visiones y se retomaba la expresión Barrio Gótico, comenzaban las obras en el palacio Episcopal “para devolvernos, tal como fue en sus mejores tiempos, el hermoso patio central del Palacio de la Mitra barcelonesa” (Peray March, 1927, p. 292). Sólo en el lado del patio en donde se encontraba la escalera se descubrieron restos medievales. El gran hallazgo fue la continuación de la galería de arcos románicos sobre columnas pareadas (il. 123), aunque también se descubrieron los restos de un ventanal gótico (il. 124) y los de una galería de ventanas coronelles (il. 125). Estos descubrimientos, “además de revestir importancia para el mismo edificio, la revisten también para la ciudad, puesto que pertenecen a una de las partes del palacio más visibles para el público, constituyendo esta mejora casi una mejora para Barcelona” (Sabater, 1928, pp. 147-148). Las obras fueron dirigidas por el arquitecto modernista Enric Sagnier, quien decoró los arcos románicos siguiendo el modelo de los que ya se encontraban en el patio, los cuales habían sido redecorados a finales del siglo XIX. Al mismo tiempo completó con columnas tanto el ventanal gótico como la galería de ventanas coronelles (il. 126). “El Sr. Marqués de Sagnier, al dirigir conscientemente la restauración, (...) no podía hacer más que dejar al descubierto los esbeltos arcos románicos con sus columnas pareadas y ventanal gótico que tanta admiración han causado, y armonizar, con nuevos elementos arquitectónicos el diverso conjunto que a sus ojos se presentaba” (Sabater, 1928, p. 148). En el mismo lado del patio Sagnier también intervino sobre la escalera: “la escalera de honor (...), a falta de antiguos detalles arquitectónicos, se la ha dotado de una baranda (...) en que los misterios dolorosos esculpidos y combinados con columnas y capiteles auténticos, producen un sorprendente efecto” (Peray March, 1928, p. 256). Es decir, la escalera es una nueva construcción decorada con obras de las llamadas artes aplicadas □ que se habían desarrollado como complemento a los edificios modernistas □ y otros elementos originalmente antiguos que procedían de derribos, lo que vuelve a demostrar la poca diferencia formal que puede existir entre una obra nueva modernista y una reconstrucción presentada como medieval. En palabras de un comentarista de la época, “como en toda obra de restauración, se han tenido que suplir en gran parte para obtener un conjunto armónico, con obras nuevas las que nunca existieron” (Peray March, 1928, p. 256).

En las otras alas del patio no se encontraron restos medievales. Sin embargo, la obra clasicista fue sustituida por ventanas y balcones neorrománicos, en un intento de armonizar todo el conjunto: “las otras dos alas del patio, la de ingreso y la de la izquierda,

en que no se han encontrado, tal como suponíamos, restos arquitectónicos de valor, (...), se han embellecido con dos grandiosos balcones románicos con preciosos altorrelieves” (Peray March, 1928, pp. 256-257) y con una galería superior de ventanas coronelles (il. 127). Por último, la fuente central del patio también es de nueva construcción.



126. Patio del Palacio Episcopal en 1928.
Fuente: SPAL-AH, Catálogo Monumental, Caja 520.



127. Patio del Palacio Episcopal.
Fuente: foto del autor.

La restauración del palacio Episcopal no afectó solamente al patio, sino que además se produjeron pequeñas intervenciones en el exterior. Por un lado, se aprovechó la ocasión para limpiar la fachada de la calle del Obispo que quedaba contigua a una de las torres de la plaza Nueva (il. 38). La intervención consistió en cambiar el revoque del conjunto y limpiar las piedras de la torre, pero también se intentó armonizar la obra de origen romano introduciendo molduras, simplificando sus vanos y completando su último cuerpo con dos nuevas ventanas coronelles (il. 128).



128. Plaza Nueva en 1930. Dos nuevas ventanas colocadas en las torres.
Fuente: *Barcelona Atracción*, 1930.

Por otro lado, las espaldas del palacio daban al callejón llamado Montjuic del Bisbe, junto a la iglesia de San Severo. Entre dicha iglesia y la Catedral, y con fachada a la calle del Obispo, se encontraba un edificio de viviendas del siglo XIX, el cual era el único de la calle que no tenía valor de antigüedad. Tanto el proyecto de Puig i Cadafalch de 1914 como el de Jeroni Martorell de 1927 proponían demoler el edificio para crear una plaza que diera visibilidad a los claustros de la Catedral, a la iglesia de San Severo y al palacio Episcopal. La idea cogió forma en la primavera de 1928 cuando, tras la inauguración del puente de Rubió y la finalización de las obras en el patio del palacio, el regidor en el Ayuntamiento Andreu Garriga i Bosch adquirió la casa y la cedió al municipio para que la demoliese. Al urbanizar la plaza, llamada Garriga i Bosch y con un monumento a los mártires de la independencia, se aprovechó para construir una fachada clasicista en el muro de la iglesia que antes era medianera, y para reestructurar la fachada del palacio que ahora quedaba visible, dotándola de esgrafiados que imitaban a los realizados en el siglo XVIII y que decoraban el resto de las fachadas del edificio (il. 129).

La nueva presentación de la calle del Obispo, citada por *Barcelona Atracción* como un nuevo atractivo ante la Exposición (*Barcelona Atracción*, 1929, p. 145), adquirió su imagen definitiva cuando en 1930 se finalizaron las casas de los Canónigos. De esta manera, todas las fachadas de la calle fueron modificadas, exceptuando la del Palacio de la Generalitat y la de la Catedral, cuyo barrio comenzaba a ofrecer una nueva imagen. En este sentido, “la restauración del patio del Palacio Episcopal puede ser ya un paso para la

total urbanización y el debido embellecimiento de los antiguos edificios y las encantadoras calles del barrio de la Catedral, sueño de todos los amantes de Barcelona, que debería convertirse pronto en realidad, para dotar a nuestra ciudad de un nuevo atractivo, sobre los muchos de que ya puede enorgullecerse” (Sabater, 1928, p. 148).

Como hemos visto en este capítulo, la planificación del pasado monumental de la ciudad cumplía dos factores indispensables para alcanzar el sueño de la burguesía. Por un lado, estaba encaminada a conseguir una necesaria cohesión social mediante una estrategia pensada para que el habitante acepte la identidad institucionalizada como la suya propia, fomentando la fe en el proyecto común, y difundiendo el orgullo cívico y el patriotismo de ciudad como medidas de control urbano. Pero al mismo tiempo, desde el punto de vista de la marca-ciudad, la historia y, por extensión, la cultura, al tratarse de un elemento de naturaleza intangible, era un recurso difícil de copiar o transferir, por lo que constituía un componente básico para la competitividad. En palabras de la SAF “Barcelona quedará ahora convertida en la verdadera *perla de Europa*” (Guardiola, 1930, p. 349).



129. Plaza Garriga i Basch.
Fuente: foto del autor.

Capítulo 7

Adolf Florensa y Agustí Duran i Sanpere.

La restauración del Palacio Real y la plaza del Rey

En 1927, el Ayuntamiento de Barcelona creó el Servicio para la Conservación y Restauración de Monumentos. Se trataba de una oficina técnica que tenía su origen en la comisión formada entre 1922 y 1923 con el objetivo de estudiar y restaurar los monumentos que la reforma interior había hecho visibles, comisión a la que había sido invitado Milà i Camps y que propuso cerrar el barrio de la Catedral¹. El primer director del Servicio fue el arquitecto Antoni de Falguera, aunque en realidad trabajaba conjuntamente con Joaquín Vilaseca y con Adolf Florensa. Dicho Servicio fue el que en 1927 había encargado el concurso de ideas sobre la reforma interior al que se presentó Jeroni Martorell, con cuyos resultados Vilaseca formuló un nuevo plan, nunca llevado a la práctica en su totalidad. La creación de esta oficina se enmarca, pues, como una nueva iniciativa de cara a la Exposición Internacional de 1929, en tanto que a partir de estos momentos comenzarán las intervenciones sobre todos aquellos edificios que, desde principios del siglo XX, se venía exigiendo su puesta en valor². De esta manera, se encargaron de limpiar la fachada gótica del Ayuntamiento, y de comenzar una serie de restauraciones que, en la mayoría de los casos, acabaron en la década de 1960. En el barrio de la Catedral, hasta la Guerra Civil sólo se había comenzado con el conjunto de la plaza del Rey y la plaza de Berenguer el Grande³. Sin embargo, las restauraciones se generalizarían a partir de 1939 cuando el Servicio pasó a llamarse de Edificios Artísticos y Arqueológicos, dirigido por Adolf Florensa durante casi treinta años.

Florensa se había licenciado como arquitecto en 1912, en una época en la que predominaban los valores medievalistas como herencia de la Renaixença. De hecho,

1. Ver el capítulo sexto.

2. Años más tarde, Florensa reconocía que “no fue hasta los años inmediatamente próximos a la Exposición Internacional de 1929 cuando el Ayuntamiento inició la labor metódica de restauración de los edificios antiguos de la ciudad, más intensamente los de carácter civil” (Florensa i Ferrer, 1964-B, p. 8).

3. Fuera del barrio, y en otro sector del centro histórico de la ciudad, también se comenzó a intervenir sobre el Hospital de la Santa Creu, sobre la iglesia de Sant Pau del Camp y sobre el conjunto de las Atarazanas. Dichas obras no serán estudiadas en este trabajo.

tuvo como profesores a Domènech i Montaner y a Puig i Cadafalch, de los que elogiaba la “marcada significación política de su arquitectura” (en Ribas i Piera, 1998, p. 18) en relación a la evolución que del neogótico derivó en sus obras modernistas. A pesar del respeto hacia sus maestros directos, reconocía la labor de Elies Rogent como precursor en la búsqueda de una arquitectura nacional, y a todos ellos los homenajeó con diversos artículos (Florensa i Ferrer, 1950-B; 1963; 1967). Su interés por la arquitectura histórica tiene su origen, pues, en su formación misma, y en 1914 ya lo habíamos visto como jurado del concurso que el Centre Excursionista de Catalunya había convocado sobre la casa catalana⁴. En este sentido, comenzó a trabajar en el Ayuntamiento como arquitecto ayudante de la sección tercera de la reforma interior, y en 1923 fue incorporado a la comisión de la que derivó el Servicio que posteriormente dirigiría (AAMB, 1922-A). En aquella misma ocasión, la comisión había pedido un asesor en materia arqueológica, puesto para el que fue designado el historiador Agustí Duran i Sanpere, director del Archivo Histórico de la Ciudad. Duran i Sanpere fue el consejero del Servicio desde su creación hasta los años sesenta, dirigió todas las excavaciones que en la ciudad se realizaron, y junto con Florensa, fueron los encargados de planificar la monumentalización del barrio de la Catedral hasta convertirlo en el actual Barrio Gótico. De sus intervenciones no se conservan memorias, aunque ambos escribieron artículos divulgativos por medio de los cuales es posible estudiar sus resultados⁵.

1. La casa Padellàs. De la calle Mercaders a la plaza del Rey

Si con las obras realizadas por la Diputación de Barcelona y la restauración del Palacio Episcopal la calle del Obispo había sido medievalizada casi en su totalidad, el otro sector que rodeaba la Catedral y que se encontraba más próximo a la vía Layetana, aún no había sufrido ninguna intervención, a pesar de que era el área que más propuestas había recibido desde 1902. En dicho sector se encuentra el Palacio Real, ocupado por las monjas de Santa Clara desde el siglo XVIII hasta 1936. Su fachada principal cierra uno de los lados de la plaza del Rey, plaza que además alberga la capilla de Santa Águeda, construida sobre las murallas romanas, y el actual Archivo de la Corona de Aragón, ampliación del Palacio Real en el siglo XVI. El cuarto lado de la plaza estaba formado por un conjunto de viviendas del siglo XIX, cuyas espaldas daban a la vía Layetana y a la capilla de Santa Águeda, y que en todas las propuestas realizadas con anterioridad este grupo era demolido para ser sustituido por otro conjunto más armónico. En este sentido, la expropiación y demolición de dichas casas fue la primera intervención que el Servicio para la Conservación y Restauración de Monumentos realizó en dicha área, entre 1928 y 1930. En palabras de Duran i Sanpere, “l’ajuntament de Barcelona, en l’eufòria dels preparatius inaugurals de l’Exposició Internacional de 1929, va voler donar unitat monumental a la plaça del Rei, traient-ne l’únic edifici modern i sense cap caràcter que acupava el seu enfront sud” (Duran i Sanpere, 1972, p. 65). El resultado fue un espacio vacío que rompía las estrechas proporciones de la plaza, y por este motivo Jeroni Martorell propuso que era “necessari cloure l’espai, construir un nou edifici que conservi les proporcions antigues de la plaça, edifici de pedra picada, amb un atri o porxos que

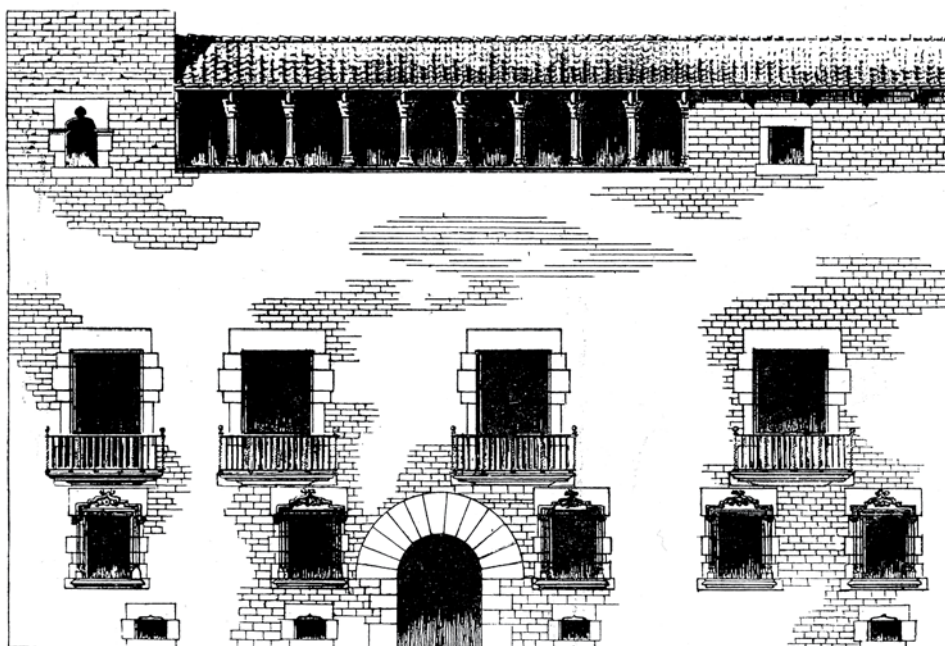
4. Ver el capítulo quinto.

5. Florensa publicó diversos artículos y hasta monografías de las obras del Servicio. En el texto se citarán cuando corresponda, si bien un resumen genérico puede encontrarse en *Conservación y restauración de monumentos históricos (1927-1946; 1947-1953; 1954-1962)* (Florensa i Ferrer, 1962). Durán i Sanpere recopiló sus escritos en su gran obra *Barcelona i la seva història*. El tema que nos ocupa se engloba en el primer volumen (Duran i Sanpere, 1972).

poguès estatjar les pedres romanes” (Martorell, 1930, p. 4).

Por otro lado, conocemos el caso de la casa Padellàs situada en la calle Mercaders. El edificio era, según Jeroni Martorell, el tipo más completo que de casa catalana se conservaba en Barcelona (Martorell, 1925, p. 5). Hemos visto cómo en 1924 se inició una campaña para restaurarla, momento en el que Martorell presentó un proyecto en el que sustituía los balcones del siglo XVIII por ventanas coronelles (il. 80). En 1928, el Servicio para la Conservación y Restauración de Monumentos aconsejó expropiar los materiales que formaban la casa (no el solar), para reconstruirla junto a la casa del Arcediano, en el lugar que ocupaban otras viviendas del siglo XIX (La Veu de Catalunya, 1929, p. 4). A comienzos de 1930, la casa seguía en su lugar de origen en el mismo estado de abandono (ils. 78 y 79), y por este motivo, *La Veu de Catalunya* se lamentaba de que “ara que ens han visitat tants d’estrangers, i encara en vénen, atrets per l’immens esforç que representa l’Exposició de Montjuic, hauria volgut la pena de no deixar abandonada, en mig de la ciutat vella, aquest exemplar únic” (La Veu de Catalunya, 1930-A, p. 7). Y a continuación, sobre la relación entre el turismo y el prestigio histórico de las ciudades, aclaraba:

“Tanmateix, els estrangers que ens han visitat, han vingut, es cert, a veure les meravelles de l’Exposició (...), però han vingut també, i gairebé direm que han vingut sobretot, potser, per a copsar allò que de típic i d’únic hi ha a la nostra ciutat. I a totes les ciutats del món, allò que es típic, allò que és únic, és precisament allò que han consagrat els anys i la tradició, allò que han respectat els segles” (La Veu de Catalunya, 1930-A, p. 7).



130. Casa Padellàs. Proyecto de restauración de Jeroni Martorell.
Fuente: SPAL, Catálogo Monumental, Caja 511.

En cuanto a la plaza del Rey, se había decidido volver a cerrar finalmente el espacio dejado por las viviendas del siglo XIX. Florensa advertía que con la “vieja y vulgar casa que fue derribada, (...) se veían los modernos edificios de la vía Layetana. [Aunque] el peligro era aún mayor si en el solar vacante se construía un edificio de tipo moderno” (Florensa i Ferrer, 1962, Vol. I, p. 7). Por lo tanto, como las medidas del solar coincidían aproximadamente con las de la casa Padellàs, en mayo de 1930 el Ayuntamiento aprobó

su definitivo traslado a la plaza del Rey (AAMB, 1930). La decisión fue bien recibida en la ciudad, si bien algunos críticos, al conocer el proyecto de Martorell de 1924, aconsejaban que “convendría analizarlo detalladamente antes de comenzar las obras. Insinuamos esta reserva por lo ocurrido con la restauración de la casa de los Canonges, las cuales han resultado excesivamente góticas” (Gifreda, 1930-A, p. 7).



131. Esquina de plaza del Rey en 1930.
Fuente: Barcelona Atracción, 1931.



132. Esquina de la plaza del Rey con la casa Padellàs.
Fuente: foto del autor.

Las excavaciones para cimentar la casa comenzaron en 1931, inaugurándose el edificio en 1943, el cual pasó a ser la sede del nuevo Museo de Historia de la Ciudad. Finalmente no se añadieron las ventanas coronelles como lo había indicado Martorell en su primer proyecto, sino que se respetaron los vanos de la planta principal tal como se habían conservado, idea que también había sido propuesta por Martorell en un segundo proyecto de 1924 (il. 130)⁶. Sin embargo, en la fachada lateral se colocó una nueva ventana coronella y se completó con una galería superior que imitaba la que tenía en su fachada principal (ils. 131, 132, 133 y 134). El cambio de imagen de la plaza lo resumió Florensa diciendo que “el Ayuntamiento (...) adquirió la casa, la desmontó piedra por piedra y la reedificó en la plaza del Rey, donde fue tan bien recibida por los otros edificios, que realmente parece que haga siglos que están juntos” (Florensa i Ferrer, 1950-A, pp. 630-631).

Al iniciarse las excavaciones en 1931, y cuando ya se habían construido parte de los cimientos, se encontró un ánfora romana. Las inmediaciones de la primera muralla romana de la ciudad había hecho sospechar a Duran i Sanpere sobre la posibilidad de hallar restos importantes, pero el Ayuntamiento se negó en un primer momento a emprender una excavación sistemática antes de trasladar la casa. Finalmente accedió tras el descubrimiento fortuito, con lo que las obras se paralizaron, se desmontaron los cimientos que ya habían sido construidos y se excavó en todo el solar. Los hallazgos encontrados y la posibilidad de estudiar la muralla romana nunca antes puesta a la luz fueron los motivos para que en 1934 se comenzase a excavar en todo el conjunto de la plaza, así como al otro lado de la capilla de Santa Águeda, en la plaza de Berenguer el Grande. En un principio,

6. En el Archivo Histórico del SPAL se encuentran los dos proyectos juntos: Catálogo Monumental, Caja 511.

el plan era excavar la plaza, documentar los restos y pavimentarla con lozas de piedra de Montjuic o bien “es puguin emprar pedres procedents de paviments d’antics carrers” (Florensa i Ferrer & Vilaseca & Falguera, 1934-A). Sobre la posibilidad de exhibir un subsuelo romano, Florensa se alegraba de que “este será un atractivo de Barcelona que ninguna otra ciudad podrá ofrecer, y no es muy difícil conseguirlo” (Florensa i Ferrer, 1950-A, p. 632). En diferentes etapas, las excavaciones finalizaron en 1961 y, de esta manera, los cimientos de la Casa Padellàs fueron construidos con pilares exentos, siendo el subsuelo de la plaza la primera sala del Museo de Historia. Por otra parte, a mediados del siglo XIX se había colocado en la plaza una columna romana procedente del derribo de una casa de la calle de la Llibreteria, columna que fue trasladada en 1957 al patio de la calle Paradís número 10, donde se encuentran los restos del templo romano y al cual había pertenecido en su origen (AAMB-A, 1957).



133. Plaza del rey en 1927.
Fuente: Rubió i Bellver, 1927.

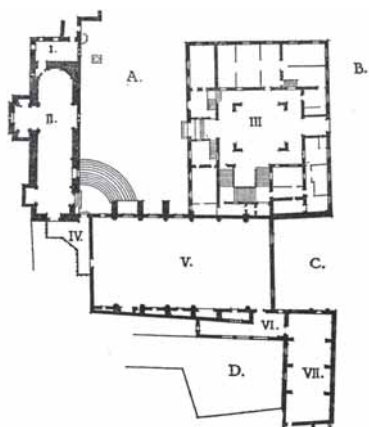


134. Plaza del Rey en 1943 con la casa Padellàs sustituyendo a las viviendas.
Fuente: Florensa, 1949.

2. La restauración del salón del Tinell

El primitivo palacio de los condes y luego Palacio Real Mayor de Barcelona tuvo su origen en el siglo XI. Las etapas de su construcción se sucedieron hasta que en el siglo XVIII se instalaron las monjas del convento de Santa Clara, que se habían quedado sin edificio tras la guerra de 1714. Su mayor apogeo constructivo se produjo en el siglo XIV, época en la que Jaume II mandó a construir la capilla de Santa Águeda y posteriormente Pedro el Ceremonioso el salón de recepciones, llamado salón del Tinell. Este último espacio se conocía por descripciones documentales, pero se creía perdido ya que las monjas lo convirtieron en iglesia con capillas, altar y retablo. La fachada principal daba a la plaza del Rey, fachada por la que se había accedido tradicionalmente al Palacio Real (il. 135).

El salón del Tinell se descubrió fortuitamente en la Revolución de 1936. Al expulsar a las monjas del edificio y comenzar a desmontar su iglesia, aparecieron las arcadas góticas que aún conformaban la estructura de la sala (il. 136). “La iglesia barroca y pobre no era más que una cáscara de tabiquería y yeso incrustado en el venerable salón, que se encontró íntegro salvo pequeñas mutilaciones en las ventanas y en las esculturas de los capiteles” (Florensa i Ferrer, 1962, Vol. I, p. 9). En el verano de 1936 las excavaciones en la plaza del Rey se paralizaron, se taparon los restos con arena y se volvió a pavimentar la plaza. Al finalizar la Guerra Civil se nombró a Florensa director del Servicio de Edificios Artísticos y Arqueológicos y se retomó la restauración del conjunto de la plaza, incluyendo la intervención sobre el Tinell.



135. Planta del Palacio Real. A. Pl. del Rey. B. C/ Condes. C. Pl. S. Ivo. D. Patio del Palacio. I. Torre S. Águeda. II. Capilla S. Águeda. III. Archivo Corona Aragón. IV. Paso entre capilla y Tinell. V. Tinell. VI. Galería. VII. Sala de la Audiencia. Fuente: Duran i Sanpere, 1972.



136. Estado del salón del Tinell en 1936 cuando el convento de Santa Clara fue desmantelado. Fuente: Florensa, 1949.

El estudio histórico del salón y la lectura de sus paramentos lo realizó Duran i Sanpere (ils. 137 y 138). Sus conclusiones fueron que el salón del siglo XIV se había construido sobre otro anterior del XIII, al encontrarse ventanas románicas cegadas en los muros. Los vanos principales del salón tuvieron que ser abiertos en el siglo XIV y, por lo tanto, tuvieron que estar cerrados por ventanas coronelles (il. 139). Su propuesta también incluía reproducir sobre dichos vanos rosetones que siguieran el modelo de algunos restos conservados.

Sus conclusiones coincidían con las que al mismo tiempo había sacado Jeroni Martorell. En 1937 estudió la sala y realizó un proyecto de fachada en el que proponía devolver la imagen que podría haber tenido en el siglo XIV, cerrando los vanos con ventanas coronelles y completando los rosetones superiores (il. 140). El edificio conservado hasta 1936 poseía dos pisos superiores sobre el Tinell, así como un portal neoclásico añadidos por las monjas, y en su fachada principal existían diversos vanos superpuestos que habían sido abiertos en diferentes momentos según las necesidades del convento (il. 141). Por lo tanto, el proyecto comportaba desmontar tanto los pisos añadidos como el portal neoclásico, simplificando los vanos para recuperar los del siglo XIV.

Se desconoce la relación que pudo haber entre el Servicio del Ayuntamiento y el de la Diputación dirigido por Martorell. El proyecto encontrado de este último no se encuentra acompañado de ninguna memoria, aunque sí de diversas fotos que encargó para documentar la sala. Lo cierto es que tanto sus conclusiones como las de Duran i Sanpere, convertidas en propuestas de restauración, fueron la base para la intervención que dirigió Florensa, cuyo proyecto se ha encontrado, también sin memoria, en el Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos (il. 142). Las obras se aceleraron en 1942 con motivo de la celebración del 450 aniversario de la llegada de Colón a Barcelona⁷, aunque finalmente acabaron en 1944 (Durán i Sanpere, 1944, *s/n.*). Con la intervención, la fachada y el interior recuperaron la imagen que pudieron haber tenido en su época de mayor esplendor, borrando las huellas de sus 500 años posteriores (ils. 143, 144, 145 y 146). Las imágenes muestran que no existían ventanas coronelles ni restos de ellas, cómo fueron colocadas «ex profeso» y de qué manera en la fachada pasó a predominar el muro liso sobre los vanos, tal como debería

7. Se cree que los Reyes Católicos recibieron a Colón en el Tinell a su vuelta de América.

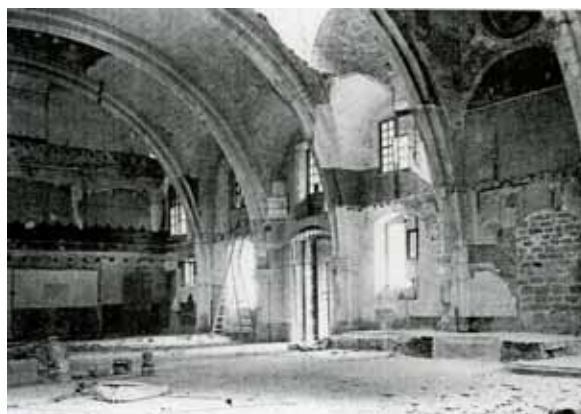
ser un edificio civil del gótico meridional⁸.

Al comenzar las excavaciones en la plaza del Rey, en un artículo titulado “un magnífico centro monumental”, se decía:

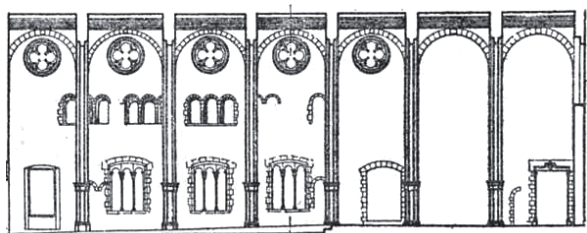
“Fossin els qui fossin els fundadors de Barcino, ací la tenim, cada dia més digna, cada dia més majestuosa podent acostarse amb altres ciutats i dir-los: no soc filla de la casualitat ni d'hair; la meva existencia es millenaria, sóc tan antiga que ni jo mateixa puc precisar el dia del meu infantament” (Casals, 1935, p. 1).



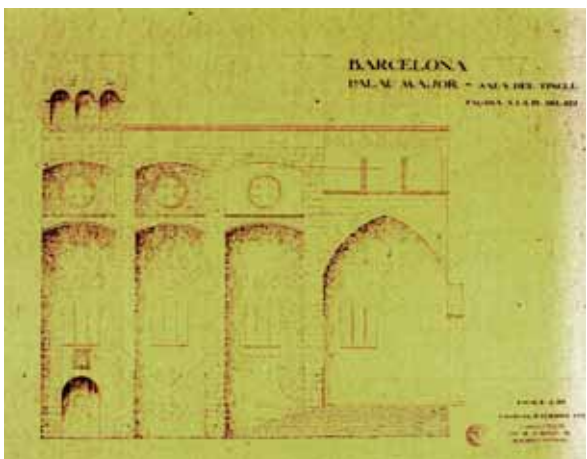
137. Tinell en 1937. Frente hacia plaza del Rey.
Fuente: SPAL, Catálogo Monumental, Caja 564.



138. Tinell en 1937. Frente hacia el patio del Palacio.
Fuente: SPAL, Catálogo Monumental, Caja 564.



139. Sección del Tinell en el siglo XIV según Duran i Sanpere.
Fuente: Duran i Sanpere, 1972.

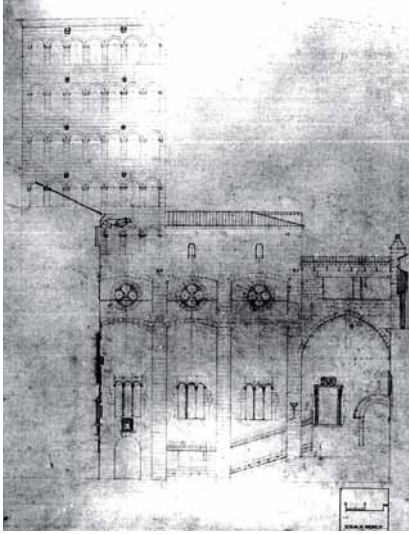


140. Proyecto de restauración del Tinell. “Arquitecte Cap de la Secció de Monuments Històrics”. Jeroni Martorell, 31-12-1937.
Fuente: SPAL, Catálogo de Planos, Cajón 4, Carpeta 1.



141. Plaza del Rey en 1935.
Fuente: Florensa, 1949.

8. En 1972 se descubrió que los arcos del salón estaban abriéndose, y por ello fueron reforzados con hilos metálicos que unen las bases de cada arco. Posteriormente, en 1977 las filtraciones de agua habían dañado la techumbre de madera, y por este motivo se cambió todo el artesanado imitando el antiguo (Maristany, 2007, p. 75).



142. Proyecto de fachada del Tinell.
Fuente: COAC, fotografías de Barcelona, nº 1094.



143. Plaza del Rey en 1937.
Fuente: SPAL, Catálogo Monumental, Caja 564.



144. Plaza del Rey en 1942 aprox.
Fuente: SPAL, Catálogo Monumental, Caja 499.



145. Plaza del Rey en 1956.
Fuente: Archivo Fotográfico, Urb. 2838.



146. Salón del Tinell en 1947.
Fuente: Archivo Fotográfico, Urb. 1047.

Hobsbawm ha explicado la forma en que instituciones generalmente modernas, con el fin de legitimarse ante la comunidad, alejan su origen en el tiempo hasta convertirse en inmemoriales (Hobsbawm, 1983). De la misma manera, la reciente categoría turística de lo que en Italia se denomina «città d'arte», y que aquí las fuentes han definido como prestigio histórico —“la restauración ha sido llevada a cabo con entusiasmo por la Corporación Municipal, conciente de dotar a la ciudad de una joya de prestigio histórico y de extraordinario interés artístico” (Duran i Sanpere, 1952, p. 41)— tiene la necesidad de presentarse como un hecho natural, independiente de los artefactos construidos socialmente, demostrando que desde su origen hasta el presente sólo ha existido continuidad, nunca ruptura u otro tipo de realidad. Y en este sentido, años más tarde, en el capítulo escrito por Florensa sobre arquitectura gótica civil del *Art Català* de Folch i Torres, después de describir el modelo ideal de casa señorial catalana que ya conocemos, sobre las ventanas coronelles decía:

“Aquestes finestres son tan similars que a qui n’ha vist una li sembla que totes són la mateixa i es troben repartides per tota l’àrea geogràfica que va abastar el domini artístic català, adhoc a Sicília, de manera que llur presència en un edifici té un valor d’un escut d’armes” (Florensa i Ferrer, 1955-B, p. 333).

Como hemos visto, las cuatro ventanas coronelles que hoy existen en la plaza del Rey fueron colocadas ateniéndose a una hipótesis historiográfica ideal e inmutable, cuando en ninguno de los casos existían restos materiales de una existencia anterior⁹. Estos “escudos de armas” intentaban testificar la existencia de un pasado que continúa siendo admirado por historiadores locales como el legítimo de la ciudad, y constituyen, nunca mejor dicho, un valor añadido que remite al visitante a dicho pasado. Son, al mismo tiempo, un ejemplo de tradición inventada, en tanto que niegan la heterogeneidad heredada y recuperan simbólicamente la historia interrumpida añorada por Folch i Torres y Puig i Cadafalch, en un intento de demostrar físicamente la continuidad de la Barcelona gótica. Durán i Sanpere, haciendo referencia a la intervención sobre el Palacio Real, lo resumía de la siguiente manera:

“Tota restauració arquitectònica comporta forçosament el sacrifici d’alguns elements i la innovació d’altres. (...) Aquestes veritats axiomàtiques poden anar acompanyades d’altres no menys convincents que caldria formular així: la llarga vida dels edificis deixa pòsits reveladors d’èpoques de grandesa i de decadència, i nafres produïdes per la propia longevitat. Sempre que es fa necessària una restauració, cal donar preferència als elements més representatius de la millor època passada que s’hi conservin” (Duran i Sanpere, 1972, p. 43).

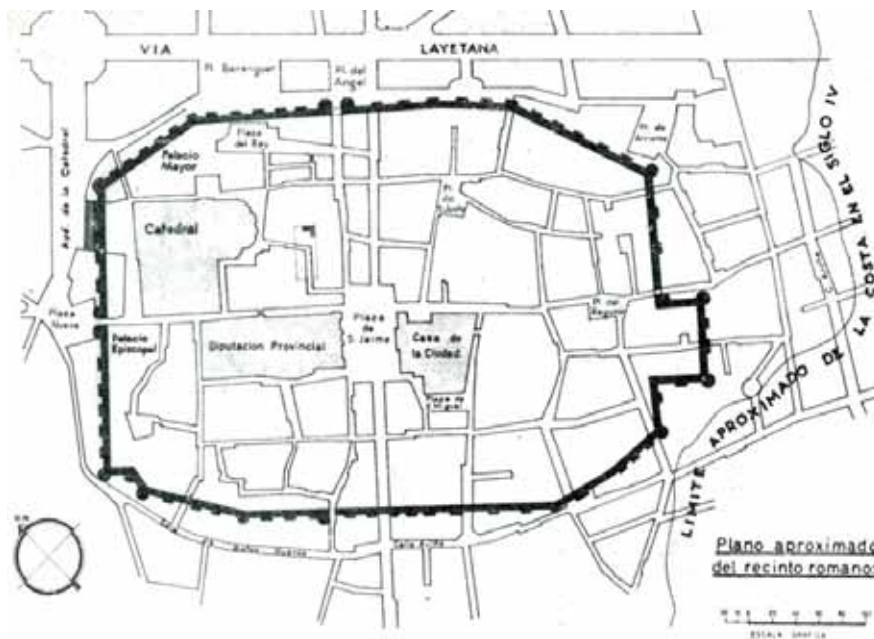
3. La capilla de Santa Águeda y la plaza de Berenguer el Grande

Al otro lado de la plaza del Rey, la capilla de Santa Águeda daba a la calle Tapinería (il. 52). La visualización del edificio aumentó con los derribos para la obertura de la vía Layetana (il. 53), y como delante de la capilla en el Plan Baixeras se preveía la construcción de un

9. En los documentos conservados sobre la labor de Florensa en el AAMB, existen varias facturas sobre encargos de nueva construcción de este tipo de ventanas. Algunas facturas indicaban el lugar exacto en donde se ubicarían, mientras que otras sólo hacen referencia al encargo. El marco y los lóbulos son de piedra de Montjuic, pero las columnillas centrales son de piedra de Girona. En los almacenes municipales, prácticamente no se conservaba ninguna ventana completa de este tipo, siendo el capitel el elemento que más abundaba. Como demuestran las imágenes, las de la plaza del Rey son de nueva construcción.

nueva manzana de edificios, Puig i Cadafalch había propuesto en 1911 una plaza delante del monumento, plaza llamada posteriormente de Berenguer el Grande.

Por otra parte, el trazado de la muralla romana siempre fue conocido, pero hasta principios del siglo XX, el único sector visible eran las torres de la plaza Nueva (il. 147). Se trataba del recinto que rodeaba al Monte Tàber, formado por una sucesión de torres cada seis u ocho metros y en cuyo centro se situaba el Foro¹⁰. La rasante romana se encuentra 3 metros por debajo de la actual, por lo que en la ampliación medieval de la ciudad, la muralla se aprovechó como cimiento de nuevas construcciones. Este hecho fue demostrado en el tramo de la calle Basea puesto al descubierto tras los derribos entre 1908 y 1913 y era también el caso de la capilla de Santa Águeda.



147. Plano del recinto romano.
Fuente: Florensa, 1958-B.

La comisión del Ayuntamiento formada en 1922 fue la encargada de comenzar a demoler las casas que apoyaban sobre la capilla con la futura intención de poner en valor todo el conjunto, incluyendo las murallas (AAMB, 1922-B). En el expediente se conservan facturas de limpieza y consolidación, así como un proyecto de urbanización de la plaza, firmado por Joaquín Vilaseca y el arquitecto de jardines Rubió i Tudurí. En 1932, cuando se estaba excavando en la casa Padellàs, Jeroni Martorell aconsejó una urgente intervención e incluso llegó a realizar un proyecto de restauración (SPAL, 1932), aunque solamente pudo reconstruir algunas vidrieras (Riu-Barrera & Torra & Pastor, 1999, p. 59). Conocíamos su interés por el conjunto desde que en 1920 había presentado un alzado que, en líneas generales, coincidía con las ideas de Puig i Cadafalch de 1914. Ambos limpiaban la capilla y armonizaban su entorno con la construcción de una casa catalana en el solar que hoy ocupa la casa Padellàs.

10. El trazado urbano aún conserva las dos vías principales de la ciudad romana. Una iba de la plaza Nueva hasta la de Regomir (calles del Obispo y del Regomir) y la otra desde la plaza del Àngel hasta las Ramblas (calles de la Llibreteria y del Call). La calle de Ferran, que atraviesa la plaza Sant Jaume, aunque coincide levemente con este último eje, es una urbanización de mediados del siglo XIX.



148. Plaza de Berenguer con la capilla de Santa Águeda en 1925 aproximadamente.
Fuente: Archivo Fotográfico, C3. AF/137.

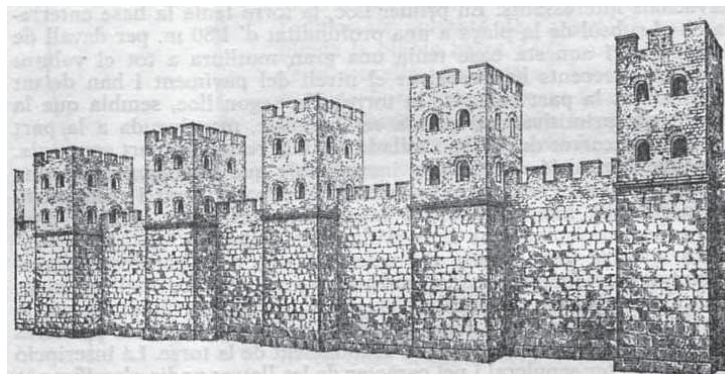


149. Plaza de Berenguer y Santa Águeda en 1943. A la izquierda, nueva fachada posterior de la casa Padellàs.
Fuente: Archivo Fotográfico, C3. AF/130.

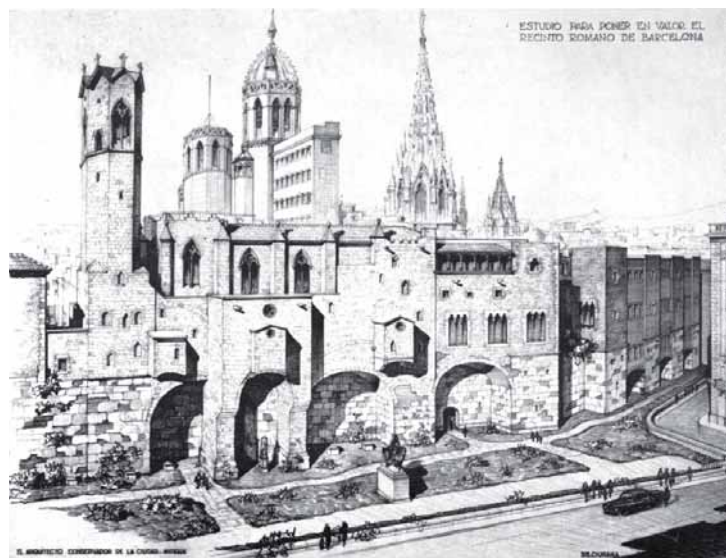
Sin embargo, el impulso definitivo se produjo a partir de 1934, ya que la excavación sistemática en la plaza del Rey incluía también todo el perímetro de la capilla y, por lo tanto, afectaba a la plaza de Berenguer el Grande y a la calle Tapinería. Santa Águeda había sido construida sobre tres torres de la muralla y los arcos apuntados entre cada torre sostenían capillas laterales añadidas al edificio. La intervención tenía como objetivo llegar hasta la rasante romana y poner al descubierto el paramento “partint del propòsit d'emprar en la construcció de murs, paviments i escales pedra procedents d'enderrocs,

actualment amagatzemada a disposició de l'Ajuntament” (Florensa i Ferrer & Vilaseca & Falguera, 1934-B). Pero al mismo tiempo, buscaba reforzar dichos muros ya que la torre de la propia capilla estaba desplomada. La excavación en la plaza de Berenguer el Grande finalizó en 1936, fecha en la que Rubió i Tudurí realizó su urbanización actual (Florensa i Ferrer, 1964-B, p. 20).

Por otra parte, se produjo una limpieza y consolidación de la propia capilla. “La restauración se ha limitado a rehacer la cubierta, que la necesitaba mucho, rejuntar y macizar bien todos los huecos de los muros y completar unos pocos elementos destruidos” (Florensa i Ferrer, 1962, Vol. I, p. 10). En 1943 se retomó el culto en Santa Águeda, inaugurándola al mismo tiempo que el Museo en la casa Padellàs, cuyo frente hacia la plaza de Berenguer también fue completado con una nueva galería superior (ils. 148 y 149).



150. Reconstrucción de la muralla romana en la plaza de Berenguer y calle Tapinería, según Duran i Sanpere.
Fuente: Durán i Sanpere, 1972.



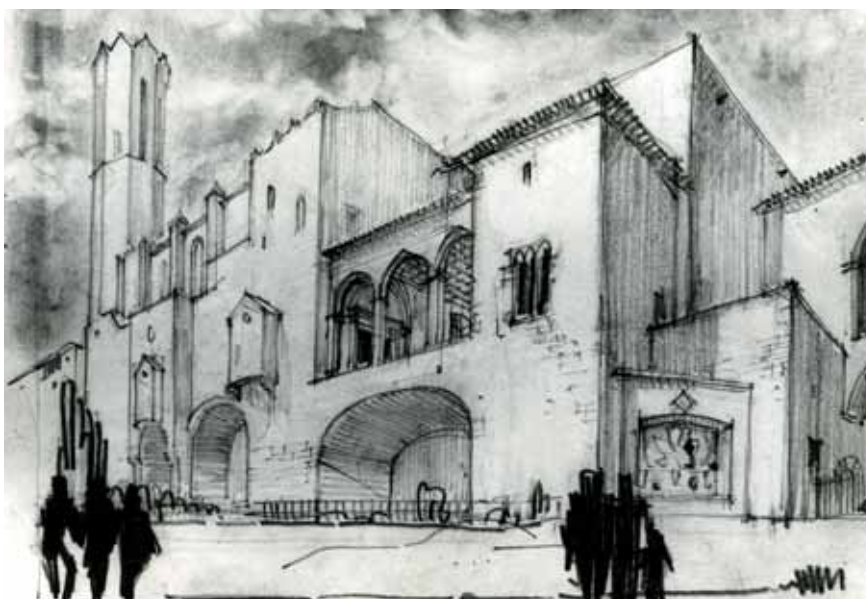
151. Estudio para poner en valor el recinto romano de Barcelona.
Fuente: Florensa, 1964-A.

Sobre la calle Tapinería, a continuación de la capilla se ubicaban unas viviendas del siglo XIX, que impedía la comunicación que en el siglo XIV existía entre Santa Águeda y el Tinell. Para recuperar la denominada «ante-cámara», en 1944 el Ayuntamiento decidió expropiar el edificio de viviendas y devolver al Palacio Real su disposición primitiva, aunque esta vez se utilizaría como parte del Museo de Historia (AAMB, 1944-A). Por otro lado, tras las excavaciones de 1934 Duran i Sanpere pudo reconstruir hipotéticamente el

recinto romano a su paso por la plaza de Berenguer y calle Tapinería (il. 150). Sabemos que con la ampliación medieval de la ciudad el recinto fue aprovechado como cimiento, pero además, diversas torres fueron elevadas como es el caso de las de la plaza Nueva, mientras que en otros casos, como el que conocemos de la calle Basea, las torres se elevaron para pasar a formar parte de casas señoriales, construidas en el espacio intermedio que quedaba entre cada una.



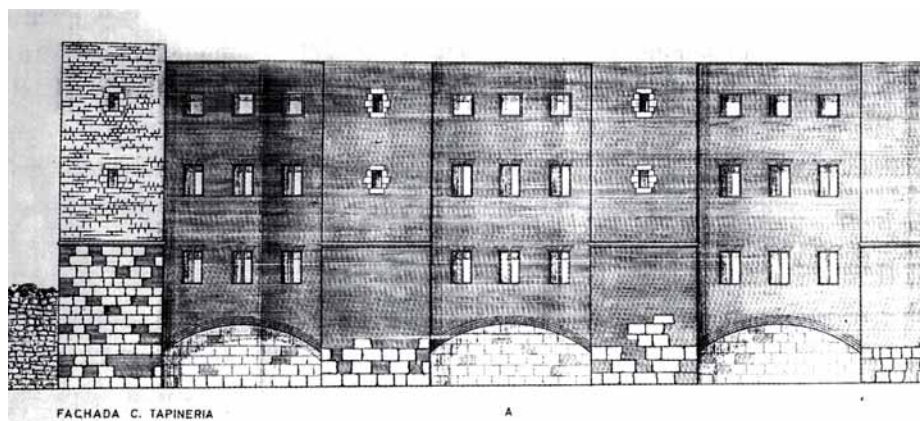
152. Plaza de Berenguer tras la intervención. A la izquierda, nueva fachada de la antecámara. Fuente: VVAA, 1990.



153. Idea para la fachada de la antecámara conservada en el Archivo Fotográfico. Fuente: Archivo Fotográfico, Urb. 3049.

Estas características llevaron a Florensa a sustituir el edificio de viviendas por una reconstrucción de casa señorial catalana sobre la base romana (ils. 151 y 152). La obra fue construida a finales de la década de 1950 con piedra nueva procedente de Montjuic, tallada en forma de grandes sillares para el basamento neorromano, y en pequeños cantos para la casa neogótica superior. Las tres ventanas coronelles son también de nueva construcción, mientras que la galería que corona el edificio es idéntica a la que ya había sido colocada en la fachada posterior de la casa Padellàs, armonizando de forma simétrica

con Santa Águeda¹¹. Florensa justificaba la comunicación entre el Tinell y la capilla haciendo referencia a la nueva destinación del Palacio Real, advirtiendo que “esto obligó a derribar la casa y reconstruir hipotéticamente (no restaurar, pues no quedaba nada de ella) la «avant-cambrà», por lo menos en sus funciones” (Florensa i Ferrer, 1964-B, p. 30). Una propuesta diferente, aunque también gótica, se conserva en el Archivo Fotográfico. Sobre el dibujo no existe ni fecha ni firma (il. 153).



154. Proyecto para calle Tapinería. Ros de Ramis, 1959.

Fuente: Ortoll i Martin, 1999.



155. Tapinería en 1927. Foto usada por Rubió para completar uno de los campanarios de la Catedral. Al pié de la imagen decía: “El «barri gòtic» intangible fent gentil companyia a la Seu de Barcelona”.

Fuente: Rubió i Bellver, 1927.

156. Tapinería-Bajada de la Canonja en 1961.

Fuente: Florensa, 1964-A.

157. Calle Tapinería en la actualidad con la torre reconstruida.

Fuente: foto del autor.

El proyecto de puesta en valor del recinto romano incluía repetir el mismo esquema para el resto de la calle Tapinería. Sin embargo, los edificios que tenían fachada sobre dicha calle eran viviendas del siglo XIX y no se sabía si se conservaban cimientos romanos (il. 155). Dichas casas fueron expropiadas por el Ayuntamiento ya que eran, al mismo tiempo, contiguas al patio del Palacio Real, en cuya zona se instaló el Museo Marès¹². La intervención se produjo en dos fases entre 1959 y 1964, encontrando algunos restos de la primera muralla. En la primera fase, el arquitecto municipal y sucesor de Florensa en la dirección del Servicio, Joaquín Ros de Ramis, propuso en 1959 una ordenación que, tras derribar las viviendas, reconstruía el esquema de la muralla con ladrillo visto, obra que fue realizada sólo en el extremo más cercano a la avenida de la Catedral (ils. 154 y 156). El proyecto se paralizó ya que los restos romanos encontrados fueron muy escasos, con lo

11. Existe un presupuesto de 1950 en el que Florensa solicita para los trabajos de la calle Tapinería: “Obras de cantería: suministro y labra de seis columnas monolíticas de material blanco para las ventanas pareadas de la parte alta del lienzo de muralla descubierto” (AAMB, 1950, s/n.). Al no existir memoria de esta intervención es difícil concretar su fecha. La primera imagen encontrada con el edificio ya construido es de 1959.

12. Ver el siguiente epígrafe.

que la calle se transformaría en un muro liso de ladrillo. Florensa decía a pie de foto de la figura número 156 que “la solución del muro liso de albañilería, si puede quizá defenderse desde el punto de vista arqueológico, anula todo el valor estético y urbanístico. Donde no existen más que las primeras hiladas del muro, será preferible no derribar las casas, limitándose a documentar los restos” (Florensa i Ferrer, 1964-A).

Por lo tanto, en la segunda fase no se derribaron las casas más cercanas a la plaza de Berenguer, sino que “se ha pensado que era mejor desmontar sus fachadas y rehacerlas sobre la línea dentada de murallas y torres, con lo cual, a coste de una pequeña superficie que pierde el Museo, se pone a la vista un nuevo y largo trecho de muro” (Florensa i Ferrer, 1962, Vol. III, p. 15). Solamente la torre contigua a la ante-cámara fue reconstruida, mientras que en el resto de la calle se realizó esta última idea de Florensa (il. 157). Al no encontrarse restos romanos en estas casas, se les hizo un zócalo con piedra nueva de Montjuic, pero tallada en dimensiones similares a las piedras antiguas.

4. El Museo Marès

El convento de Santa Clara también ocupaba la parte del Palacio Real con fachada a la plazoleta de San Ivo y a la calle de los Condes. Era la zona posterior al Tinell, incluyendo el patio del palacio, llamado el Verger. En este sector se instaló el Museo Frederic Marès entre 1944 y 1948, tras el acuerdo entre el escultor y el Ayuntamiento para exhibir la colección personal del artista, que por aquel entonces buscaba una ubicación en la ciudad. A finales del siglo XV el Palacio Real fue cedido al tribunal de la Inquisición, marchándose la corte tras la unificación de la corona. Sus dependencias, sin embargo, siguieron siendo utilizadas por el lugarteniente (lloctinent o virrey), representante del rey en la ciudad. Por este motivo, en el siglo XVI se amplió el edificio con el Palacio del Lloctinent, actual Archivo de la Corona de Aragón y con la torre mirador llamada del rey Martí. Tanto el Salón del Tinell como el resto del palacio que hoy ocupa el Museo Marès, fueron utilizados hasta el siglo XVIII como tribunal y cárcel de la Real Audiencia, aunque la Generalitat siguió recibiendo a los reyes en sus salones.

Debido al uso que la Generalitat hacía del palacio, reformó su conjunto en el siglo XVI. Por un lado, es en esta época cuando se construyó la plazoleta de San Ivo (o de Santa Clara), destruyendo parte del Tinell para formar un espacio delante de la puerta lateral de la Catedral. La plaza se terminó de construir en 1578 y sus vanos estaban cerrados con ventanas de dintel heráldico con el escudo de la Diputación (Duran i Sanpere, 1972, p. 53). Al mismo tiempo se reformó la Sala de la Audiencia, con fachada hacia la calle de los Condes. Este sector fue cerrado con el mismo tipo de ventanas, y aún conserva el escudo de la Inquisición y la fecha 1545, momento en el que se finalizó la reforma. En el siglo XVIII las monjas de Santa Clara añadieron un piso y sustituyeron las ventanas por balcones. Por último, la fachada interior de la Audiencia daba al patio del palacio, zona que también fue modificada en el siglo XVI y en donde aún se conservaban desde entonces cuatro ventanas con el símbolo de la Generalitat.

4.1. La plaza de San Ivo

La adaptación del edificio a museo comenzó en 1944 cuando se finalizó la restauración del Tinell. En estos momentos se empezó a excavar en la plaza y en toda la calle de los Condes, terminando la actual pavimentación en 1955. Desde la plaza se accedía al Tinell por unas escalinatas y aún se conservaban dos de las ventanas del siglo XVI con el escudo

de la Diputación (ils. 158 y 159). Desde lo alto de las escalinatas se podía contemplar mejor la puerta lateral de la Catedral, pero para Florensa “la ruin escalera y la puerta (simple boquete) que dio entrada a la iglesia de Santa Clara presentaba un mísero aspecto” (Florensa i Ferrer, 1958-C, p. 9). Esta consideración le llevó a monumentalizar el espacio con un nuevo pórtico de acceso a lo largo de toda la fachada, en cuyo interior continúan existiendo las dos ventanas que se habían conservado, y que fue terminado en 1948 (ils. 160 y 161). Sin embargo, otra ventana similar, que existía en el patio, fue colocada en uno de los muros laterales al pórtico, espacio en donde se situó el acceso al museo. Esta fachada está compuesta de elementos constructivos antiguos, pero todos cambiados de lugar, ya que el portal neoclásico de la entrada era el que las monjas de Santa Clara construyeron en la plaza del Rey y que había sido desmontado en la restauración del Tinell. Al mismo tiempo, las imágenes muestran cómo se había conservado una pequeña ventana medieval con una moldura gótica en donde hoy existe el portal de ingreso, elemento que también fue desplazado. Por último, en este sector se eliminó el piso añadido por las monjas, se añadieron dos gárgolas encima del pórtico y se simplificaron las aberturas, de manera que en la actualidad, y al igual que en la plaza del Rey, predomina el muro liso sobre los vanos.



158. Plaza de San Ivo en 1940.
Fuente: Florensa, 1962.



159. Plaza de San Ivo en 1945.
Fuente: Ortoll i Martín, 1999.

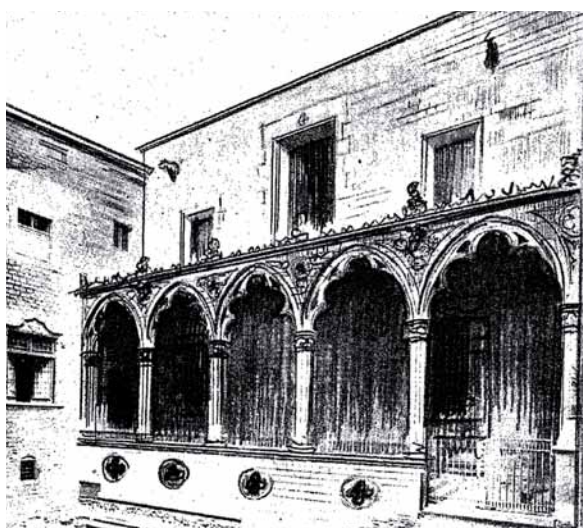


160. Plaza de San Ivo en 1953.
Fuente: Florensa, 1962.

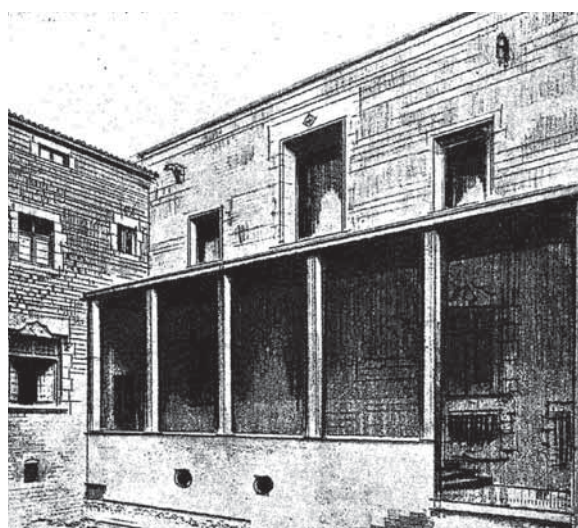


161. Plaza de San Ivo en la actualidad.
Fuente: foto del autor.

Florensa había definido a la práctica de Viollet-le-Duc y a la de sus seguidores como “escuela super-restauradora” (Florensa i Ferrer, 1956-B, p. 4), en tanto que sobreponían el valor artístico por encima del valor documental. Por el contrario, definía como “escuela purista” (Florensa i Ferrer, 1956-B, p. 5) a los arquitectos que desarrollaron las teorías de Camillo Boito, al respetar el documento histórico y colocarlo al mismo nivel que su valor de uso o que su valor artístico. Hemos visto que estas características son sólo categorías teóricas, y que la práctica difiere mucho de lo que en el Estado español se clasificó como escuelas restauradora o conservadora. Sin embargo, Florensa decía encontrarse a medio camino entre las dos tendencias, y ponía como ejemplo el pórtico añadido en la plaza de San Ivo. Según la teoría super-restauradora el pórtico debería haber sido completamente gótico (il. 162), y según la purista debería haber sido moderno, concretamente de hormigón armado (il. 163). Y se preguntaba: “¿cuál es la mejor solución? Para mí, naturalmente la primera, pero líbreme Dios de creerme en posesión de la verdad” (Florensa, 1951, p. 391).



162. Galería gótica propuesta por Florensa.
Fuente: Florensa, 1951.

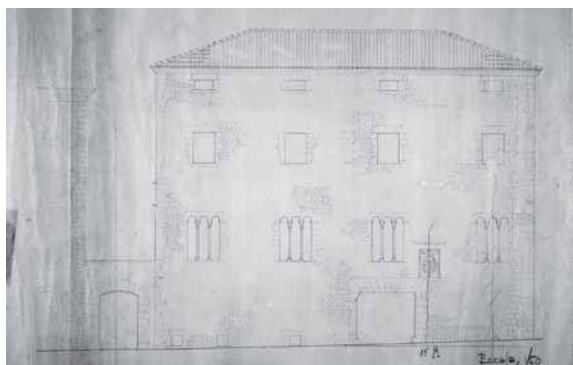


163. Galería moderna propuesta por Florensa.
Fuente: Florensa, 1951.

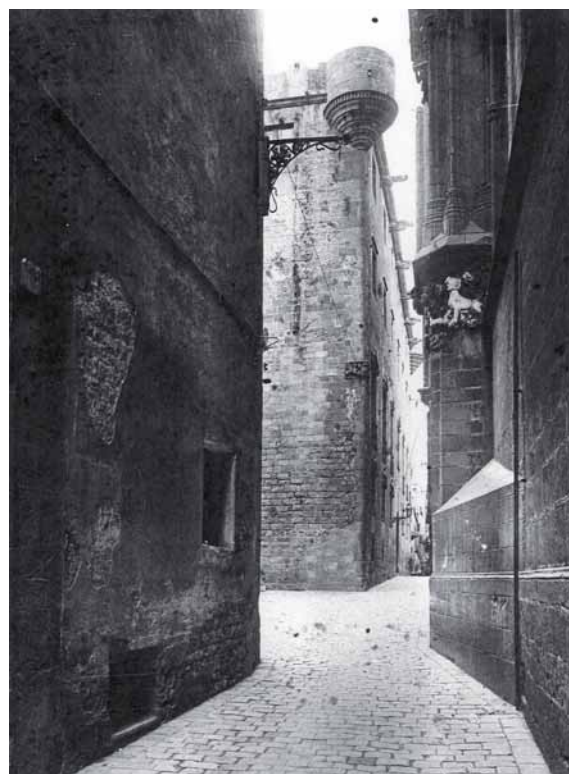
4.2. La Sala de la Audiencia. Fachada hacia calle de los Condes

La Sala de la Audiencia del Palacio Real tenía su fachada principal hacia la calle de los Condes y, al mismo tiempo, su lado opuesto daba al patio interior del edificio. Fue el espacio utilizado por el tribunal de la Inquisición, cuyo escudo se conservaba aún en la fachada. En el siglo XVIII las monjas lo utilizaron como parte del convento, añadiendo un nuevo piso. Como en los demás casos, Duran i Sanpere estudió sus paramentos, y sus conclusiones fueron interpretadas por Florensa como un proyecto de restauración. Duran i Sanpere decía que “se ha podido ver claro que la estructura inicial de la casa pertenece al siglo XIII y que pudo ser debida a la misma campaña constructiva que elevó la sala del Tinell en el Palacio Real; por lo menos sus huecos exteriores eran ventanas con dos columnas, del mismo tipo de las que fueron reconstruidas hace poco en aquella sala real. Posteriormente, ya en el siglo XVI, se mudaron estas ventanas por otras de más luz, pero de menos gracia, las cuales, a finales del siglo XVIII, fueron también sustituidas por los balcones actuales, que afean y vulgarizan el edificio” (Duran i Sanpere, 1945-B, p. 56). Y en otro artículo explicaba que “a mitjan segle XVI, la reial audiència va transformar molt les seves dependències. Aleshores desaparegueren les finestres coronelles, tant les

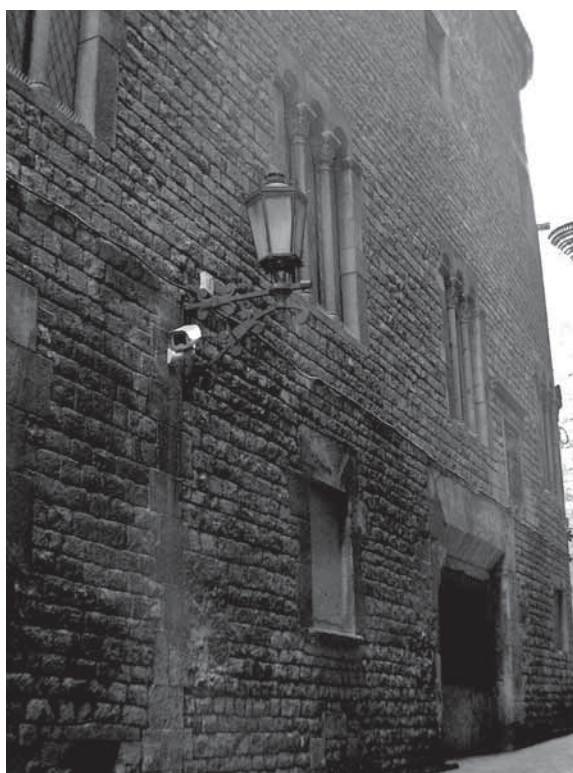
que donaven al carrer com les que s'obrien al jardí interior, i foren substituïdes per altres finestres amb l'escut de la Generalitat. (...) El mateix tipus de finestra va ésser repetit als enfronts de la placeta de Santa Clara i d'aquesta manera prenia uniformitat el conjunt de les construccions” (Duran i Sanpere, 1972, p. 42). Por lo tanto, la intervención que el edificio sufrió en el siglo XVI transformó la estructura gótica y convirtió al Palacio Real en un edificio renacentista, de un estilo similar al del actual Archivo de la Corona de Aragón. Al mismo tiempo, esta unidad del conjunto fue eliminada en el siglo XVIII, cuando se le añadió una planta al edificio, y las ventanas hacia la calle de los Condes fueron sustituidas por balcones.



164. Alzado de la Sala de la Audiencia. Fachada calle Condes.
Fuente: AHCB, Gráficos.



165. Calle de los Condes. Inicios del siglo. XX.
Fuente: SPAL, Catálogo Monumental, Caja 509.



166. Calle de los Condes en la actualidad.
Fuente: foto del autor.



167. Primera sala del Museo Marés. 1948.
Fuente: Florensa, 1949.

En función de estas conclusiones se restauró la fachada principal según la imagen que pudo haber tenido en el siglo XIV (il. 164). Al no existir memoria de la intervención ni del estudio previo, no sabemos con certeza cuáles eran los elementos que confirmaban que la construcción de la sala tuvo su origen en la misma fase que dio lugar al Tinell. En este

sentido, la propuesta restablece las ventanas coronelles en la ubicación que se supone que tuvieron tras estudiar la sala, basándose en el modelo de hipótesis historiográfica que afirma la existencia de este tipo de vanos en cualquier edificio representativo del gótico civil. Por otra parte, la puerta de la planta baja era el acceso que utilizaba el tribunal de la Inquisición, y por este motivo, su escudo se encontraba encima de dicha puerta. Sin embargo, según las conclusiones de Duran i Sanpere en su lugar existía una ventana y así fue reconstruida, por lo que el escudo fue desplazado hacia la derecha.

La restauración que dirigió Florensa fue realizada entre 1944 y 1948 (ils. 165 y 166). En el interior la sala también fue reconstruida con una sucesión de tres arcos diafragma de los que no existían restos (Ortoll i Martin, 1999, p. 78), y uno de los artesonados que la cubren se trasladó desde un edificio del siglo XVI que estaban demoliendo en el Paseo de Colón número 2 (Duran i Sanpere, 1972, p. 608) (il. 167). Años más tarde, Duran i Sanpere reconocía que tanto la intervención en el Tinell como en la Sala de la Audiencia se basaron en hipótesis al definir la obra como “restauració efectuada modernament segons un criteri arqueologista que volia retornar a la sala del Tinell i a les dependències del Palau corresponents al carrer dels Comtes la unitat d’estil que podien haver tingut al segle XIV” (Duran i Sanpere, 1972, p. 274). En este sentido, al comenzar los estudios en 1944, se señalaba que “se ha podido apreciar la existencia de vestigios suficientes para reconstruir una sala de buenas proporciones, repartida en su longitud por amplios arcos de piedra, e iluminadas por ventanas semejantes a las ya reconstruidas en el contiguo Salón del Tinell, típicas de nuestro siglo XIII, con lo cual el antiguo Palacio Real recobrará una buena parte que le fue cercenada y desfigurada en los siglos XVI y XVII” (AAMB, 1944-A). Era el mismo argumento que vimos en Duran i Sanpere cuando afirmaba que toda restauración tenía que dar preferencia a los elementos más representativos de la mejor época pasada que se conserven (Duran i Sanpere, 1972, p. 43). Es decir, la Historia podía ser corregida y mejorada, aunque en este caso los elementos a los que aludía no se conservaban.

4.3. El Verger. Patio interior del Palacio Real

La fachada posterior de la Sala de la Audiencia daba al patio interior del Palacio Real. En este frente aún se conservaban las ventanas del siglo XVI con el escudo de la Diputación, aunque el espacio había sido muy transformado por las monjas con diversas construcciones que se superponían (ils. 168 y 169). Al comenzar a desconchar los muros, en planta baja encontraron los restos de una galería de arcos de medio punto, y en la planta primera un pilar completo con el comienzo de un arco ligeramente apuntado (il. 170). Ambos descubrimientos fueron interpretados como las pruebas que confirmaban la existencia de una galería que cerraba los lados del patio del Palacio antes de la intervención del siglo XVI.

Florensa, al describir su actuación, afirmaba que “para adaptar el edificio a su actual destino de museo se han reconstruido estas galerías, pero en este caso sería poco científico hablar de restauración, pues si bien los elementos encontrados han dado la forma de los pilares, con su base y capitel, y la dimensión y forma de los arcos, desconocemos el número de éstos que existió en cada una de las caras del patio, de modo que lo hecho es, todo lo más, una *reconstrucción hipotética*, pero basada en elementos ciertos” (Florensa i Ferrer, 1962, Vol. II, p. 16). Además de reconstruir las galerías, en la fachada de la Sala de la Audiencia, y siguiendo el mismo criterio que en la calle de los Condes, se sustituyeron los vanos que se habían conservado por ventanas coronelles que, según Ortoll i Martin, procedían de derribos (Ortoll i Martin, 1999, p. 78) (il. 171). Una de las

ventanas removidas fue la colocada junto a la puerta de entrada, a uno de los lados del pórtico de la plaza de San Ivo, pórtico, por otra parte, cuyos arcos son idénticos a los de la galería reconstruida en el patio, ya que estos últimos se tomaron como modelo. Además, la imagen muestra cómo detrás de esta galería fue colocada una nueva ventana coronella, y que también fueron edificados unos contrafuertes que sostienen los arcos diafragma reconstruidos en el interior de la sala.



168. Cara Sur del patio en 1943.
Fuente: Ortoll i Martín, 1999.



169. Cara Sur del patio en 1943.
Fuente: Archivo Fotográfico, Urb. 480.



170. Cara Sur del patio al comienzo de la intervención.
Fuente: Adroer i Tasis, 1979.



171. Cara Sur del patio en 1950.
Fuente: Florensa, 1962.

Pocos años más tarde, en un escrito sobre cuestiones teóricas que se originan en la restauración de monumentos, al hablar del Verger, Florensa no hacía referencia al cambio de las ventanas, aunque justificaba la construcción de la galería diciendo que “los arcos de la planta baja son auténticos en su totalidad. No así los del piso, de los que sólo se conservaban, dentro de un muro, algunos elementos. Ellos permitieron deducir, sin duda alguna, la luz y la forma de los arcos, las bases y capiteles de los pilares. Como la galería se necesitaba, se ha reconstruido. Ahora bien, ¿cuántos arcos había? Esto no se sabe. Por las dimensiones en planta baja parece que tres, y estos son los que se han construido, pero sin ninguna pretensión de asegurar que fuera así” (Florensa i Ferrer, 1956-B, p. 6).

El visitante actual o incluso el estudioso no pueden saber las intenciones del arquitecto restaurador y, aunque no se haya pretendido, el edificio ya es así, con galerías que se presentan como reales y no como supuestos. Por lo tanto, si la intervención en la Sala de la Audiencia y en este lado del patio permitió conocer mejor las diferentes etapas constructivas del edificio, al mismo tiempo las destruyó para sobrevalorar el origen medieval del mismo, recuperando de esta forma, lo que la historiografía había definido como la mejor etapa en la historia de la ciudad.

Por otra parte, el resto del edificio destinado a Museo Marès lo ocupaban diversas casas del siglo XIX. En primer lugar, las viviendas que tenían su fachada principal en la calle Tapinería, daban al mismo tiempo a otro de los lados del Verger, y como hemos visto, fueron adquiridas por el Ayuntamiento. Vimos también la forma en que sus fachadas principales fueron transformadas, pero al mismo tiempo, ya en 1944 se había pensado modificar su frente posterior:

“Las casas particulares que cierran el patio por los lados opuestos al Tinell y a la casa de la Inquisición, han sido ya adquiridas por el Ayuntamiento o están en trámite de serlo con el fin de dar al conjunto un aspecto monumental, para lo cual van a ser montadas, en sustitución de las vulgares construcciones actuales, las bellas fachadas de la casa de los Zapateros y la que, atribuida al gremio de Caldereros, fue reconstruida en la plaza de Lesseps” (AAMB-A, 1944).



172. Ventanas del siglo XVI recolocadas en la cara Norte del patio.

Fuente: foto del autor.



173. Frente del Tinell hacia el Verger, 1950.

Fuente: Adroer i Tasis, 1979.



174. Frente del Tinell hacia el Verger en la actualidad.

Fuente: Foto del autor.

Finalmente se desestimó esta última posibilidad, optando sin embargo, por unificar las fachadas en un único muro en donde fueron colocadas las tres ventanas del siglo XVI que habían quitado en la otra cara del patio (il. 172). El arco adovelado de medio punto que se ve en la imagen fue construido para un proyecto no terminado, que pretendía unir con un puente esta fachada con el frente del Tinell que daba al Verger. Esta fase se realizó entre 1952 y 1958 (Ortoll i Martin, 1999, p. 80). Posteriormente, en 1972 se construyeron en dicho frente contrafuertes como continuación de los arcos diafragma del interior de la sala, cuando descubrieron que los arcos del Tinell se estaban abriendo (ils. 173 y 174).

Por otro lado, las monjas de Santa Clara habían ampliado sus instalaciones construyendo en 1845 un edificio en la esquina de la calle de los Condes con la Bajada de la Canonja (Ortoll i Martin, 1999, p. 80) y cuya parte posterior cerraba el último lado del patio. Al desconchar el edificio se descubrió que la obra del siglo XIX había sido construida sobre una anterior del XVI, y “en la pared frontera sólo se conservaba el machón y el primer

arco, nada más. Si allí se ha construido la galería nueva de cuatro arcos es porque sólo esto se adapta a la planta actual del Museo, pero en realidad es imposible decir cuántos había” (Florensa i Ferrer, 1956-B, p. 6) (ils. 175 y 176). En esta cara del patio, en planta baja se repitió el mismo esquema de arcos de medio punto, si bien no había indicios de su existencia anterior.



175. Cara Noroeste del patio en 1949.
Fuente: Farró i Fonalleras, 1991.



176. Galería en la cara Noroeste del patio en la actualidad.
Fuente: foto del autor.



La integración de estas viviendas al conjunto del museo se inició en 1952, finalizando con la remodelación de sus fachadas entre 1957 y 1958. Detrás de las galerías reconstruidas existía un patio interior en donde se encontraron restos del siglo XVI, y por este motivo se reformó con elementos de la época que el Ayuntamiento había adquirido en demoliciones. “El cuerpo de edificio construido detrás de estas galerías, une entre sí dos casas del siglo XIX que se han adaptado a las necesidades del museo (...). Para dar acceso a estas salas, se está montando una escalera de principios del siglo XVI, procedente de un edificio que ha de desaparecer por la ampliación de la Casa de la Ciudad” (Florensa i Ferrer, 1962, Vol. II, p. 16) (il. 177). La escalera procedía de la casa número 1 de la calle de Templarios y se trasladó al museo en 1953. Con la intervención el patio se convirtió en un conjunto de



177. Patio interior del Museo Marès en 1953.
Fuente: Florensa, 1962.

178. Puerta en el patio interior del Museo Marès procedente de una casa del Paseo Colón.
Fuente: Florensa, 1958-C.

elementos añadidos y originales, e incluso algunos de estos últimos fueron cambiados de lugar. En este sentido, en el rellano superior de la escalera existían dos puertas en ángulo, pero una fue desmontada y colocada en la sala número 12 del museo. Las ventanas y los balcones que dan al patio son originales, pero redistribuidos (Ortoll i Martin, 1999, p. 93). Sin embargo, en el primer rellano de la escalera fue colocada una puerta del siglo XVI procedente de una casa del Paseo de Colón¹³ (Florensa i Ferrer, 1958-C, p. 17) (il. 178). El conjunto se armonizó con piezas de escultura en piedra procedente de la colección del museo.

Por último, las fachadas de estas casas daban a la esquina de la plaza de la Catedral, en la unión de la calle de los Condes con la Bajada de la Canonja (il. 183). Se trataba de un edificio de planta baja y cinco pisos altos, aunque con la intervención de 1944-1948 se había derribado el piso superior. En 1957 Ros de Ramis presentaba el proyecto para la nueva fachada:

“Atendiendo las demandas del director del Museo Marès, referentes a que sea modificada la fachada de la calle Condes de Barcelona, chaffán Bajada de la Canonja, para que pueda completar el conjunto de la Catedral, casa de la Canonja y casa del Arcediano, con la supresión de un pequeño sector de la planta alta, enriquecimiento de las barandas de los balcones y construcción de una hornacina en el ángulo del chaffán (...) este Servicio ha confeccionado los adjuntos proyecto y presupuestos” (Ros de Ramis, 1957).

Por lo tanto, en el ángulo se suprimieron dos plantas y, además de la introducción de los elementos que describe Ros de Ramis, se decoró el conjunto con una balaustrada clasicista y con esgrafiados que recuerdan a los que se producían en la ciudad en el siglo XVIII, como ya se había hecho treinta años antes en la fachada del Palacio Episcopal y en la de la casa de los Canónigos (ils. 179 y 180).



179. Proyecto de la esquina Condes con Bajada de la Canonja. Ros de Ramis, 1957.
Fuente: AAMB, Exp. 6.22 / 1957 / 374.



180. Condes con Bajada de la Canonja.
Fuente: foto del autor.

13. Era la misma casa de la que cogieron el artesanado de la Sala de la Audiencia.

5. Valoración. Entre la teoría y la práctica

Las intervenciones que se han descrito evidencian el interés por potenciar un conjunto cuya característica principal se basó en la acumulación de elementos históricos. La autenticidad material de los elementos, o la colocación de éstos en su lugar auténtico, no estuvo entre los objetivos prioritarios, sino que se subordinó a una monumentalización general en donde la colección de edificios antiguos redundase sobre la impresión de los visitantes. Florensa lo definió de esta manera:

“Esta cantidad de monumentos, casi todos de primer orden, en un espacio tan restringido, dan como resultado un ambiente de una «densidad» histórica y emocional tremenda, que sobrecoge al visitante sensible y le produce impresiones inolvidables. Por esta razón su visita se ha convertido en imprescindible para todo turista” (Florensa i Ferrer, 1950-A, p. 629).

Florensa describía, en última instancia, lo que Riegl había definido como valor de antigüedad. La densidad histórica a la que se refiere, se verificó en el hecho de que todos los edificios de viviendas modernas y consideradas vulgares, fueron o bien derribadas y sustituidas por elementos y formas antiguas, o bien transformados en piezas que armonizasen con el resto de monumentos. Este hecho era la única característica común a todas las propuestas presentadas entre 1902 y 1927, en donde el objetivo de la puesta en valor se presentó como un instrumento para dotar a la ciudad de un reconocimiento histórico-artístico que nunca había tenido. En la creación de esta imagen de marca, el derribo de las construcciones parásitas, como las llamaba Rubió, potenciaría la acumulación de elementos antiguos, haciendo realidad uno de los objetivos de Arnús y de la Sociedad de Atracción de Forasteros, ya que “a pesar de algunas críticas, es evidente que con estos trabajos el prestigio histórico y monumental de Barcelona ha ganado mucho” (Florensa i Ferrer, 1964-B, p. 21). En 1935, precisamente un folleto de la SAF promocionaba el Barrio Gótico por medio de un fotomontaje en donde se acumulaban, en un mismo espacio, gran parte de los edificios medievales de la ciudad, cuando en realidad muchos de ellos no se situaban en los alrededores de la Catedral (il. 181).

Pero a pesar de que Florensa colocaba el valor estético de la ciudad antigua por encima de su valor documental, conocía las diferentes corrientes que en la restauración de monumentos existían en el contexto europeo. Habíamos dicho que se situaba a medio camino entre las escuelas restauradora y conservadora, y en una época en la que las teorías de Viollet-le-Duc eran criticadas duramente, sobre su concepto de intervención decía:

“Cuando en el edificio antiguo se han superpuesto épocas y estilos diversos, la regla general creemos que ha de ser la de respetarlos todos, puesto que representan la historia del edificio. Por lo tanto, no somos, en general, partidarios de ir a buscar la unidad de estilo que, en la mayoría de los casos, no existió jamás” (Florensa i Ferrer, 1951, p. 387).

En este sentido, y como en la mayoría de los casos, la teoría que escribió sobre sí mismo no se correspondía con sus propias intervenciones. A nivel teórico expresaba los postulados que predominaban desde la Carta de Atenas de 1931, pero en la práctica sus obras coincidían con las ideas de Rucabado de 1911, en tanto que aplicaba la unidad de estilo a todo el barrio. Florensa nunca citó al creador del término Barrio Gótico, aunque en realidad su texto pareciera que fue tomado al pie de la letra, ya que además de las intervenciones descritas, el tráfico fue prohibido, se eliminaron las aceras y se sustituyeron los adoquines

por lozas de piedra de Montjuic. Sin embargo, independientemente de la unidad de estilo, sus escritos tenían otros puntos comunes a las teorías desarrolladas desde Camillo Boito, lo que demuestra el conocimiento que tenía en relación a las ideas del restauro científico. Sobre la forma en la que se deberían completar partes desaparecidas, decía:

“Deben restaurarse las partes estropeadas o desaparecidas, con materiales y formas que armonicen con los antiguos, pero *que no pretendan competir con ellos*; es decir, empleando las formas más simples que sean posibles, con la mínima o ninguna decoración escultórica, procurando siempre *que lo rehecho sea un simple acompañamiento o fondo de lo auténtico*” (Florensa i Ferrer, 1956-B, p. 6).

“La primera cualidad del restaurador ha de ser la modestia, el buen gusto de saber quedarse siempre en un segundo término” (Florensa i Ferrer, 1956-B, p. 6).

Sabemos que en la actualidad no es posible a simple vista diferenciar lo auténtico de lo añadido por Florensa. De todos modos, hacía una diferenciación entre edificios con alguna utilidad en el presente y aquellos que sólo son monumentos contemplativos. En este sentido, y poniendo como ejemplo el patio del Palacio Real, afirmaba:

“Hay muchos casos en que, en edificios vivos, es decir, que prestan servicio, se han de rehacer partes desaparecidas, pero de las que se tienen datos más o menos completos; si se hace así, lo entendemos legítimo; *lo que no es legítimo es llamarlo restauración porque no lo es*: es una *reconstrucción hipotética* más o menos segura, y presentándola así no hay nada que oponer” (Florensa i Ferrer, 1956-B, p. 6).

“Puede presentarse la necesidad de añadir a un edificio antiguo, por las necesidades actuales que ha de satisfacer, alguna parte o dependencia que nunca tuvo. En este caso nuestra opinión se inclina también a emplear materiales y formas análogas a las del edificio, de manera que no se produzca una repulsiva desarmonía” (Florensa i Ferrer, 1956-B, p. 7).



181. Fotomontaje del Barrio Gótico. Pere Català Pic, 1935.
Fuente: Nicolau & Venteo, 2001.

Florensa no define qué es una restauración, aunque si hacemos caso al párrafo transcrito, y si analizamos las intervenciones en el Palacio Real y en la plaza del Rey, toda su obra sería una reconstrucción hipotética. Tanto las partes completadas a la casa Padellàs, como las fachadas del Tinell, ante-cámara, Sala de la Audiencia y Verger, son intervenciones basadas en supuestos historiográficos. El resultado fue que en el Palacio Real se eliminó aquella unidad que le fue dada en el siglo XVI y que reconocía Duran i Sanpere, para devolverle la supuesta imagen, que como él mismo decía, pudo tener en la mejor época histórica de la ciudad. Por lo tanto, aunque Florensa conocía las últimas propuestas europeas sobre restauración monumental, su obra fue la consecuencia y continuación por un lado, de la historia escrita por los hombres de la Renaixença y, por otro, de la necesidad de dotar a la ciudad de una imagen de marca o prestigio histórico exigido por la burguesía barcelonesa desde 1908.

El hecho de que algunos elementos constructivos, aunque sean auténticos, se exhiban cambiados de lugar en un conjunto que “parece que haga siglos que están juntos”, y que los elementos nuevos imiten con formas y materiales a los antiguos, invalida el argumento de Florensa según el cual la reconstrucción hipotética no pretende parecer una restauración y “presentándola así no hay nada que oponer”. Las trece ventanas coronelles que le fueron colocadas al Palacio Real como escudos de armas de su pasado gótico, aunque no había restos que probasen una existencia anterior, hoy forman parte de la realidad del edificio. Mejor dicho, son el edificio y no una hipótesis de él. Han corregido la heterogeneidad de su historia para transformarlo en idea pura, idea materializada y, por lo tanto, real. Es la historia sustituida por la historiografía y, tras todas las intervenciones, en 1962 el edificio fue declarado Monumento Histórico Artístico de Interés Nacional.

Capítulo 8

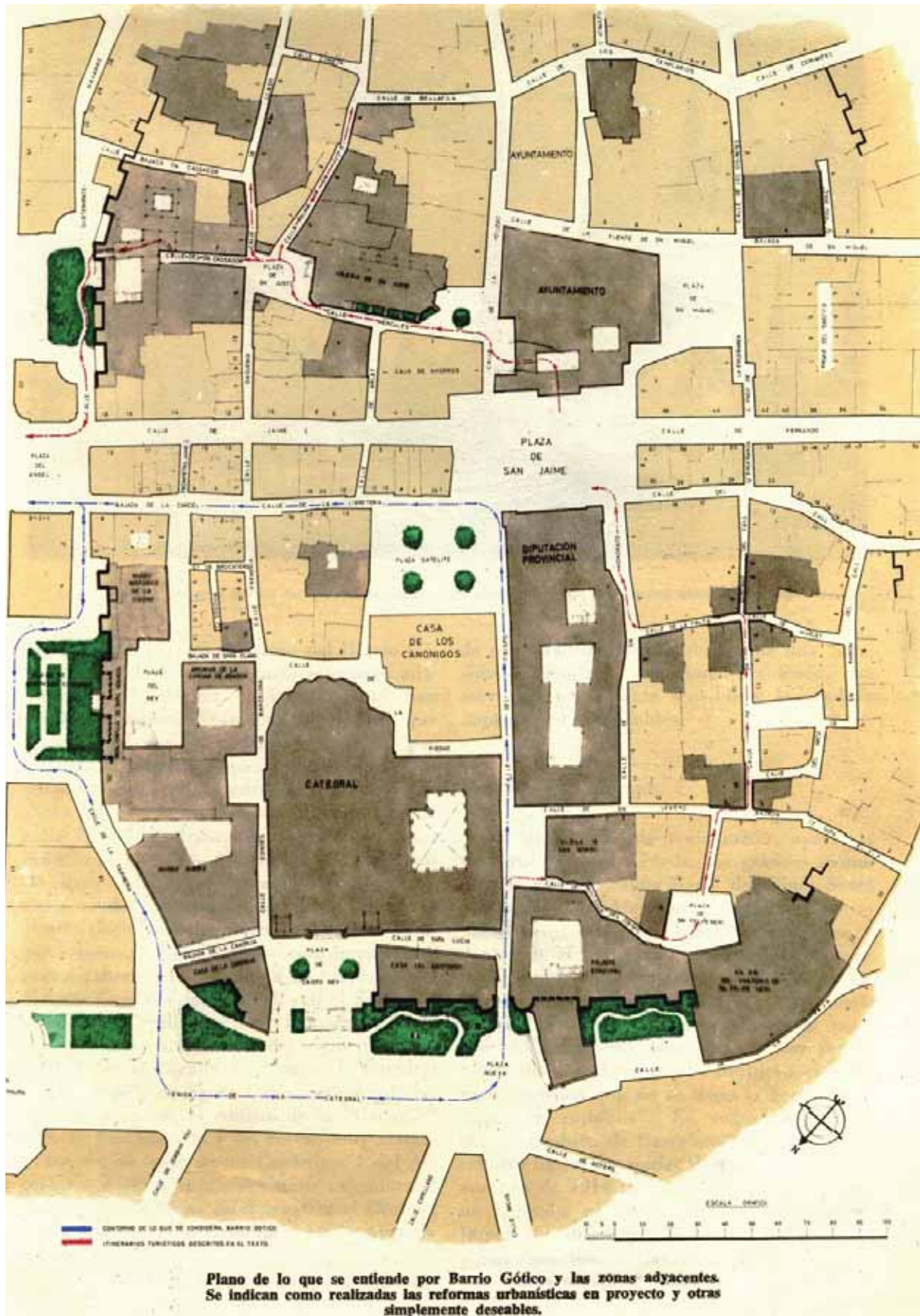
La política del Barrio Gótico

De la Catedral a la calle Montcada

A partir de 1939 se consolidó el Servicio de Edificios Artísticos y Arqueológicos y pasó a ser dirigido por Adolf Florensa. Desde entonces las intervenciones dejaron de limitarse a la manzana del Palacio Real para extenderse al barrio de la Catedral, ampliando la consideración de Barrio Gótico a todo el espacio existente dentro del recinto romano y, al tratarse de arquitectura civil, también se intervino sobre el conjunto de la calle Montcada. En 1959 el Servicio pasó a ser dirigido por Joaquín Ros de Ramis debido a la jubilación de Florensa, año en que le fue concedido el título honorífico de Conservador de la Ciudad Antigua, desde el que continuó influyendo y publicando artículos sobre las obras realizadas hasta su muerte en 1969.

Nombre, extensión y política del Barrio Gótico fue el título de una publicación de Florensa en la que resumía los puntos esenciales de su actuación y delimitaba su entorno (il. 182). Por un lado, describía los objetivos de las restauraciones y los beneficios que la ciudad obtendría de ellas y, por otro, analizaba la manera en la que dichas restauraciones se llevaban a cabo. De esa forma el texto comenzaba diciendo que “en estos últimos años, el llamado Barrio Gótico ha llegado a ser cifra, compendio y resumen de los atractivos que Barcelona puede ofrecer a sus visitantes” (Florensa i Ferrer, 1958-C, p. 3). El fin de las intervenciones era, por lo tanto, la atracción turística. La ciudad debía trabajar por aumentar su “impacto emocional” (Florensa i Ferrer, 1958-C, p. 3), y por desarrollar un “poder maravilloso de sugestión” (Florensa i Ferrer, 1958-C, p. 4). Cuando hacía referencia al origen del nombre decía:

“Motivos del nombre. No los hay. Rubió tenía razón; aparte la Catedral y Santa Águeda, los grandes monumentos góticos, Santa María del Mar, Santa María del Pino, Atarazanas, el Hospital de la Santa Cruz, están fuera del Barrio Gótico, y dentro de él hay romano, románico, barroco, neoclásico y abundan las casas del siglo XIX, discretas pero anodinas, y desde luego nada góticas. ¿Por qué se ha generalizado el nombre? Es puramente turístico; no hay propaganda de Barcelona en el extranjero ni itinerario turístico que no se llene la boca con el «quartier gothique»” (Florensa i Ferrer, 1958-C, p. 6).



182. Plano del recinto del Barrio Gótico en 1958. Incorpora algunas ideas que luego no fueron realizadas. Leyenda azul: “contorno de lo que se considera Barrio Gótico”. Leyenda roja: “itinerario turístico descrito en el texto”. Fuente: Florensa, 1958-C.

En este sentido, reconocía que la política del Barrio Gótico se basaba en aumentar lo que conocemos con el nombre de valor de antigüedad, y que Florensa definía como “densidad monumental” (Florensa i Ferrer, 1958-C, p. 15) y, al mismo tiempo, “evitar todo lo que pueda aminorarlo” (Florensa i Ferrer, 1958-C, p. 15). Con estos objetivos, Florensa resumía en tres reglas generales los modos de actuación que se habían llevado a cabo y que se pretendían continuar:

“La primera, naturalmente, es restaurar y dignificar adecuadamente los monumentos y edificios que dan valor al barrio” (Florensa i Ferrer, 1958-C, p. 16).

“La segunda regla es procurar, siempre que de un modo «inevitable» se haya de suprimir o desmontar algún edificio o elemento de valor histórico o artístico, volver a montarlo en el Barrio Gótico” (Florensa i Ferrer, 1958-C, p. 16).

Como ejemplo de esta segunda regla enumeraba la casa Padellàs, la escalera del Museo Marès y el artesonado de una casa del Paseo Colón también trasladado al museo, la intención de montar en algún punto del barrio las casas gremiales de los Zapateros y los Caldereros y “el patio de la antigua casa Gralla, joya renacentista, colocado actualmente en una casa moderna y para el que tenemos ya pensada, no una, sino dos distintas ubicaciones en el Barrio Gótico” (Florensa i Ferrer, 1958-C, p. 17)¹. Por último, resumía la tercera regla:

“Es menester en casos dados, armonizar lo insulso. Como decía Rubió, el barrio está lleno de casas vulgares del siglo XIX, afortunadamente poco ofensivas. No se trata, ¡eso no!, de hacer casas góticas. Pero en alguna se puede intervenir suprimiendo un piso de altura o retirándolo y quizás reduciendo el excesivo número de balcones” (Florensa i Ferrer, 1958-C, p. 17).

Florensa se refería a las casas del ábside de la Catedral y al “pórtico simple, pero de piedra, que se ha construido para dar entrada al salón del Tinell por la plaza de San Ivo, en vez de la sórdida escalera y puerta de albañilería que había antes” (Florensa i Ferrer, 1958-C, p. 17). Otro tipo de actuaciones sería eliminar las aceras, pavimentar con losas de piedra y colocar una iluminación artística. Aplicando todos estos puntos, “el barrio ganaría enormemente en interés (...) porque aumentaría todavía aquella densidad monumental que hemos reconocido como su mayor encanto” (Florensa i Ferrer, 1958-C, p. 17). Y el texto finalizaba:

“Trabajemos para pulir y mejorar esa joya que Barcelona luce orgullosa ante el mundo” (Florensa i Ferrer, 1958-C, p. 18).

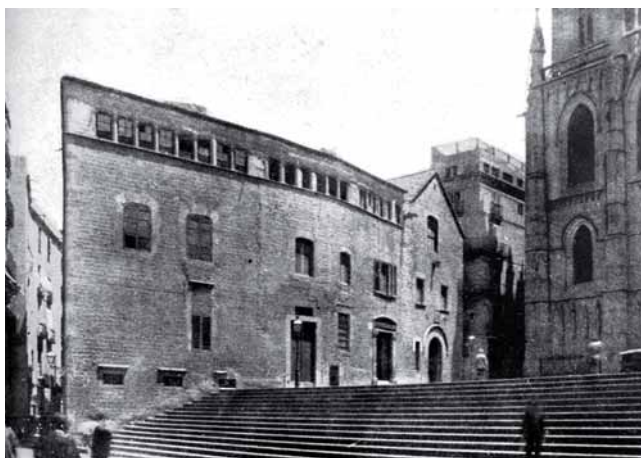
Florensa no hacía más que resumir una teoría y una praxis presentes en la ciudad desde el comienzo mismo de la idea de Barrio Gótico. Esta base conceptual estuvo vigente en Barcelona hasta entrados los años setenta, momento en el que finalizaron todas aquellas actuaciones previstas en las décadas anteriores y que, como se había advertido a principios de siglo, sólo fue posible su realización cuando se comprendió que el gasto de las obras se recuperaría con los ingresos generados por los turistas que vendrían a visitarlas.

1. La Casa Gralla se encontraba en la calle Puertaferri y se trataba de un edificio del siglo XVI que había sido derribado en 1857. En aquel momento, el marqués de Can Brusí compró al patio y lo trasladó a su chalet privado en Sant Gervasi. Aunque Florensa pidió que “debe procurarse traerlo a un lugar de nuestro centro monumental, donde se encuentre ambientado” (Florensa, 1958-C, p. 14), este nuevo traslado no fue realizado. Años más tarde el patio fue comprado por el propietario de la empresa Prosegur, que en 1996 lo trasladó a su sede en l'Hospitalet de Llobregat (Peñarroja, 2007, pp. 391-407).

1. La apertura de la avenida de la Catedral

Desde que Ildefons Cerdà propusiera las tres Grandes Vías que abrían el centro histórico de la ciudad, todas las ideas presentadas posteriormente mantenían lo que él había denominado como Gran Vía C, es decir, una avenida perpendicular a la vía Layetana y que pasaba por delante de la fachada de la Catedral. El plan Darder de 1918 desviaba el recorrido de esta vía para respetar edificios históricos, pero debido a la dificultad de las expropiaciones que se necesitaban, las obras se fueron aplazando. Con las ideas del concurso que el Servicio del Ayuntamiento convocó en 1927, Joaquín Vilaseca presentó un nuevo plan en 1930 (Vilaseca, 1930), de cuyas propuestas poco se llevó a cabo. Lo cierto fue que lo más fácil de expropiar debido a la trama urbana, y al mismo tiempo, coincidía con la prioridad de los servicios municipales de cara a monumentalizar la Catedral, era el tramo entre el mercado de Santa Caterina y la plaza Nueva, espacio ya insinuado en el cruce con la vía Layetana.

La calle que existía delante de la fachada de la Catedral era la de la Corribia, que seguía el perímetro de las murallas romanas y cuya continuación era la calle Tapinería. En la calle Corribia se encontraba la casa del Gremio de los Zapateros, obra del siglo XVI y que desde 1908 se le buscaba otro emplazamiento ya que su derribo se daba por hecho (il. 74). En la plaza de la Catedral también se encontraba el edificio canonical de la Pía Almoína o casa de la Canonja, obra original del siglo XV, construida sobre una torre de la muralla romana, y ampliada en el XVI, momento en el que se edificó su volumen principal con la galería superior (il. 183).



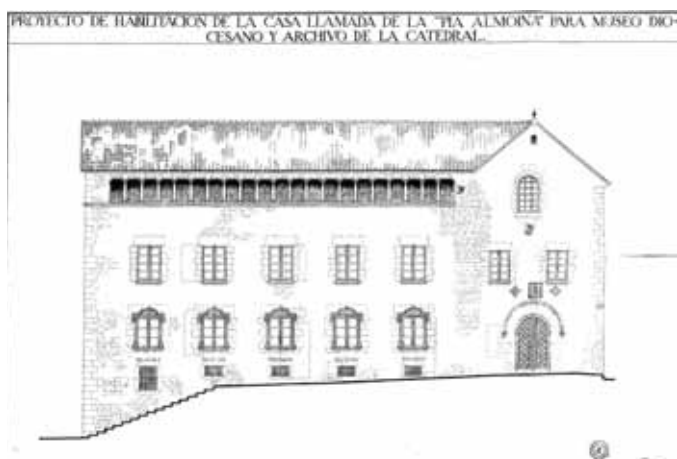
183. Plaza de la Catedral en 1924. A la izquierda, calle Corribia. Entre la Catedral y la Canonja se ve la esquina del actual Museo Marès antes de la intervención de Ros de Ramis. Fuente: Freixa & Sardá, 1925.



184. Av. Catedral en 1945. Parte posterior de la Canonja con casas que ocultaban los muros originales. A la izquierda, calle Tapinería con las viviendas aún no derribadas del Museo Marès. Fuente: SPAL, Catálogo Monumental, Caja 509.

La apertura de la actual avenida de la Catedral pudo plantearse como realidad al finalizar la Guerra Civil. En los bombardeos que la ciudad sufrió en 1938 se destruyeron algunas de las casas que existían en la zona, con lo que fue más fácil justificar y proceder a las expropiaciones. Las obras de derribo se realizaron en 1943, momento en el que se desmontó la casa Gremial de los Zapateros y se trasladaron sus piedras a un almacén municipal. La demolición de las viviendas de la calle Corribia hizo más visible al edificio de la Canonja (il. 184). Su limpieza y puesta en valor había sido ya planteada en los preparativos de la Exposición Internacional de 1929, momento en el que Francesc Folguera propuso una restauración que completaba el edificio con ventanas típicas del siglo XVI, aunque no

existían indicios de que las haya tenido (il. 185)². La definitiva intervención se produjo en el marco de otro evento de gran renombre en su época, cuando en 1952 se celebró en la Catedral el XXXV Congreso Eucarístico Internacional, momento en el que se iniciaron “una gran febre en obres de diversa naturalesa, comptant-hi la urbanització dels indrets relacionats amb el certamen” (Duran i Sanpere, 1972, p. 45). En este contexto, las obras en la Canonja se iniciaron en 1949 con la demolición de las cuatro casas “de pobre aspecto y de nulo interés artístico” (Florensa i Ferrer, 1950, p. 632) que habían sido construidas en la parte posterior del edificio y que ocultaban la torre romana (il. 186). En el expediente, Florensa firmó un presupuesto de 1950 en el que pedía “suministro y labra de diversos sillares, así como un fuste, un ábaco y un capitel para la formación de una ventana del siglo XIII a reconstruir en la torre” (AAMB, 1950-B, s/n.). Con estos materiales se formó la ventana coronella que existe en la actualidad, mientras que las otras dos columnillas de las ventanas del muro son también añadidas. La Canonja se había construido sobre la muralla romana, que fue reconstruida con ladrillo visto. El muro medieval superior fue completado con sillares procedentes de otros derribos. El director del Servicio indicaba que “es del todo indispensable dar término a unas obras de carácter artístico y arqueológico de gran relieve para la ciudad en el sector del conocido barrio gótico” (AAMB, 1950-B, s/n.), concluyendo la intervención en 1952, cuando se limpió la fachada principal y se recuperó la galería superior, parcialmente tabicada hasta entonces.



185. Proyecto de Francesc Folguera, 1929.
Fuente: SPAL. Catálogo de Planos. Cajón 9. Carpeta 8.



186. Canonja en 1953.
Fuente: Florensa, 1964-A.

Aquel mismo año se aprovechó para pavimentar la plaza de la Catedral, rebajando su nivel en 60 centímetros para dar más visibilidad al conjunto. Florensa describía que debido a la incipiente celebración del congreso, no hubo tiempo para realizar una excavación arqueológica en uno de los sitios más importantes de la ciudad, y que incluso se destruyó el subsuelo con la utilización de excavadoras. Ante estos hechos, mandaba una nota al alcalde y pedía que le eximan de la responsabilidad de los destrozos (Florensa i Ferrer, 1952, s/n.).

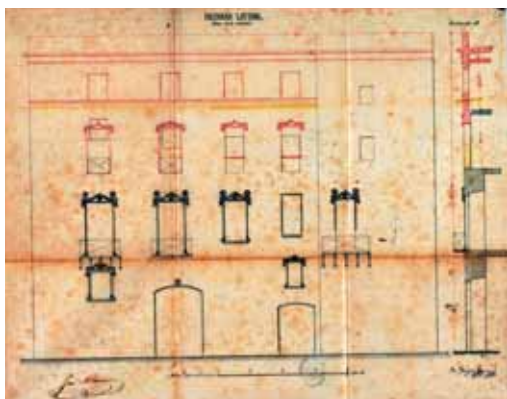
2. Francesc Folguera i Grassi, arquitecto titulado en 1917 y ayudante de Gaudí en la Sagrada Família, fue el director de las obras del Pueblo Español de Montjuïc para la Exposición de 1929. Entre sus trabajos destaca la fachada del monasterio de Montserrat, construida en 1947. El proyecto para la Canonja se conserva en el Archivo Histórico del SPAL, sin memoria adjunta.

1.1. La Casa del Arcediano hasta 1925

Entre la plaza Nueva y la de la Catedral se encuentra la casa del Arcediano, lugar tradicionalmente habitado por el arcediano mayor de la ciudad. Como el resto de casas canónicas del barrio, el origen del edificio se situaba en el siglo XII, ampliado y transformado en épocas posteriores. En realidad, la construcción actual es el resultado de la unión de dos casas, la del Arcediano, situada junto a la plaza Nueva, y la del Deán, que ocupa el lado más próximo a la plaza de la Catedral, y cuyas entradas se encuentran en la calle Santa Lucía. Ambos edificios fueron construidos sobre los muros de la muralla romana, ocupando tres torres del recinto. Y en ambos casos, la obra medieval fue sustituida en el siglo XVI, cuando el arcediano Luis Desplá amplió su residencia en 1548 para transformar unas “cases modestes, amb més tàpies que parets” (Duran i Sanpere, 1928-B, p. 5), en un edificio con galerías de piedra, y en 1559 cuando se renovó la fachada de la casa del Deán próxima a la Catedral, incorporando el portal adovelado de la calle Santa Lucía.

En el siglo XIX, y como efecto de la desamortización, la mayoría de las casas canónicas fueron sustituidas por viviendas de alquiler, como las del ábside de la Catedral. Sin embargo, las casas de la calle Santa Lucía fueron adquiridas al Estado por Josep Altamira en 1870, que las reestructuró convirtiéndolas en una sola y situó en ellas su vivienda particular. Contrató para la obra al arquitecto Josep Garriga i Garriga, reformando el edificio en el estilo al que pertenecía. Duran i Sanpere describía la intervención³:

“Lo primero que hizo fue unificar las diversas casas que le fueron adjudicadas, uniéndolas por dentro, y dando al exterior el aspecto de un solo edificio desde la calle del Obispo a la plaza de la Catedral. Y como por este lado, las casas antiguas eran bajas y desiguales, las elevó a la altura de la casa del Arcediano, procurando seguir en la parte nueva el estilo y disposición de lo antiguo” (Duran i Sanpere, 1928-A, p. 28).



187. Casa del Deán. Proyecto de fachada hacia la plaza de la Catedral. Josep Garriga i Garriga, 1871. Fuente: COAC, Fondo Elies Rogent, Exp. C - 308 / 293.

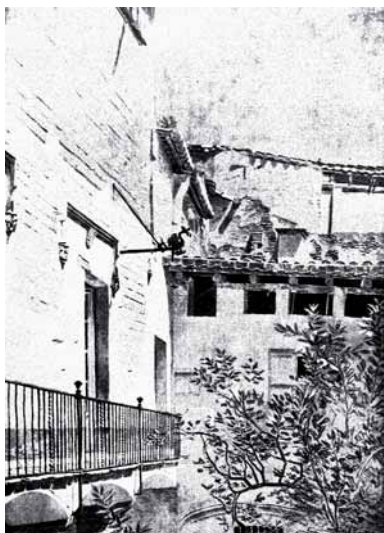


188. Casa del Arcediano. Planta baja. Proyecto de Josep Garriga i Garriga, 1871. El color rojo indica la parte añadida. Fuente: COAC, Fondo Elies Rogent, Exp. C - 308 / 293.

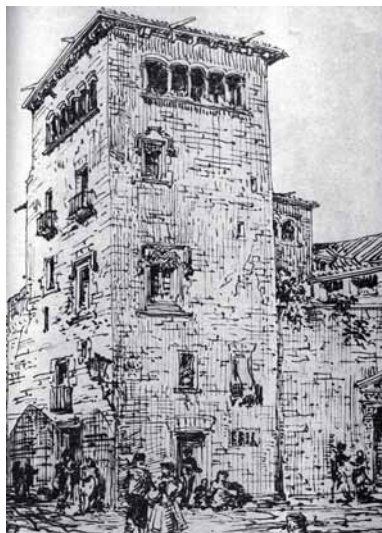
La esquina de la calle Santa Lucía con la plaza de la Catedral era un edificio de planta baja y primer piso, ampliado con la intervención de Altamira (il. 187). La descripción continuaba:

3. Los planos de la intervención se encuentran en el Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña, concretamente en el Fondo Elies Rogent. Algunas copias también se conservan en la sección de gráficos del Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona.

“Otra de las mejoras introducidas fue el arreglo del patio. Nadie creería, al encontrarse en el claustro hoy día existente, que fuese obra del siglo XIX y, sin embargo, es así. En los tiempos de Luis Desplá, no había más que una pequeña terraza sostenida por dos arcos en un extremo del patio. Altamira completó el sistema, construyendo ese diminuto claustro tan bien hermanado con el resto del edificio” (Duran i Sanpere, 1928-A, pp. 28-29) (il. 188).



189. Patio de la Casa del Arcediano en 1869. El volumen de la derecha (cara Norte) era la casa del Deán. Dibujo de Mauricio Vilumara. Fuente: Duran i Sanpere, 1928-A.



190. Casa del Arcediano. Torre de la esquina Obispo con Santa Lucía con la galería del siglo XVI. Dibujo de 1869. Fuente: Duran i Sanpere, 1972.



191. Casa del Arcediano en 1917. A la derecha, la casa del Deán presenta el mismo volumen que la torre del siglo XVI. Fuente: SPAL, Cat. Monumental, Caja 498.

La casa del Deán tenía dos plantas menos que la del Arcediano y la medianera que las separaba era precisamente la cara Norte del patio. En este sector también se elevó la altura con el fin de unificar los volúmenes, pero las fuentes no citan la forma en la que se recompuso el muro (ils. 189, 190 y 191). Las imágenes muestran cómo se añadieron en la planta principal dos ventanas que imitaban el tipo de las que ya existían en la cara Oeste del patio, pero hay que tener en cuenta que en 1896 Domènech i Montaner volvió a intervenir en el edificio cuando el Colegio de Abogados se instaló en el mismo. Durán i Sanpere no describe la obra de Domènech, y Bohigas sostiene que sólo afectó al interior (Bohigas, 2000, nota 21, p. 45)⁴. Sin embargo, al finalizar la intervención, Miquel i Badía decía que “el Ilustre Colegio de Abogados ha hecho algo más que salvar simplemente de la posible contingencia de derribo la mencionada casa, puesto que imponiéndose gastos nada pequeños la ha devuelto a su prístino estado, por lo menos en el exterior, donde la tarea era más hacedera” (Miquel i Badía, 1896, p. 14.282). Por lo tanto, debido a que en este tipo de intervenciones se buscaba imitar el estilo de «lo antiguo» de manera que no se diferencie lo original de lo añadido, y teniendo en cuenta la recuperación de técnicas y materiales tradicionales que va ligada al modernismo, sólo podemos saber qué elementos son auténticos si nos lo describe alguna fuente escrita o nos lo muestra una imagen.

En este sentido, cabe señalar una nueva intervención comenzada en 1919 por Josep Goday cuando el Ayuntamiento de Barcelona adquirió el edificio e instaló el Instituto de Historia de la Ciudad. En la planta baja del patio, la galería construida en 1871 se sostenía con perfiles metálicos, pero Duran i Sanpere advertía que esta estructura fue

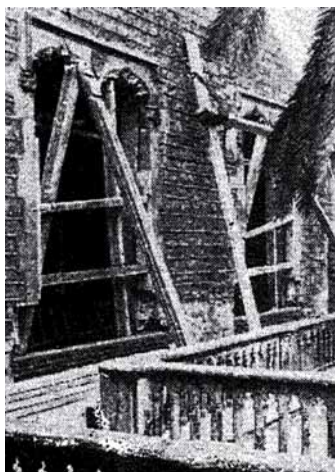
4. Según Bohigas, esta información se la proporcionó directamente el hijo de Domènech (Pere Domènech), también arquitecto y continuador de las obras de su padre.

disimulada en 1919 al describir que en dicha zona “se construyeron las bóvedas y los arcos que la sostiene, para dar mayor armonía al conjunto y suprimir la vista de la armadura de hierro que estaba al descubierto” (Duran i Sanpere, 1928-A, p. 32).

En relación a las ventanas de la planta principal de la cara Oeste del patio, Duran i Sanpere sostenía que “se restituyeron a su forma primitiva los dos grandes ventanales del fondo, que habían sido convertidos en balcones” (Duran i Sanpere, 1928-A, p. 33). Habíamos visto que se trataba de dos vanos de los que se conservaba el marco con el escudo de Luis Desplá. La intervención consistió en dotarles de una columna central y de añadirles el mismo tipo de molduras que tenían las ventanas que se conservaban en la fachada (ils. 192 y 193).

Por otra parte, la obra que Goday inició en 1919 también afectó a la cara del patio que había sido construida en 1871, es decir al muro que servía de medianera con la casa del Deán:

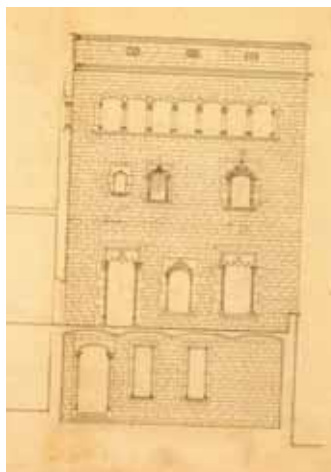
“Donde fueron permitidas algunas modificaciones fue en una de las paredes del patio alto, por ser toda ella de moderna construcción y no convenir al nuevo destino del edificio la distribución de los huecos que se les había dado. En el piso principal se quitó el portal gotizante que le daba entrada, y se le sustituyó por otro desprovisto de molduras y sin otro adorno que el relieve heráldico de su dintel, que estuvo antes en uno de los portales del convento de M.M. Mínimas de la calle del Carmen (Duran i Sanpere, 1928-A, p. 33).



192. Intervención sobre las ventanas de la cara Oeste del patio, 1922. Se le añadieron una moldura gótica y la columna central. Fuente: Duran i Sanpere, 1928-A.



193. Patio actual. En 1919, de la ventana del piso principal sólo se conservaba el marco. Galería porticada de 1871 y 1919. Fuente: Díez Aparicio, 1983.



194. Casa del Arcediano. Proyecto para la fachada Norte del patio. Josep Goday, 1919. Fuente: COAC, Fondo Josep Goday, Exp. H - 117 - H / 1 / 87.



195. Esquina Noroeste del patio en 1923 siguiendo el proyecto de Goday. Comparar con la ilustración 189. Fuente: Duran i Sanpere, 1928-A.

El portal sustituido al que se refiere es que el pudo ser construido o bien en 1871 o en 1896 por Domènech i Montaner. Pero la descripción sobre esta cara del patio continúa:

“En el segundo piso se abrieron tres ventanas en donde no había ninguna, procedentes, las que tienen decoración, de los derribos efectuados para la apertura de la vía Layetana, y como los capiteles originales se habían extraviado, hubo necesidad de hacerlos nuevos. También la galería del piso alto, que corresponde a este frente del patio, es toda ella nueva, hecha, sin embargo, igual a las que ya existían en los otros frentes y como prolongación de ellas” (Duran i Sanpere, 1928-A, p. 33).

El proyecto de Goday coincide con la descripción de Duran i Sanpere y el muro así construido es el que existe en la actualidad (ils. 194 y 195). Al iniciar la obra, Folch i

Torres se alegraba de que la “bona i patriòtica administració municipal” retomaba con “un alt sentiment de ciutadania” los principios de la propuesta que Puig i Cadafalch había presentado en 1914, y animaba a continuar la labor en el resto del barrio y especialmente en la calle del Obispo (Folch i Torres, 1919, s/n.). Años más tarde, cuando las obras estaban acabando, Barcelona Atracción presentaba a la casa como uno de los motivos para visitar la ciudad (Barcelona Atracción, 1924, s/n.). La intervención finalizó en 1925, fecha en que la Casa del Arcediano fue declarada Monumento Nacional. El informe a favor de la declaración decía:

“La situada en la calle de Santa Lucía número 1, conocida con el nombre de Casa del Arcediano, es construcción del siglo XVI, y tan elegante en su escalera, patio, arquerías, salones y decorados que bien puede afirmarse que refleja de modo exactísimo las condiciones materiales de la vida en aquella centuria, dándose el caso de ser única en la ciudad, conservada desde tales tiempos” (Ibarra, 1925, p. 16).

1.2. Adolf Florensa en la casa del Arcediano

Las obras de reforma y embellecimiento del entorno de la Catedral, proyectadas para la celebración del Congreso Eucarístico de 1952, también afectaron a la casa del Arcediano o, mejor dicho, a la fachada de la antigua casa del Deán. Se trataba del frente que ya se había modificado en 1871 cuando se le añadieron dos plantas. Florensa, en un comentario a su intervención, decía:

“En la segunda mitad del siglo pasado su fachada a la plaza fue muy sobreelevada y se la desfiguró abriéndole toda clase de huecos, algunos completamente desproporcionados. Se ha llevado a cabo unas obras que no pueden llamarse de restauración, pues lo realmente antiguo se reduce a un par de ventanas, pero se ha procurado armonizar la fachada con las del resto del edificio” (Florensa i Ferrer, 1962, Vol. III, p. 26).

Su intervención consistió en sustituir el portal de entrada por otro de medio punto y con grandes dovelas, imitando al que ya existía en la calle de Santa Lucía, lugar por el que se entraba originalmente el edificio. Al mismo tiempo, en la última planta de la fachada, se colocó una nueva galería formalmente idéntica a las del patio interior, entendida, otra vez, como prolongación de ellas, aunque con en alero añadido (ils. 196 y 197). Por lo tanto, la definición que Florensa realizaba sobre su propia obra era literal, ya que no se recuperaron formas que se habían perdido ni estructuras que estaban en mal estado, sino que el objetivo era embellecer la plaza de la Catedral transformando una fachada del siglo XIX en otra que estilísticamente aparentaba ser del siglo XVI. De esta manera, y debido a que al mismo tiempo se restauraba la fachada de la Canonja, los dos lados de la plaza se hermanaban en un único armónico, espacio congelado y ajeno al desarrollo de la historia⁵.

Por otra parte, los diferentes proyectos presentados para abrir la avenida de la Catedral coincidían en derribar las viviendas construidas a espaldas de la casa del Arcediano (il. 69). Cuando el Ayuntamiento adquirió el edificio en 1919, Folch i Torres recordaba esta idea y proponía seguir el proyecto de Puig i Cadafalch de 1914, según el cual se

5. La fachada de la casa del Deán ha sido parcialmente des-restaurada a finales de la década de 1990. En esta ocasión, la intervención consistió en eliminar la galería superior y volver a la solución del muro continuo. El arco adovelado de la planta baja no se modificó y se mantiene hasta la actualidad.

sustituía este conjunto de casas por una construcción que armonizase con el entorno del barrio (Folch i Torres, 1919, s/n.). Sin embargo, la casa del Arcediano había sido construida sobre tres de las torres del recinto romano. Durante las obras que Altamira realizó en 1871 aparecieron restos de las bases de las torres, hecho que conocía Duran i Sanpere. Por este motivo, las torres fueron excavadas en 1921 durante las obras que había proyectado Goday como adaptación del edificio para el Instituto de Historia de la Ciudad. Las excavaciones se realizaron en el interior y afectaron a la planta baja y a los sótanos, cuyos muros se dejaron a la vista.

Cuando a finales de 1956 se comenzaron a derribar las viviendas junto a la casa del Arcediano, el objetivo del proyecto ya no era sustituirlas por un edificio armónico con el entorno, sino poner en valor los restos de las torres romanas. Ya en 1952 Duran i Sanpere había dicho:

“El plan de restauración de la ciudad antigua que va llevándose a cabo tal vez permita dejar visible y valorizado el sector de muralla comprendido entre la plaza Nueva y la plaza de la Catedral, una vez derribadas las casas que están adheridas a la muralla y a las torres por su parte externa. De este modo el ingreso al Barrio Gótico sería mucho más monumental” (Duran i Sanpere, 1952, p. 12).



196. Casa del Deán en 1940 y en 1960.
Fuente: Florensa, 1962, Vol. III.



197. Casa del Deán. Proyecto de restauración de Florensa, 1952.
Fuente: AHCB, Gráficos.

La obra se incluyó en el plan de Florensa llamado Estudio para poner en valor el recinto romano de Barcelona (Florensa i Ferrer, 1964-A, p. 25), en parte ya visto al analizar la intervención en el Museo Marès por la calle Tapinería y la fachada de la ante-cámara⁶. Como en los anteriores casos, se dejaron exentas las torres, se completó el muro con ladrillo y se añadió una cornisa para separar el nivel romano del medieval (ils. 198, 199 y 200). Además, al descubrirse un arco en la base de una de las torres que perteneció al

6. Ver el capítulo séptimo.

acueducto de la ciudad, se reconstruyó hipotéticamente uno de sus tramos con piedra nueva de Montjuic, finalizando la intervención sobre la avenida de la Catedral en enero de 1958. Como lo pronosticaba Florensa, las torres “nos permitirán ofrecer al estudioso y al turista un espectáculo poco frecuente por lo completo y valioso” (Florensa i Ferrer, 1950-A, p. 632).



198. Av. de la Catedral. Derribo de las casas y reconstrucción de las torres. 1957.
Fuente: Florensa, 1958-C.



199. Avenida de la Catedral en 1958. Torres y arco romano reconstruido.
Fuente: Florensa, 1958-B.



200. Avenida de la Catedral en 1958. Conjunto de la Canonja y Casa del Arcediano.
Fuente: Florensa, 1964-A.

2. El Palacio Pignatelli

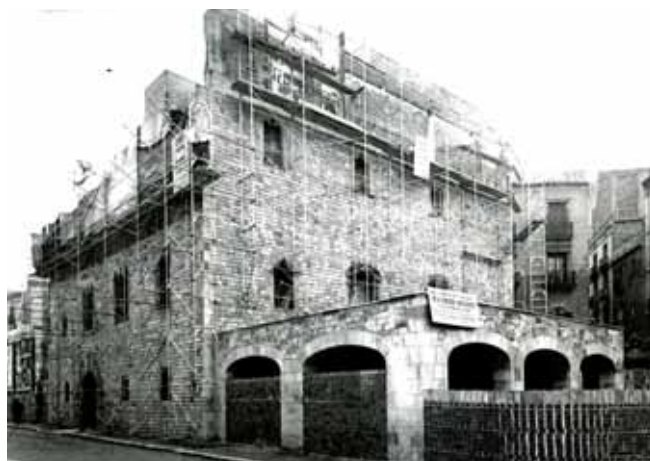
La calle dels Archs seguía el perímetro del antiguo acueducto romano y, por lo tanto, desembocaba en la nueva avenida de la Catedral. Se trataba de una estrecha calle de trazado medieval, que Martorell había propuesto ensanchar en 1927 y cuya idea fue recogida por Vilaseca en su plan de 1930 “para dar mayor visibilidad a las torres romanas de la plaza Nueva” (Vilaseca, 1930, p. 11). El proyecto fue aplazándose hasta 1967, año en el que comenzaron las obras de la nueva alineación de la calle, consistentes en ampliar el lado Sur de la misma demoliendo cada casa en una profundidad de 2’5 metros, lo que suponía la desaparición de todas las fachadas.

En el número 5 del lado Sur de la calle estaba ubicado el palacio Pignatelli. Se trataba de un edificio del siglo XVII comprado por el Reial Cercle Artístic en 1959. En realidad, el inmueble estaba adosado y formaba un solo cuerpo con la casa Bàssols, obra del siglo XVI cuya fachada daba a la calle de la Cucurulla, y con la finca de la calle Archs número 7 (il. 201). En 1960 Florensa había dirigido las obras de adaptación del interior de las

casas para la instalación del Cercle Artístic, y en 1963, durante la reforma de una sala, se encontraron fortuitamente una ventana gótica completa y los restos de una segunda, hechos que confirmaban la teoría de Florensa según la cual el edificio se había iniciado a construir en el siglo XV (Marin Silvestre, 2006, p. 185).



201. Calle Archs con Cucurulla en 1960.
Fuente: Marin Silvestre, 2006.



202. Calle dels Archs 5 y 7 durante la obra. Fotografía de 1970.
Fuente: SPAL, Catálogo Monumental, Caja 507.



203. Calle Archs 5 y 7 después de la intervención.
Fuente: Catàleg, 1987.



204. Esquina calle Archs con Cucurulla después de la intervención.
A la derecha, ventanas del siglo XVI de la casa Bässols.
Fuente: Hernández & Mora & Pouplana, 1990.

En 1967, una vez acabados los derribos, era necesario realinear la calle y dotar a los edificios de una nueva fachada. El Ayuntamiento pretendía demoler por completo la finca número 7 para ampliar la plaza que se formaba en la esquina, pero finalmente se llegó al acuerdo de aprovechar la planta baja de dicha finca, a cambio de ceder como espacio público los 2'5 metros desaparecidos del palacio, y de que el Ayuntamiento se encargara del proyecto y de la dirección técnica de las obras. La remodelación de las fachadas se realizó entre 1967 y 1970, y se optó por reproducir literalmente la tipología de lo que hemos definido como casa catalana. La obra, construida con piedras reaprovechadas del propio derribo y con otras también antiguas almacenadas por el Ayuntamiento, posee todas las características típicas de este tipo de casas, siendo, en la actualidad, el ejemplo formal más completo que existe en el barrio (ils. 202, 203 y 204). En la fachada principal se colocó la ventana que había aparecido en uno de los salones interiores, y los restos de una segunda se completaron a imitación de la conservada. Los otros elementos de dicha fachada son nuevos. Por el contrario, las ventanas de la esquina procedían de diferentes

derribos y se encontraban almacenadas por el Ayuntamiento⁷.

Si en anteriores casos se prefirió recuperar la mejor época de la historia, en el palacio Pignatelli la idea de edificio medieval lo proporciona la línea de los materiales de su fachada que, en realidad, no tiene relación alguna con el inmueble que esconde. En el juego de composición urbana que suponía reubicar los materiales históricos conservados, no existía ninguna contradicción documental si se colocaban en uno u otro sitio. El edificio estilísticamente así compuesto, era prácticamente el mismo que Puig i Cadafalch había propuesto para la plaza del Rey o que Jeroni Martorell había pensado como sustitución a las viviendas de la parte trasera de la casa del Arcediano (ils. 63 y 70). En esta ocasión, las referencias a la intervención fueron críticas desde su finalización, y en una publicación del Colegio de Arquitectos se decía en 1972:

“Es el resultado de una retórica utilización de restos góticos para configurar una nueva fachada de construcción obligada como consecuencia de un cambio de alineación de la calle. En relación con esta operación, en el chaflán se formó un pórtico en planta baja sin ningún tipo de vestigio ni apoyo histórico” (Hernández Cros & Mora & Pouplana, 1990, p. 98).

3. Las casas del ábside de la Catedral

En la plaza de la Piedad, justo delante del ábside de la Catedral, existían casas canónicas que a mediados del siglo XIX fueron sustituidas por viviendas de alquiler. Desde 1896, con los primeros comentarios de Miquel i Badia en relación a la monumentalización del barrio de la Catedral⁸, todas las propuestas para este sector que hemos analizado incluían el derribo de los nuevos edificios y la edificación de un conjunto historicista que armonizase con el entorno. En concreto, la idea de Jeroni Martorell de trasladar allí las casas de los gremios de Zapateros y Caldereros, fue la más aceptada. En este sentido, el plan de Vilaseca de 1930 expresaba que:

“en la nueva alineación que establecemos detrás del ábside de la Catedral, podrían reconstruirse las fachadas de los edificios que es indispensable derribar para abrir la Vía C y que tienen un valor arqueológico señalado” (Vilaseca, 1930, p. 21).

Esta idea continuó vigente hasta la década de 1950 cuando Florensa, describiendo el plan general del barrio, decía:

“Otra cosa interesante será montar las fachadas de casas gremiales que han tenido que derribarse y se conservan en almacenes municipales, en las casas anodinas que rodean el ábside de la catedral” (Florensa i Ferrer, 1950-A, p. 632).

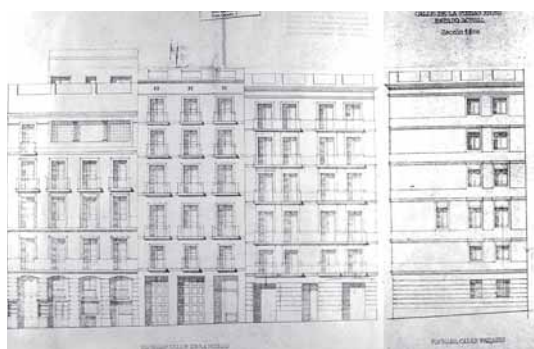
Sin embargo, la idea fue desestimada por la falta de recursos para indemnizar y reubicar a las familias afectadas. La solución encontrada fue lo que Florensa definió como “armonizar lo insulso” (Florensa i Ferrer, 1958-C, p. 17), por medio de una reforma general de las fachadas pagada y proyectada por el Ayuntamiento con permiso de los propietarios. “Rebajar casas demasiado altas o dar sencillez a otras llamativas” (Florensa i Ferrer,

7. Las obras fueron dirigidas oficialmente por Ros de Ramis, aunque con el asesoramiento de Florensa. De hecho, mientras la intervención se desarrollaba, Florensa pronunció una conferencia titulada “El nou Cercle, fita i sentinella del Barri Antic” (Marin Silvestre, 2006, p. 132).

8. Ver el capítulo tercero.

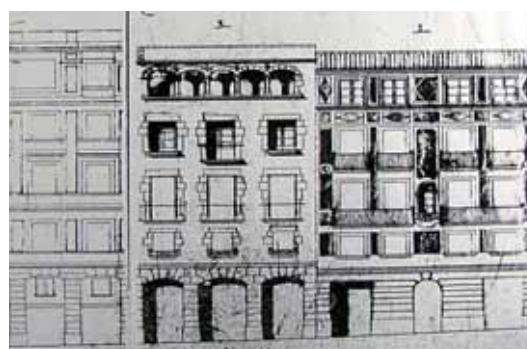
1955-A, p. 8), era necesario para conseguir “conjuntos y rincones pintorescos” (Florensa i Ferrer, 1955-A, p. 7)⁹. Sobre este tema, también decía:

“Muchos de estos conjuntos deben no sólo ser conservados, sino mejorados. Hay casos en que un detalle, una casa recargada y farragosa, destruye por completo el efecto sedante de una calle o plaza. Se trata de excesos en lo que Viollet-Le-Duc llamaba *frais d'enlaidissement*, gastos de afeamiento de los edificios. En estos casos, como en aquellos en que bastaría suprimir un piso o retirarlo un poco, la operación es posible, y no hay que olvidar la diferencia que existe entre la impresión que produce un monumento ilustre rodeado de edificios que «simpatizan» con él y la que se recibe cuando en su inmediación se encuentra un exabrupto como los citados” (Florensa i Ferrer, 1955-A, p. 7).



205. Alzado de las casas frente al ábside de la Catedral en 1956.

Fuente: Florensa, 1956-C.



206. Proyecto de Florensa para armonizar las casas frente al ábside de la Catedral. 1956.

Fuente: Florensa, 1956-C.



207. Las casas antes de la intervención. Fotografía de 1966.

Fuente: Maristany, 2007.



208. Las casas durante la intervención.

Fuente: SPAL, Cat. Monumen., Caja 513.



209. Las casas después de la intervención. Fotografía de 1972.

Fuente: Maristany, 2007.

Siguiendo estas ideas, Florensa realizó el proyecto de reforma de las casas del ábside de la Catedral en 1956 (ils. 205 y 206), aunque las obras no comenzaron hasta diez años más tarde (ils. 207, 208 y 209). En realidad sólo se modificó una de las tres fachadas proyectadas, en la que se eliminó la última planta del edificio, se simplificaron los balcones y se añadieron dos elementos típicos de la considerada arquitectura tradicional catalana, como son el portal adovelado de la planta baja y la galería de arcos del último piso. Además,

9. Este artículo también fue reproducido con el título de “Ciudades artísticas y pintorescas”, en *Barcelona. Suplemento Ilustrado de la Gaceta Municipal*, octubre de 1955, nº 10, pp. 411-416.

la cubierta plana fue disimulada para que desde la calle parezca un tejado de tejas que en realidad no existe, se le añadió una hornacina en la primera planta que procedía de un derribo de la calle Corribia y el revoque liso fue sustituido por una simulación de sillares antiguos. Hemos visto cómo la “densidad monumental” se conseguía por medio de materiales nobles como la piedra, aunque en este caso se trata de un relieve que dibuja las líneas de unas supuestas juntas. El resultado pseuhistoricista no difiere en exceso de las obras noucentistas que Florensa construía en sus proyectos de nueva planta.

4. La plaza de San Felipe Neri

La plaza de San Felipe Neri está situada detrás del palacio Episcopal y se accede por un callejón desde la calle del Obispo. Hasta 1936, los edificios que delimitaban el espacio eran, por un lado, viviendas del siglo XIX y, por otro, la propia iglesia que da nombre a la plaza, obra del siglo XVIII, contemporánea a la vecina iglesia de San Severo (ils. 210 y 211). Durante la Guerra Civil, la plaza fue bombardeada y dos de sus lados desaparecieron (ils. 212 y 213). Desde aquel entonces, el objetivo del Servicio que dirigía Florensa era edificar en los solares para recuperar la escala perdida, ya que “en una ciudad antigua que quiera conservar su carácter, los monumentos aislados no son nada; los ambientes que los rodean son esenciales”. (Florensa i Ferrer, 1958-A, p. 5). Sobre este argumento, en el artículo “Ciudades artísticas y pintorescas”, Florensa había escrito:

“Los monumentos tienen un relieve inmenso, proporcional a su mérito intrínseco; pero la ciudad, como imagen, su impresión sobre el ánimo, nace de la suma de todos sus aspectos, de sus rincones, de las numerosas casas humildes, pero que se funden en un total armónico. Es este ambiente el que inmerge el ánimo del espectador en un estado como de sueño, apartándolo de la realidad vulgar y cotidiana; y los que saben gustar esa impresión, la conservan grabada toda su vida, y al cabo de muchos años basta un nombre —Ávila, Asís, Toledo— para que el mecanismo misterioso de la memoria se ponga en movimiento y evoque una serie de imágenes en las cuales quizás no aparecerá de un modo claro ningún monumento cumbre de los que puedan contener las ciudades evocadas; pero sí, en cambio, un recodo de calle, una plazoleta, unos altos paredones encuadrando un callejón tortuoso...” (Florensa i Ferrer, 1955-A, p. 5).

Florensa sostenía sobre el Tàber, que “en el primer recinto no sólo se encuentran las antiguas edificaciones fundamentales de la ciudad □Catedral, Palacio Real, Ayuntamiento, Diputación y varias viejas iglesias□ sino que todo el ambiente se ha mantenido íntegramente” (Florensa i Ferrer, 1955-A, p. 7). Por lo tanto, debía resaltar esta característica del barrio y, “de acuerdo con estas ideas, se ha elaborado un plan para devolver a la plaza de San Felipe Neri su encanto perdido” (Florensa i Ferrer, 1958-A, p. 10). El plan incluía reconstruir los solares vacíos y en las fachadas trasladar las de las casas gremiales que no habían podido ser reutilizadas en la plaza del ábside de la Catedral:

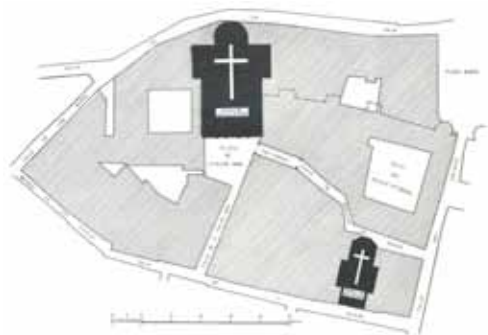
“Si la construcción de casas gremiales detrás del ábside de la Catedral no ha llegado a realidad, se ha hecho en la plaza de San Felipe Neri, tan recoleta y bella antes de la guerra, luego un destartado espacio y hoy en camino de total redención” (Florensa i Ferrer, 1962, Vol. III, p. 30).

El solar pegado a la iglesia lo había comprado la comunidad religiosa para construir dependencias, y aceptó “la condición de dar como fachada a su edificio la de la antigua casa

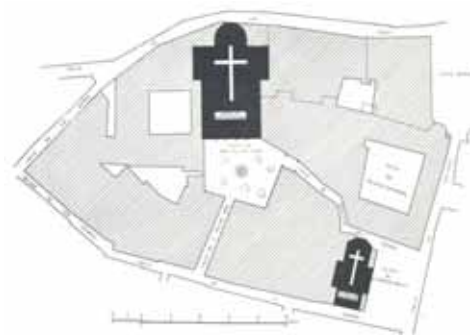
gremial de los Caldereros” (Florensa i Ferrer, 1958-A, p. 12), que había sido “trasladada a la plaza de Lesseps, donde realmente no se le había perdido nada y se encuentra totalmente desambientada” (Florensa i Ferrer, 1958-A, p. 12).

Los dos solares vacíos se unían en una de las esquinas de la plaza, espacio formado originalmente por el arco de acceso al lugar. “El otro lado desmantelado, a continuación del referido arco, constituye un pequeño solar de propiedad municipal, que va a edificarse dándole como fachada la de la casa gremial de los Zapateros, antaño en la calle de la Corribia y hoy conservada en almacenes municipales” (Florensa i Ferrer, 1958-A, p. 12). Por otro lado, haciendo referencia a la relación de la arquitectura catalana con la del resto del Estado, afirmaba:

“Ambas casas corresponden al siglo XVI, momento de gran delicadeza en la arquitectura de nuestra patria, pero que, por razones de varias clases, especialmente políticas, está escasamente representado en Barcelona, lo cual aumenta el interés de la reconstrucción de estas fachadas en un ambiente tan apropiado” (Florensa i Ferrer, 1958-A, p. 12).



210. Planta de la plaza antes de la obra.
Fuente: Florensa, 1958-A.



211. Nueva planta de la plaza.
Fuente: Florensa, 1958-A.



212. Plaza en 1958. Lado Noroeste.
Fuente: Florensa, 1958-A.



213. Plaza en 1958. Lado Noroeste.
Fuente: Florensa, 1958-A.



214. Proyecto con la mitad de la casa de los Caldereros.
Fuente: Florensa, 1958-A.



215. Proyecto con la otra mitad de la casa de los Caldereros y a la derecha la de los Zapateros.
Fuente: Florensa, 1958-A.

La casa de los Caldereros en su emplazamiento original poseía dos fachadas de un solo tramo y que daban a dos calles opuestas. Cuando fue trasladada a Lesseps, se unificaron las dos fachadas en una sola, y se completaron algunos elementos como cornisas y balaustradas en función de los modelos típicos de la arquitectura del siglo XVI en Barcelona (ils. 48, 49 y 50). En su nueva reconstrucción en la plaza de San Felipe Neri, la fachada volvió a ser modificada, colocándose una parte junto a la iglesia y la otra mitad en otro de los lados de la plaza (ils. 214, 215 y 216). Por otra parte, a la fachada de la casa de los Zapateros se le eliminó una planta, se le añadió una gárgola y, como era necesario unificar las dos fachadas con un muro neutro, se utilizó para ello piedras procedentes de los derribos de la calle Corribia (Maristany, 2007, p. 105). Por lo tanto, con el objetivo de crear un ambiente armónico y pintoresco se trasladaron los materiales antiguos de las fachadas referidas para componer un conjunto historicista. Supuso un ejercicio de composición urbana que podría haber sido resuelto de muchas otras maneras, aunque en realidad se legitimó como conservación de monumentos locales. Es un ejemplo de una aplicación concreta de la historia del arte entendida como historia de los estilos, en tanto en cuanto sobrevalora los elementos esculturados o artísticos y olvida el resto de relaciones materiales, estructurales o funcionales que, en última instancia, conforman la realidad documental de un edificio histórico.



216. Plaza de San Felipe Neri en 1962.
Fuente: Florensa, 1962, Vol. III.



217. Plaza de San Felipe Neri tras la intervención.
Fuente: Maristany, 2007.

Por otra parte, del resto de las casas que ordenan el espacio, destacaba la que hace esquina con la calle de San Felipe Neri. Florensa había dicho de ella que “es un buen alberg medieval cuya medianera puede ennoblecerse” (Florensa i Ferrer, 1958-A, p. 12). Se trataba de una casa que tiene su entrada por la calle de San Severo y que sus espaldas daban a la plaza, siendo la medianera a la que se refería Florensa, la cual quedaría a la vista con la nueva alineación planteada (il. 213). Como en otros casos que hemos visto, ennoblecerla supuso transformarla según el modelo de casa catalana y utilizando para ello materiales almacenados de otros derribos (il. 217). Cuando Florensa decía que “tanto o más que los monumentos de una ciudad de las llamadas histórico-artísticas hemos de cuidar su conjunto y su ambiente” (Florensa i Ferrer, 1955-A, p. 6), de sus proyectos se deduce que el ambiente no formaba parte de una contextualización en beneficio de la comprensión de algún monumento, sino de la creación de una atmósfera pintoresca capaz de seducir al visitante por su imagen atractiva. Sobre este tema, reconocía:

“La constante recuperación del barrio monumental ha llevado como nueva vida a aquellas zonas, porque los turistas, entre admiración y admiración, compran, y como es natural, compran en los alrededores de los monumentos que van a admirar. Lo que las ciudades empleen, pues, en contribuir a la salvación y conservación de sus bellezas, no es esfuerzo

perdido: aparte de cumplir un deber, pueden obtener a la vez un beneficio, que también en esto la buena acción lleva consigo su recompensa” (Florensa i Ferrer, 1955-A, p. 8).

Por último, destacar que el proyecto había sido planteado en 1956¹⁰, aunque en realidad las obras comenzaron después de la jubilación de Florensa (1959) y finalizaron en 1963. Por lo tanto, fueron dirigidas por Ros de Ramis, quien además fue el autor del proyecto de la fuente neogótica colocada en el centro de la plaza, “que sembra tan antiga como la plaça mateixa” (Maristany, 2007, p. 106).

5. Santo Domingo de Call, número 6

La continuación de la calle de San Felipe Neri es la de Santo Domingo de Call. El Call era el antiguo barrio judío y, por lo tanto, en la Edad Media importantes comerciantes tenían allí su residencia. De estos edificios, algunos se habían conservado parcialmente, y destacaba el conjunto de cuatro casas en la esquina de la citada calle con la de Marlet. Sobre este sector de la ciudad, Florensa había dicho:

“Ya en un reciente estudio dedicado al Barrio Gótico, hemos hecho hincapié en que puede ser considerado como una ampliación del mismo; y con perfecto derecho, pues abundan en ella las casas realmente góticas más que en el propio barrio así llamado, donde apenas hay alguna.” (Florensa i Ferrer, 1958-A, p. 12).

En una publicación posterior, describía el conjunto:

“Tres de las cuatro casas que forman el cruce presentan inequívocas señales que la hacen remontar al siglo XIV (...), [mientras que] la cuarta parece datar del siglo XVII” (Florensa i Ferrer, 1962, Vol. III, p. 28).

“Tenemos aquí un fragmento de auténtico barrio gótico, pues las casas son, realmente, de esa época” (Florensa i Ferrer, 1962, Vol. III, p. 28).



218. Santo Domingo de Call, 6.
Fuente: Hernández & Mora & Pouplana, 1990.

10. “Urbanización de la plaza de San Felipe Neri y montaje en ella de fachadas antiguas” (Florensa i Ferrer, 1956-B).

Del conjunto de las cuatro casas, destacaba el número 6 de la calle Santo Domingo de Call. Su fachada conservaba casi íntegramente el aparejo de los muros y el portal adovelado de la planta baja. En el primer piso, existían restos de ventanas coronelles del siglo XIV, aunque paradójicamente, en el segundo piso las ventanas estaban en perfecto estado y eran románicas de los siglos XII o XIII, de forma más robustas y menos estilizadas que las góticas. Según estos datos, se sobreentendía que los vanos del segundo piso habían sido trasladados de otro edificio, aunque se desconocía su procedencia y el momento de su colocación¹¹. Florensa decía:

“Una de ellas, que se encontraba en estado de inminente ruina, y ha sido, como las demás, restaurada por el Ayuntamiento, presenta en su primer piso dos magníficos ejemplares de ventanales góticos, y en el de encima, otros más antiguos del siglo XIII, quizás aprovechados de una construcción anterior” (Florensa i Ferrer, 1958-A, p. 14).

La restauración la realizó el Ayuntamiento con permiso de los propietarios, y consistió en limpiar y completar el aparejo de la fachada y sacar a la luz las ventanas del siglo XIII que se encontraban semitapiadas. Sin embargo, de los ventanales góticos a los que hace referencia, sólo se conservaba el marco, y la intervención también sirvió para restituir las partes que teóricamente alguna vez habían tenido. Con este propósito, Florensa mandó a esculpir con piedra de Girona las columnas y las bases, y con piedra de Montjuic los ábacos y los capiteles para “reponer cuatro columnas con sus bases y capiteles en los ventanales del primer piso (...) de una casa del siglo XIV, que es uno de los ejemplos más completos que nos restan de nuestra arquitectura doméstica medieval” (Florensa i Ferrer, 1956-A, s/n). Los nuevos capiteles no se esculpieron de forma neutra, sino que se presentan esculpidos según otros modelos conservados (il. 218). En una publicación posterior, resumía la restauración:

“Después de minuciosos y, a veces, atrevidos, trabajos, se le devolvió su solidez y su aspecto primitivo, luciendo ahora su portal adovelado, sus ventanas del siglo XIV en el piso primero y, por curiosa paradoja, otras magníficas del siglo XIII, que deben proceder de otro edificio, en el segundo” (Florensa i Ferrer, 1962, Vol. III, pp. 28-29).

Las intervenciones se realizaron en 1956. “Las otras casas no conservan más que los portales, el aparejo de los muros, una ventana alta la número 8 y un fragmento la 5” (Florensa i Ferrer, 1962, Vol. III, p. 29). En estos casos la obra consistió en dejar a la vista estos elementos, y allí donde no había aparejo antiguo, se intentó simularlo dibujando con el mortero sus supuestas juntas. Y como decía Florensa sobre esta manera de reformar fachadas:

“En esta forma se ha intervenido en numerosos casos, que no citamos para no alargar desmesuradamente este escrito” (Florensa i Ferrer, 1962, Vol. I, p. 17).

6. Calle Call, números 5 y 7

La calle principal del antiguo barrio judío era la llamada del Call. Partía de la plaza Sant Jaume y atravesaba los límites del recinto romano. Sobre una de las torres se había

11. En el AAMB existe un microfilm de 1869, en el que se representa el alzado del edificio con las ventanas ya trasladadas (AAMB, M. 289/12258. Exp. 2141 Bis-C).

construido una casa que poseía elementos del siglo XV, y que ocupaba los números 5 y 7 de la calle (il. 219). Antes del inicio de la Guerra Civil, su propietario la había declarado en ruinas para derribarla, y en su lugar había proyectado un inmueble de 5 plantas. Cuando ya había comenzado la demolición del interior, el arqueólogo Bosch Gimpera, presidente de Amics de l'Art Vell, el 8 de junio de 1936 envió una instancia al Ayuntamiento pidiendo que impida el derribo del edificio (AAMB, 1936). El Ayuntamiento aceleró las gestiones para que el inmueble se incluyera en el Registre del Patrimoni Històric, Artístic i Científic de la Generalitat de Catalunya. Ese mismo mes se inició el expediente y se mandaron a paralizar las obras (AAMB, 1936). Al mismo tiempo, unos días antes de comenzar la guerra, Jeroni Martorell había pedido que se estudie la casa y se intervenga, ya que “una senzilla restauració valoraria força el conjunt” (AAMB, 1936). Y en este sentido, el 18 de julio Vilaseca propuso un proyecto de restauración de la fachada, sosteniendo que en el interior no existían elementos de interés.

El proyecto se paralizó con la guerra, y fue retomado por Florensa en 1946. En esta fecha, el Ayuntamiento le permitió al propietario construir cinco plantas, pero retranqueando las tres últimas para destacar la fachada antigua. Al mismo tiempo, el proyecto de todas las fachadas lo realizaría el municipio, que “ha cooperado a la obra reduciendo o eximiendo al propietario de algunos arbitrios y facilitándole elementos antiguos para completar la ventana gótica” (Florensa i Ferrer, 1962, Vol. I, p. 17). Florensa también decía:

“Cuando se solicitó licencia para el derribo y reconstrucción de la casa número 5, el Servicio de Edificios Artísticos y Arqueológicos inició sus gestiones para que se mantuviese la fachada y aún se mejorase, desempotrando los restos de ventanas antiguas y rehaciéndolas” (Florensa i Ferrer, 1962, Vol. I, p. 17).



219. Call, 5 y 7 antes de la intervención.
Fuente: Florensa, 1949.



220. Call, 5 y 7 después de la intervención.
Fuente: Florensa, 1949.

En el segundo piso existía la estructura de una ventana coronella, mientras que en el primero sólo se conservaban los lóbulos superiores. Con la intervención se completaron las ventanas y se cambió de lugar la del primer piso (il. 220). Como en diferentes casos, también se limpió el aparejo antiguo y se reintegró las partes perdidas con piedras de Montjuic que procedían de otros derribos. A los nuevos vanos del resto de la fachada se los resaltó con un marco de sillería y al muro de mampostería de la fachada lateral se lo

revistió con la simulación de paramento antiguo¹². Por otro lado, se limpiaron las piedras romanas, y en la casa contigua “se obtuvo permiso de su propietario para revestir su pequeño paramento con sillarejo antiguo, unificándola así con las casas 5 y 7” (Florensa i Ferrer, 1962, Vol. I, p. 17). De esta manera, “todo se ha conseguido en buena armonía” (Florensa i Ferrer, 1962, Vol. I, p. 17).

En su publicación sobre la plaza de San Felipe Neri, Florensa repasaba las obras del barrio y, haciendo referencia a las casas del Call, concluía:

“Entre lo que son sólo deseos y lo ya obtenido, como la que pudiéramos llamar explosiva aparición, en la avenida de la Catedral, de la muralla romana, (...), no podemos negar que en estos parajes se ha producido un grande y súbito enriquecimiento del patrimonio monumental de Barcelona. Nuestro deber es cooperar con entusiasmo en esta suerte que se nos ha venido encima, y que infinidad de ciudades del mundo nos robarían de buena gana” (Florensa i Ferrer, 1958-A, p. 14).

7. Paseo de Colón, número 2

En 1946, contemporáneamente a la casa de la calle Call, se intervenía sobre el edificio situado en el número 2 del Paseo de Colón. El propietario del inmueble había pedido permiso de obra para derribarlo y volver a construir un nuevo edificio. Sobre esta posibilidad, Florensa fue consultado y en su informe argumentaba que “tratándose de una fachada en conjunto del siglo XVI, convendría fuese respetada, aunque se derribase y edificase de nuevo el interior” (Florensa i Ferrer, 1946-A, s/n.). “Al procederse al desmonte de esta forma, los interesados se dirigieron al Ayuntamiento haciendo notar que era peligroso dejar sólo la fachada en pié, por lo que solicitaron permiso para desmontarla, comprometiéndose después en utilizar los materiales antiguos en la reedificación” (Florensa i Ferrer, 1946-A, s/n.). Se trataba de una casa que en origen se componía de planta baja y dos pisos altos, aunque en el siglo XVIII se le añadieron tres nuevas plantas. Para esta ampliación, se utilizaron ventanas que procedían de otros edificios, con lo que se conservaban restos de una del siglo XVI y de otra coronella del siglo XV (il. 221).

En la reconstrucción de la nueva fachada, “con sujeción a un proyecto inspirado por el Servicio Municipal de Edificios Artísticos y Arqueológicos” (Florensa i Ferrer, 1962, Vol. I, p. 16) (il. 222)¹³, se utilizó la misma metodología que en otros casos, por lo que se completaron los restos de elementos antiguos, se añadieron nuevos procedentes de otros edificios y se reintegró el sillarejo perdido. Por último, también se incorporó una galería superior, interpretando personalmente el modelo historiográfico, mientras que las nuevas plantas añadidas se construyeron retranqueadas (il. 223).

Aunque en la fachada no existía más que fragmentos del paramento de la casa original, en el interior se conservaban varios elementos artísticos y algunos restos de los muros primitivos. De hecho, de este inmueble procedían la puerta heráldica que se colocó en el patio del Museo Marès, y también el artesanado trasladado a una de las salas del mismo museo. La conservación de los monumentos consistía, en realidad, en dotar a la ciudad de atractivos de apariencia antigua. Para estos casos, sería más conveniente utilizar el concepto de puesta en valor, ya que el objetivo principal pasaba por construir una nueva

12. Se conservan facturas y presupuestos de los elementos mandados a labrar y del resto de materiales empleados (Florensa i Ferrer, 1946-B).

13. El proyecto, sin fecha y sin memoria, se conserva en el Colegio de Arquitectos de Cataluña: “Casa Cervantes”, en COAC-AH, Fondo Adolf Florensa, Exp. S - C - 17 / 21, Barcelona.

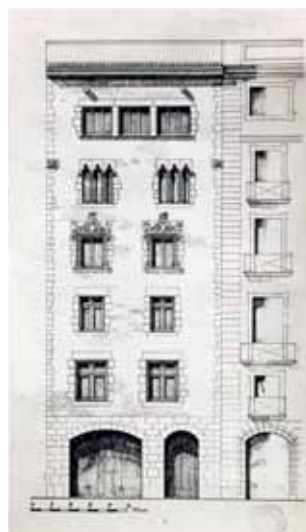
imagen de marca que funcionase como valor añadido en la persuasión de potenciales visitantes. Al no existir memoria de la obra, se destruyó la información que podría haber aportado el edificio, pero como hemos visto en este y en otros casos, poseer una fachada con elementos históricos era lo que más interesaba, casi sin importar el origen de dichos elementos. Una leyenda decía que la casa había sido la residencia de Cervantes en Barcelona, por lo que su renovada imagen representaba un nuevo atractivo para la ciudad, en un producto en el que se sumaban piedras antiguas y el lugar de paso de una figura histórica. A partir de entonces, Barcelona Atracción la incluyó en sus itinerarios, y en un artículo de 1950 presentaban el edificio a los lectores:

“El inmueble, tal como llegó hasta nosotros, no tenía un aspecto muy atractivo. La vejez, los años, no lo habían ennoblecido. Desfigurado a fuerza de pegotes y añadidos de burla albañilería, afeado por sucesivas transformaciones, sólo guardaba la nobleza de sus piedras doradas al sol. (...). Mas si bien es verdad que la casona cayó bajo la piqueta demoleadora, el Servicio Municipal de Edificios Artísticos y Arqueológicos conservó todas las piedras, y el Ayuntamiento de Barcelona dispuso que de nuevo se alzara el viejo inmueble, que ha sido así reconstruido por su propietario, con el asesoramiento de los arquitectos de nuestro municipio (...).

“Y así, la nueva casa cervantina, fiel reconstrucción de aquella que conoció o pudo conocer el glorioso manco de Lepanto, mantiene vivo y nostálgico, sin evaporarse, el perfume de una leyenda que no queremos que se desvanezca jamás” (Llopis, 1950, p. 47).



221. Paseo de Colón 2 antes de la intervención.
Fuente: Florensa, 1949.



222. Proyecto de reconstrucción de la fachada.
Fuente: COAC, Florensa, S-C-17/21.



223. Paseo de Colón 2 después de la intervención.
Fuente: Florensa, 1949.

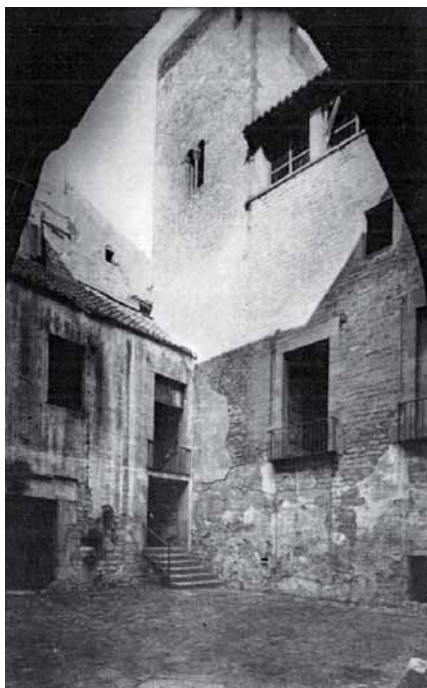
8. El Palacio Requesens y la antigua calle Basea

La obertura de la vía Layetana había dejado al descubierto un tramo de muralla romana en la calle Basea¹⁴. Se conservaban las bases de cuatro torres, cuyos muros fueron utilizados en época medieval como cimientos para otras construcciones. Con el fin de aprovechar el espacio entre las torres, en algunas ocasiones se levantaron arcos sobre los

14. Desde la obertura de la vía Layetana hasta 1930 este tramo se denominó calle de las Murallas Romanas. Desde 1930 hasta la actualidad se llama calle del Subteniente Navarro.

que se apoyaban los nuevos edificios (il. 54). De estas nuevas construcciones, destacaban las casas señoriales que en la Edad Media elevaron las torres romanas para edificar sus propios miradores. Se trata del esquema que hemos visto en la plaza de Berenguer y, en el caso de la calle Basea, sobresalía el llamado Palacio Requesens, obra originaria del siglo XIII, ampliada en el XV, y cuya torre con ventanas coronelles dominaba el conjunto.

En 1914, la Real Academia de Buenas Letras y la Comisión Provincial de Monumentos solicitaron al Estado que les cediera el usufructo del edificio, cesión que se produjo en 1917 a cambio de que dichas instituciones lo restaurasen. Hasta entonces, el inmueble se había subdividido en diferentes viviendas de alquiler, y la estructura original quedaba escondida entre tabiques y falsos techos (il. 224). Desde aquella fecha y hasta 1924, Josep Domènech i Mansana, arquitecto de Instrucción Pública y Bellas Artes, intervino en el palacio. Su obra consistió en derribar los añadidos, adaptar el interior para su nuevo uso y recuperar en el patio su forma primitiva según los restos conservados. Ni en la Academia de Buenas Letras, ni en el Archivo Administrativo se conserva información alguna de esta obra. En el Fondo Domènech i Mansana del Archivo del Colegio de Arquitectos existen algunas referencias, pero sobre todo son facturas de materiales y un dibujo de la fachada hacia la calle Basea. Por lo tanto, las únicas fuentes que poseemos son fotografías que, en cualquier caso, no enseñan la totalidad de lo restaurado (ils. 225, 226 y 227).



224. Patio del Palacio Requesens en 1915.
Fuente: COAC, Fotog., de Barcelona, n° 1637.



225. Palacio Requesens durante la obra.
Fuente: SPAL, Catálogo Monumental, Caja 497.

Domènech i Mansana intervino sobre las dos caras del patio que daban al interior del palacio. Con seguridad podemos afirmar que todo el remate de almenas y merlones es nuevo, y que el arco situado debajo de la escalera y en el rellano también lo son. Al mismo tiempo, se completó la escalera con una moldura para resaltar sus líneas sobrias, y encima de su primer tramo se colocó una ventana lobulada que tampoco existía. Sin embargo, existen otros elementos de los que no poseemos información fehaciente. Por un lado, tanto la ventana coronella del rellano como toda la galería porticada de arcos apuntados hoy se presentan en su forma completa. Pero en la mayoría de los casos, nunca este tipo de ventanas han conservado las columnas escondidas entre nuevos muros y,

teniendo en cuenta la teoría según la cual toda forma prístina debía ser recuperada, es probable que dichos elementos hayan sido completados según restos encontrados. Por último, en la planta baja existe una ventana coronella que debió pertenecer a la primera fase de construcción del edificio y que podría ser la única conservada completa. En primer lugar, las ventanas reconstruidas seguían todas un patrón que respondía a los modelos más finos y esbeltos de los siglos XIV y XV. Además, la reconstrucción se llevaba a cabo de una manera teóricamente perfecta, con molduras incorporadas, con arquillos lobulados y con un marco de sillería que la resalte.

En 1932 el palacio se declaró Monumento Arquitectónico Histórico-Artístico. El informe para su declaración reconocía que “el mayor interés lo ofrece el patio” (Tormo, 1932, p. 132), y que el edificio era un ejemplar único del gótico civil meridional:

“En lo gótico, la tan característica escalera en dos lados del patio, de todos los estados marítimos de la Casa de Aragón (peninsulares o insulares, de habla catalana o italiana), una alta torre y, repartidas con la graciosa y muy relativa irregularidad del gótico civil, ventanas: ésta geminada; aquella trigémina, con los arquitos curvos y con las tan sutiles largas columnillas” (Tormo, 1932, p. 132).



226. Patio del palacio Requesens en 1936.
Fuente: Barcelona Atracció, 1936.



227. Patio del palacio Requesens en 1940.
Fuente: Grahit y Grau, 1946.

No contento con la intervención de Domènech, en relación al resto del edificio afirmaba que “una preciosa obra restauradora, consolidadora, es posible que aún descubriera alguna otra parte de la obra” (Tormo, 1932, p. 132). Por otro lado, en cuanto a la fachada hacia la calle Basea, después de los primeros derribos para abrir la vía Layetana, el espacio entre las torres aún se encontraba ocupado por casas añadidas (il. 48). Domènech i Mansana había preparado un proyecto que eliminaba dichas casas, marcaba la separación entre los muros romanos y medievales según el tipo de sillar y remataba el conjunto con almenas y merlones (il. 54). Finalmente no se realizó su idea, aunque las viviendas sí fueron demolidas.

Al mismo tiempo, la comisión formada en 1922, que finalmente propuso cerrar el barrio de la Catedral, se había creado, entre otras cosas, para poner en valor los restos romanos de la calle Basea. La idea que propusieron consistía en abrir una comunicación entre el patio del palacio y la citada calle con el fin de facilitar la visita a los monumentos. Domènech i Mansana recogió la propuesta en su proyecto (il. 228), aunque como hemos dicho, no llegó a realizarse. Por otro lado, las propuestas que habían presentado Domènech

i Montaner y Jeroni Martorell (ils. 55 y 59), junto con la creación de la comisión, nos indica que se trataba de uno de los monumentos más importantes de la ciudad, entre otras cosas, porque del recinto romano sólo se conservaban las torres de la plaza Nueva y el resto se creía desaparecido. Sin embargo, durante la década de 1920, más allá de descubrir la estructura de las murallas, apenas se intervino en la calle Basea. Y por este motivo, en 1929 la Comisión Provincial de Monumentos pedía al alcalde iniciar las obras que comuniquen la calle con el patio del palacio, “la urgencia de lo cual es notorio por la facilidad que ello daría a cuantos visitando Barcelona con motivo de su Exposición Internacional, deseasen admirar el edificio gótico referido, hermosa muestra de la arquitectura civil de los siglos medios de que tan escasos ejemplares se conservan” (AAMB, 1929, s/n.).



228. Palacio Requesens hacia la calle Basea.
Proyecto de Domènech i Mansana, 1924.
Fuente: COAC, Exp. C - 1189 / 256.

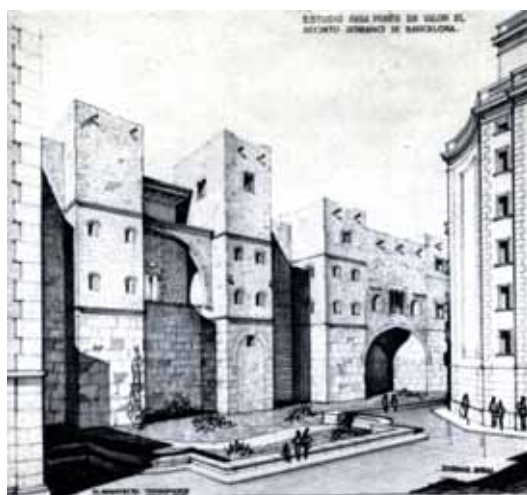
8. 1. Florensa en el Palacio Requesens y la antigua calle Basea

El contacto de Adolf Florensa con la monumentalización del Barrio Gótico comenzó, precisamente, cuando en 1923 fue llamado a participar en el proyecto que pretendía enlazar la calle de las Murallas Romanas con el patio del Palacio Requesens. Al palacio se entraba por la calle Bisbe Cassador, y ésta finalizaba en la iglesia de Sant Just. La comunicación de estos dos puntos facilitaría, por lo tanto, la creación de un circuito turístico circular alrededor del barrio. En relación al tramo de muralla conservado, el Ayuntamiento pretendía expropiar todas las construcciones que se apoyaban en ella, para luego derribarlas y dejar el muro antiguo completamente exento. Sin embargo, en 1936 aún estaban habitadas las viviendas (Vilaseca, 1936), por lo que en realidad, las obras no comenzaron hasta después de la Guerra Civil.

Florensa se hizo cargo de las intervenciones cuando se retomaron a partir de 1945. Hasta 1953 solamente se consolidó y limpió el sillarejo antiguo “a fin de destacar y revalorizar un sector arqueológico tan importante para Barcelona, cuyo reconocimiento por propios y extraños es el mejor acicate para dar a nuestra ciudad la categoría, no solamente de ciudad moderna, sino de ciudad histórica” (AAMB, 1950-A). Pero una vez finalizadas las expropiaciones, se presentó un proyecto que pretendía crear una calle paralela a la muralla, como prolongación del tramo conservado de cuatro torres (Florensa i Ferrer, 1953-B). Con este objetivo se pensaban derribar todas las viviendas que existían

a continuación de dicho tramo, y en el caso de que el lienzo de muralla no se haya conservado, éste se reconstruiría con ladrillo.

Al mismo tiempo, el proyecto se completaba con la idea de que entre torre y torre habría existido una casa señorial, y formaba parte del mismo plan por el cual se reconstruyó la plaza de Berenguer, es decir, el llamado Estudio para Poner en Valor el Recinto Romano de Barcelona (il. 229). Esta hipótesis venía reforzada por la propia existencia del palacio Requesens, por lo que se reconstruyó su fachada devolviéndola a una supuesta forma primitiva (ils. 230, 231 y 232). En un principio existían dos vanos, pero Florensa los transformó en uno solo por motivos de simetría y le otorgó la forma de ventana coronella. Cuatro nuevas ventanas fueron colocadas en otro de los lados del patio (il. 233), mientras que el muro fue levantado con sillares procedentes de derribos. De la galería superior se conservaba una columna junto a la torre, de modo que bastó con reproducir su modelo para completar el sistema. Por último, si la parte alta de la torre había conservado ventanas románicas en tres de sus lados, Florensa completó el cuarto con una nueva ventana similar a las ya existentes.



229. Estudio para poner en valor el recinto romano.
Fachada del Palacio Requesens hacia la calle S. Navarro.
Fuente: Florensa, 1964-A.



230. Fachada Palacio Requesens hacia la calle Subteniente Navarro en 1950.
Fuente: Florensa, 1962, Vol. II.



231. Fachada del Palacio Requesens hacia la calle Subteniente Navarro en 1958.
Fuente: Florensa, 1958-C.



232. Patio del Palacio Requesens en 1958. Ventana y galería añadidas.
Fuente: Florensa, 1958-C.



233. Patio del Palacio Requesens. Nuevas ventanas colocadas por Florensa.
Fuente: foto del autor.

Pocos años más tarde, entre 1964 y 1972, el palacio sufrió una tercera intervención dirigida esta vez por Camil Pallàs, sucesor de Jeroni Martorell como director del Servei de la Diputació. Las obras afectaron principalmente al interior al presentar humedades y defectuosas instalaciones, aunque la memoria del proyecto decía:

“Las obras de restauración proyectadas tienden a devolver al edificio su disposición y forma original, despejándolo de los añadidos que lo desfiguran y dotándolo de los elementos precisos para la labor cultural que en él se desarrolla. Para ello se reparará la cantería, se reconstruirán los arcos y forjados, se repararán los pavimentos y artesonados y se sustituirá la defectuosa instalación eléctrica” (Pallàs, 1963, s/n.).

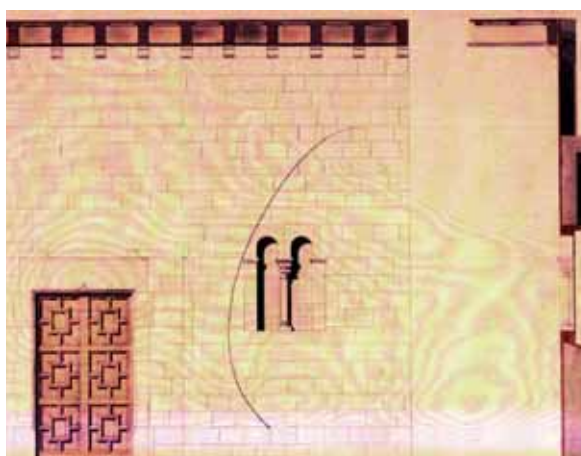
A pesar de la reciente intervención de Florensa y de que su obra afectaría sólo al interior, la memoria continuaba:

“El conjunto arquitectónico que forma parte de este edificio está sumamente deteriorado con añadidos que desfiguran su primitivo estilo (...), lo que obliga, por tanto, a restaurar a fondo todo el conjunto histórico (una de las piezas maestras del barrio gótico de nuestra ciudad) dotándole de aquellos elementos necesarios para el buen fin de los trabajos de carácter literario e histórico que allí se efectúan” (Pallàs, 1963, s/n.).

En esta última intervención, el interior del edificio adquirió su disposición actual. Llama la atención que la práctica habitual de sustituir el muro de mampostería o tapià por otro de piedra lo defina el autor como “alicatado de sillarejo” (Pallàs, 1972, s/n.). Concretamente, consistía en “excavar la pared para la colocación de sillarejo de piedra cortado a máquina para dar un acabado perfecto” (Pallàs, 1972, s/n.). Siguiendo esta técnica se actuó en el interior de la torre, en donde además se añadió una nueva ventana coronella para iluminar su primera planta (il. 234). La ventana colocada parece formada por restos originales, como el capitel, que tuvo que proceder de almacenes municipales, y otros nuevos como las piedras que forman su marco. Pertenece al modelo de ventana coronella del siglo XIII, época primitiva del palacio, pero del mismo modo, una ventana similar se colocó al final de la escalera, junto a la puerta de entrada, aunque esta vez completamente nueva (il. 235). Tras todas las intervenciones, en 1975 el edificio fue declarado Monumento Histórico Artístico de Interés Nacional¹⁵.



234. Nueva ventana en la base de la torre. Obra de Pallàs en 1964.
Fuente: foto del autor.



235. Palacio Requesens. Proyecto para la puerta de entrada. Ventana añadida por Pallàs, 1964.
Fuente: SPAL. Catálogo de Planos, Cajón 4, Carpeta 2.

15. El comentario de la declaración destacaba la escalera del patio y la galería de arcos apuntados, así como el hecho particular de haber sido construido sobre la muralla romana (Ministerio de Educación y Ciencia, 1975).

Por otro lado, la idea de hacer una calle que siguiera la línea de la muralla se construyó en parte. Hasta 1959 se intervino sobre el sector entre la plaza del Ángel y la calle Bajada del Cassador. Este sector comprendía las cuatro torres descubiertas en un principio, aunque en realidad en tres de los casos sólo se conservaba la base y el resto fue reconstruido (il. 236). Al mismo tiempo, el Estudio para Poner en Valor el Recinto Romano de Barcelona incluía construir una calle que rodease casi la totalidad del perímetro amurallado, para lo cual se deberían haber derribado decenas de viviendas (ils. 147 y 237). En la calle del Subteniente Navarro estaba proyectado descubrir el tramo hasta la plaza de Arrieros, pero sólo se derribó una de las viviendas y no se encontraron restos. Al mismo tiempo, el proyecto creaba un paseo desde la plaza Nueva siguiendo las calles de la Palla, Banys Nous y Avinyó, aunque sólo se demolió la casa número 12 de la calle de la Palla en donde apareció una torre con una ventana del siglo XIII.



236. Reconstrucción de la parte alta de la torre contigua al palacio Requesens. 1958.
Fuente: Florensa, 1958-B.



237. Estudio para poner en valor el recinto romano de Barcelona. Preveía derribar casi todas las viviendas adosadas a la base de la muralla.
Fuente: Florensa, 1964-A.

9. La calle Montcada

Fuera del recinto romano, y a partir del siglo V, surgieron en la ciudad «vilas-novas» alrededor de una parroquia, que luego fueron unidas con la muralla del siglo XIII. El actual barrio de la Ribera fue en origen la vila-nova del mar, zona de comerciantes cuya riqueza se acrecentó con la expansión marítima de los siglos XIII, XIV y XV. La calle principal del barrio fue construida en terrenos de Guillermo Ramón de Montcada y unía el puerto con el centro de la ciudad, mientras que en uno de sus extremos se levantó la iglesia de Santa María del Mar. Según Duran i Sanpere, la calle Montcada tuvo su origen en el siglo XII y vivió su etapa de mayor crecimiento económico entre los siglos XIV y XVI, época en que «les façanes del carrer acostumen a tenir una porta d'arc semicircular amplament adovellat i finestres coronelles, a més d'una torre lateral de poca elevació» (Duran i Sanpere, 1972, p. 448). Se trataba de los palacios de las primeras grandes familias burguesas de Barcelona, cuya actividad mercantil había convertido a Cataluña en potencia mediterránea y cuya época simbolizaba uno de los principales motivos de orgullo nacional.

Sobre la evolución de las diferentes casas de la calle, Florensa sostenía que “como es natural, en este período larguísimo de seis siglos, del XIII al XVIII, las casas fueron varias veces alteradas, o simplemente sustituidas por otras nuevas” (Florensa i Ferrer, 1959-A, p. 9). Pero aunque alteradas, hasta el siglo XIX vivieron «grandes familias», con lo que conservaron su empaque y dignidad. Sin embargo, en el siglo XIX, “las casas se convirtieron de palacios en inmuebles de renta, subdividiendo sus amplias estancias en modestos pisos que ocupó un vecindario cada vez más pobre” (Florensa i Ferrer, 1959-A, p. 9). Además, mantenía que “de las ricas ventanas de los entresuelos apenas nos ha quedado alguna (...), lo cual, unido al destrozo que los gustos de los siglos XVII y XVIII, con su preferencia exclusiva por los grandes balcones rectangulares, habían causado, ha dejado llegar hasta nuestra época sólo un reflejo pálido de lo que debió de ser la calle de Montcada en sus grandes momentos de los siglos XV y XVI” (Florensa i Ferrer, 1959-A, p. 9).

Recuperar la forma primitiva de los palacios fue una constante exigencia desde las primeras noticias recogidas. Recordemos que en 1901 Puig i Cadafalch decía que “els carrers de Montcada y de Mercaders estan demanant convertirse en carrers de Nuremberg o de Bruges o en una via de Florencia; es precís fer lo que M. Buls ha fet a Bruselas, ab la Gran Plassa, no destruir, sino reedificar, retornar las cosas a sa primitiva bellesa” (Puig i Cadafalch, 1901-A, p. 1). Este interés fue desarrollado con más precisión por Jeroni Martorell, cuando a partir de 1917 comenzó a analizar los edificios más representativos y presentó, al mismo tiempo, proyectos de restauración para cada uno de ellos¹⁶. Desconocemos el grado de influencia que dichos proyectos tuvieron sobre la valoración de la calle, ya que no se ha encontrado ninguna publicación de la época que los nombre, mientras que la información para el estudio que hemos hecho proviene de documentación de archivo. Sin embargo, en diversos artículos enviados a la prensa local Martorell exigía la restauración del conjunto (Martorell, 1925 y 1926-B). En este sentido, en 1930 se creó la asociación Amigos de la calle de Montcada, que estaba formada por mujeres de la alta burguesía. Su labor de difusión duró hasta la Guerra Civil, y consiguieron que el 11 agosto de 1936 la Generalitat aprobase un decreto de protección para algunas de las casas de la calle (Duran i Sanpere, 1972, p. 459).

Las peticiones para la puesta en valor de los palacios se generalizaron después de la guerra. En 1944 varias entidades culturales de la ciudad enviaron al Ayuntamiento una instancia en la que le exigían restaurar todo el conjunto ya que “no es necesario enumerar una vez más las extraordinarias posibilidades que ofrece la calle de Montcada para ser convertida en un barrio-museo de carácter único” (AAMB-B, 1944, s/n.). Además, proponían prohibir el tráfico, los comercios y las industrias debido a “que contribuye a desnaturalizar una vía de tan noble abolengo” (AAMB-B, 1944, s/n.)¹⁷. En 1947 diversas publicaciones insistían sobre el asunto, y en este sentido, Duran i Sanpere escribía:

“Es una cadena de estilos y épocas, un museo urbano ya establecido, aunque no reconocido todavía como tal. Quienes podrían dar a la calle todo su valor no se paran a pensar en la ganancia que significaría para la ciudad el hacer recobrar a esas casas su dignidad primitiva, convirtiéndolas en motivo de orgullo para propios y extraños” (Duran i Sanpere, 1947-B, p. 35).

Ese mismo año se publicó el volumen dedicado a Barcelona del Catálogo Monumental

16. Ver el capítulo quinto.

17. Instancia firmada por: Ateneu Barcelonés, Instituto Amatller de Arte Hispánico, Asociación de Amigos de los Museos, Círculo Artístico, Instituto Barcelonés de Arte y Real Academia de Buenas Letras de Barcelona.

de España. En el apartado dedicado a la calle Montcada, por primera vez se publicaron algunos de los proyectos de restauración que había realizado Martorell, aunque los presentaban no como hipótesis, sino como el estado primitivo de los palacios. Al mismo tiempo, decían:

“Es un deber de ciudadanía el rescatar inmediatamente de la invasión destructora la calle que constituye el verdadero barrio gótico de la ciudad de Barcelona” (Ainaud & Gudiol & Verrié, 1947, p. 340).

En este contexto, el 26 de diciembre de 1947 se volvieron a declarar los principales palacios de la calle, hecho que obligó a controlar los permisos de obras que se solicitaban. El decreto apareció en el BOE el 18 de enero de 1948, y la revista *Barcelona Atracción* publicaba algunos de sus párrafos:

“Y se llegó a los siglos XV y XVI con las grandes mansiones señoriales de fachadas de piedra, puertas adoveladas, grandes ventanales y galerías arqueadas en el último piso bajo el tejado” (Aliberch, 1948, p. 41).

En realidad, el decreto transcribía las conclusiones de informes presentados por la Real Academia de la Historia y por la Comisaría General de Servicios de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. El artículo de *Barcelona Atracción* estaba firmado por Ramón Aliberch, cuyo último párrafo decía:

“El Barrio Gótico, que así se denomina el de la catedral, gracias a la acción persistente de técnicos doctos, es ya una maravilla que puede dar un carácter a Barcelona. La calle de Montcada será una prolongación de tan patriótica empresa” (Aliberch, 1948, p. 45).

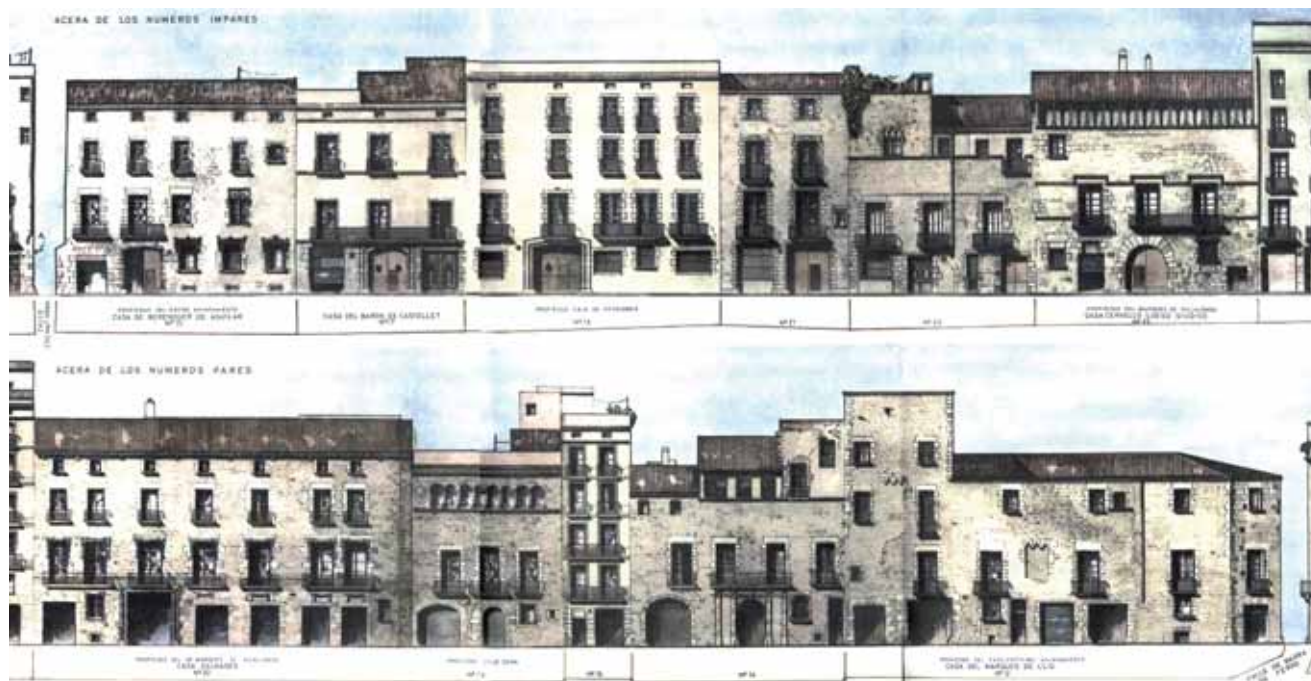
Las intervenciones dirigidas por el Ayuntamiento comenzaron en 1953, momento en el que el municipio compró una de las casas más monumentales, la llamada casa Berenguer de Aguilar, situada en el número 15. Desde este momento, y hasta 1970, “el Ayuntamiento ejerció una intensa tutela sobre la calle, siendo raro el edificio de la misma en que no se [haya] ejercido su acción” (Florensa i Ferrer, 1964-B, p. 35). En general, las intervenciones estaban encaminadas a potenciar la imagen histórica de la calle. Como había dicho Durán i Sanpere, es “un sector de la ciudad que podría convertirse en otro barrio ciudadano de prestigio con sólo restaurar algunas casas, especialmente sus fachadas y sus patios” (Duran i Sanpere, 1952, p. 53).

En 1959, Florensa publicaba *La calle de Montcada* (Florensa i Ferrer, 1959-A). Por un lado, presentaba la zona como un nuevo atractivo turístico, incluyendo una guía en inglés y otra en francés al final del texto, y al mismo tiempo, sostenía que la restauración “daría a Barcelona una nueva zona de tanto atractivo sentimental y turístico como el barrio gótico” (Florensa i Ferrer, 1959-A, p. 21). Y en este sentido, también decía:

“Pintoresquismo y color, pues, no pueden negársele a este barrio; pero, tal como está en la actualidad, sólo a los muy amigos de estas cualidades puede atraer. Conviene, pues, ver si pueden conservarse sus atractivos y sus buenas cualidades, dignificando un poco su aspecto general” (Florensa i Ferrer, 1959-A, p. 13).

Sin embargo, su publicación describía, sobre todo, el estado de cada edificio, lo realizado hasta el momento y las líneas generales que se estaban siguiendo (il. 238). Con el objetivo de potenciar el valor de antigüedad, “el pavimento va a ser renovado, formándolo con losas de piedra y sin aceras, lo cual dará a la calle mayor nobleza y aumentará a la vista

su anchura. Con ello la calle de Montcada puede llegar a ser un atractivo extraordinario, único para la ciudad que lo posee. Dios nos ayude” (Florensa i Ferrer, 1959-A, p. 29). Por último, la antigüedad se acrecentaba debido al “fenómeno de la «densidad monumental» que hemos comentado repetidamente con referencia al barrio gótico, y por virtud del cual el valor de los monumentos se exalta recíprocamente por causa de su proximidad” (Florensa i Ferrer, 1959-A, p. 16).



238. Calle Montcada. Estado de las fachadas en 1959.
Fuente: Florensa, 1959-A.

9.1. La casa Berenguer de Aguilar. Número 15

En 1953 el Ayuntamiento adquirió la casa Berenguer de Aguilar, y de esta manera comenzaban las intervenciones municipales en la calle Montcada. Los restos más antiguos conservados de las casas databan del siglo XVI, aunque en épocas posteriores fue ampliada y modificada. En el siglo XVIII las ventanas de la planta principal fueron sustituidas por balcones, y en el siglo XIX el edificio se subdividió en viviendas de alquiler. El objetivo consistía en liberarla, “no sólo de sus modestos habitantes” (Florensa i Ferrer, 1964-B, p. 34), sino también de los añadidos que escondían la estructura original. En la planta baja de la fachada principal se conservaban restos de tres ventanas del siglo XVI con escudo heráldico, que habían sido mutiladas para instalar almacenes (ils. 81 y 239). En el resto de la fachada existía el marco de una ventana coronella y zonas de muro con sillarejo antiguo. La obra consistió en recuperar las ventanas de la planta baja en su hipotética forma completa, sin diferenciar qué parte era la original y cuál la añadida (il. 240). De las tres ventanas, la más cercana a la puerta principal era la que estaba más mutilada. Las otras dos conservaban el marco superior, pero sus jambas fueron añadidas. En el resto de la fachada la intervención fue más respetuosa. Consistió en limpiarla y en incorporar revoque con forma de sillarejo en las zonas donde el antiguo no existía (il. 241). La obra en esta parte de la casa concluyó en 1959.

El edificio hacía esquina con la calle Cremat Gran, y la fachada posterior daba a la plaza actualmente llamada de Sabartés. Esta zona se derribó por completo y se volvió a

construir, ya que según Florensa era “carente de interés” (Florensa i Ferrer, 1959-A, p. 22). Se trata del cuerpo más volumétrico del edificio, reconstruido con materiales, formas y procedimientos antiguos, y con dos ventanas góticas procedentes de otros derribos. En la parte superior se incorporó una galería porticada, según el modelo historiográfico estudiado (ils. 242 y 243).



239. Montcada 15. Ventana planta baja.
Fuente: Florensa, 1959-A.



240. Montcada 15. Ventana planta baja completada.
Fuente: Florensa, 1959-A.



241. Montcada 15. Fachada restaurada
Fuente: Florensa, 1962.



242. Montcada 15. Parte trasera durante la intervención.
Fuente: Maristany, 2007.



243. Montcada 15. Parte trasera en 1963.
Fuente: Maristany, 2007.



244. Montcada 15. Cara Noreste del patio en 1940.
Fuente: Florensa, 1949.



245. Montcada, 15. Cara Noreste del patio en 1959.
Fuente: Florensa, 1959-A.



246. Montcada 15. Ventana en la cara Norte del patio.
Fuente: Florensa, 1959-A.



247. Montcada 15. Reconstrucción de la ventana en la cara N. del patio.
Fuente: Florensa, 1959-A.

En cambio, la intervención se concentró principalmente en el patio interior, donde existían diversos elementos antiguos que podían contemplarse desde la calle. La cara Este conservaba una galería de arcos apuntados que se encontraba tapiada y restos de otra superior con arcos rebajados. Al mismo tiempo, en la cara Norte existían tres ventanas del siglo XVI (il. 244). La obra consistió en descubrir la galería principal y en reconstruir la superior de la cara Este, mientras que en la cara Norte se eliminaron los vanos sin elementos histórico-artísticos, para dejar solamente los esculpidos (il. 245). Llama la atención la incorporación de una ventana gotizante en la parte alta de la cara Norte. En realidad, se trata de una reconstrucción en base a escasos restos encontrados en el muro. Además, fue cambiada de lugar para hacerla coincidir con la moldura añadida a la galería superior (ils. 246 y 247). Otros detalles consistieron en incorporar un arco de medio punto en la planta baja de la cara Este, simular sillarejo antiguo y construir un gran alero de madera para proteger la escalera.



248. Montcada 15. Cara Sureste del patio en 1955 aprox.
Fuente: Maristany, 2007.



249. Montcada 15. Cara Suroeste del patio en 1955 aprox.
Fuente: Maristany, 2007.



250. Montcada 15. Esquina Noroeste del patio en 1953.
Fuente: Florensa, 1962.



251. Montcada 15. Estado de las ventanas de la esquina Noroeste del patio en 1954.
Fuente: Archivo Fotográfico, Urb. 2494.

La galería superior de arcos rebajados se extendía también a la cara Sur del patio (il. 248). Y en la cara Este, a mitad de la escalera se encontraron restos de una ventana coronella y de otra más pequeña del siglo XVI (il. 249). La ventana del rellano de la escalera también es original (il. 250). Con la intervención se creó una nueva galería en la cara Sur como continuación de la ya existente de arcos apuntados, se reconstruyó la galería superior y se completó la ventana coronella (ils. 252 y 253). Para la galería de arcos apuntados se utilizaron sillares nuevos, como también lo son los capiteles tallados y las columnas añadidas, tanto para la galería como para la ventana coronella. Otros detalles que acentúan la antigüedad del edificio fue la colocación de sillares en donde existía mampostería, la sustitución de los peldaños de la escalera por lozas de piedra y la incorporación de artesonados y aleros de madera esculpida.

Las obras fueron supervisadas por Florensa, dirigidas por Ros de Ramis y construida por la empresa Closa. El director de la empresa en aquellos años ha aportado un dato que podemos aplicar a otras obras municipales:

“No distinguirán la parte nueva de la antigua porque se pretendía que los añadidos fueran miméticos. Había en esa época una orden ministerial según la cual tenías que poner una R en todos los sillares que fueran nuevos. Pero eso sólo se hacía cuando incorporabas un elemento nuevo, singular, como por ejemplo un capitel” (Maristany, 2007, p. 64).



252. Montcada 15. Patio durante la intervención.
Fuente: Maristany, 2007.



253. Montcada 15. Patio restaurado.
Fuente: Florensa, 1964-B

Según Maristany, la R es pequeña y suele estar colocada en lugares escondidos (Maristany, 2007, p. 64)¹⁸. Florensa, por su parte, no hace referencia a este aspecto en ninguno de sus

18. Debido a las características de este trabajo, no es nuestro objetivo analizar sillar por sillar de las obras dirigidas por Florensa. Entre otras cosas, porque para hacerlo haría falta utilizar escaleras o montar andamios en edificios que actualmente se encuentran en uso.

escritos. Lo cierto es que esta cita no hace más que confirmar una característica, —el mimetismo— que hemos visto repetirse en todas las intervenciones estudiadas. En este sentido, Maristany nos explica “un petit truc per descobrir mentides”:

“Avui dia es fa molt difícil dir què és nou i què és vell al Barri Gòtic. Hi ha un petit truc merament orientatiu: els nous murs constricts se solien aixecar utilitzant la tècnica de la junta encintada, que consisteix a omplir amb una franja de morter els espais de juntura entre les pedres de les façanes. El truc no sempre funcionarà, però: aquesta tècnica és antiga, i ja havia estat utilitzada originalment en molt edificis medievals” (Maristany, 2007, p. 80).

Por lo tanto, el mimetismo no sólo es una cuestión de forma, sino que también de técnica constructiva y, como hemos visto, incluso de materiales. En este sentido, el valor de antigüedad que se pretendía potenciar, no guardaba relación con el valor documental que teóricamente predominaba en Europa desde los escritos de Camillo Boito y Gustavo Giovannoni, sino más bien con el pintoresquismo y la densidad monumental que se consumen con facilidad en las visitas turísticas. De esta manera, en 1960 se decidió destinar el edificio para la apertura del Museo Picasso de Barcelona, inaugurado en 1963 cuando finalizaron las obras:

“Y no hay duda de que la existencia de este museo, que será un foco de atracción turística muy intenso, transformará completamente la vida de la vieja calle de Montcada que, gracias a él, conocerá una popularidad nueva y muy merecida” (Florensa i Ferrer, 1962, Vol. III, p. 20).

9.2. Casa del Barón de Castellet. Número 17

La casa del Barón de Castellet tuvo su origen en el siglo XVI, aunque fue ampliada y reestructurada en el siglo XVIII. De esta época era su fachada y el interior, pero en el patio se encontraron restos del edificio primitivo, aunque “totalmente desfigurado” (Florensa i Ferrer, 1959-A, p. 22). Hasta 1959, la intervención consistió en consolidar la casa y en limpiar su fachada, trasladando un relieve del segundo piso al primero para contemplarlo desde “un lugar más visible” (Florensa i Ferrer, 1959-A, p. 22).



254. Montcada 17. Restos del siglo XVI en la cara Oeste del patio.
Fuente: Maristany, 2007.



255. Montcada 17. Ventanas y galería reconstruidas.
Fuente: Maristany, 2007.

La principal intervención se realizó tras la muerte de Florensa, cuando en 1970 el Ayuntamiento adquirió el edificio para la ampliación del Museo Picasso. Las obras fueron dirigidas por Ros de Ramis y Serra Goday. En este caso, la labor substancial se centró en el patio, cuyo objetivo consistió en recuperar los elementos primitivos del siglo XVI. De esta época se habían descubierto el dintel de una ventana coronella y los restos de una segunda, así como algunas piezas de una galería superior (il. 254). En esta cara del patio se reconstruyeron los restos encontrados, añadiendo las partes que teóricamente faltaban (il. 255). La cantería del muro también es nueva. Por el contrario, en la otra cara del patio no se había encontrado ningún elemento histórico singular. Sin embargo, se levantó un muro de piedra completamente nuevo y se colocó una puerta del siglo XVI, que probablemente procedía de otro derribo (ils. 256 y 257)¹⁹.



256. Montcada 17. Patio antes de la intervención.
Fuente: Maristany, 2007.



257. Montcada 17. Patio restaurado.
Fuente: Maristany, 2007.

9.3. Casa número 23

La fachada de la casa número 23 era una de las mejores conservadas de la calle. Tuvo su origen en el siglo XIII y fue ampliada en el XIV. Todo el sillarejo antiguo era original y en la planta baja existían restos de un portal de medio punto, de un “tipo [que] se usaba ya igual en el siglo XIII” (Florensa i Ferrer, 1959-A, p. 24). En la primera planta, en “el siglo XVIII se sustituyeron los antiguos ventanales por los eternos grandes balcones rectangulares” (Florensa i Ferrer, 1959-A, p. 24). Sin embargo, “conserva en su parte alta la típica galería y una bella ventana, ambos del siglo XIV” (Ainaud & Gudiol & Verrié, 1947, p. 342). La ventana coronella se ubicaba en la torre lateral, “interesantísimo porque es un ejemplar único de transición entre los románicos, de los que conserva los arcos semicirculares, aunque más peraltados, y los góticos, cuya proporción más alargada y cuyas formas de capiteles y ábacos ya preanuncia” (Florensa i Ferrer, 1959-A, p. 24). La conclusión era que “pertenece al tipo muy conocido” (Florensa i Ferrer, 1959-A, p. 24), y su recuperación se presumía sencilla.

La intervención en la fachada, consistió, de hecho, en reconstruir los restos del portal de medio punto en la planta baja, y recuperar la galería que se encontraba tapiada. Florensa señalaba que “una cuidadosa exploración nos aseguró de que existían todos

19. El Museo Picasso fue ampliado nuevamente entre los años 1981 y 1986 uniéndolo a la casa número 19. Esta obra no la analizaremos en este estudio. En el año 1953, la casa número 19 era propiedad de la Caja de Pensiones para la Vejez, y en aquel entonces limpió su fachada y su patio asesorado por el Ayuntamiento. Se trataba de un edificio del siglo XVIII ampliado en el XIX. Por otra parte, la casa número 21 se unió al Museo Picasso en 1999. Era una casa del siglo XVIII, y a mediados de la década de 1950 se limpió su fachada, “muy homogénea y digna” (Florensa i Ferrer, 1959-A, p. 23).

sus elementos menos un pilar y unos trozos de antepecho, cuya reposición ha sido ya efectuada” (Florensa i Ferrer, 1959-A, p. 24). La obra estaba finalizada en 1959 (ils. 258, 259 y 260).

Una vez finalizada la fachada, el resto de la intervención se concentró en el patio. En 1960 Florensa pedía expropiar la casa ya que con la presencia de vecinos no era posible su reconstrucción (Florensa i Ferrer, 1960). Durante la exploración del muro, aparecieron algunos elementos de dos ventanas coronelles. “Se encontraron dos jambas completas y fragmentos de los arquillos, con lo que se las pudo completar guiándose por la de la fachada” (Florensa i Ferrer, 1962, il. n° 31). Es decir, se mandaron a tallar las columnas, los capiteles, las basas y el resto de los arcos del dintel (ils. 261 y 262). Por último, señalar que en 1999 la casa también se unió al Museo Picasso.



258. Montcada 23. Galería de la fachada antes de la intervención.
Fuente: Archivo Fotográfico, Urb. 2998.



259. Montcada 23 restaurada. Portal de medio punto añadido.
Fuente: Catàleg, 1987.



260. Montcada 23 en 1962. Al fondo, Montcada 25.
Fuente: Florensa, 1962.



261. Montcada 23, patio antes de la intervención.
Fuente: Florensa, 1962.



262. Montcada 23, patio después de la intervención.
Fuente: Florensa, 1962.

9.4. Casa Cervelló. Número 25

La Casa Cervelló estaba situada en el número 25 de la calle Montcada. Por su estado de conservación y por la lectura del paramento de su fachada, se apreciaba que como casa particular era el edificio del siglo XVI que menos transformaciones había sufrido en toda la ciudad. En el Catálogo Monumental de España también se incluía y se afirmaba que era “sin duda la más completa de la calle” (Ainaud & Gudiol & Verrié, 1947, p. 342). La planta baja había sido la más modificada, aunque existía todavía un portal de medio punto y una ventana del siglo XVI. Los vanos de la planta noble estaban enmarcados en una moldura quebrada de tradición castellana y la parte superior conservaba una galería tapiada (il. 263).

La intervención de Florensa, concluida en 1959, consistió en limpiar la fachada, y en la planta baja recuperó la función original de una ventana que se había modificado para ser utilizada como puerta. Además, “la galería alta estaba obstruida por unos tabiques que han sido ya suprimidos” (Florensa i Ferrer, 1959-A, p. 27). Según las imágenes conservadas, en el patio no se modificaron ninguno de sus elementos, aunque había dicho que “quedan restos de época anterior que será interesante poner a la luz” (Florensa i Ferrer, 1959-A, p. 27). Las obras se realizaron con permiso del propietario, el marqués de Vilallonga que, además, era el delegado del Ayuntamiento en el distrito.

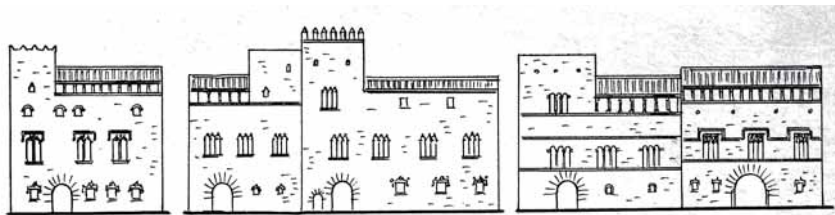


263. Montcada 25 en 1970.

Fuente: Hernández & Mora & Pouplana, 1990.

Sin embargo, resulta paradójico que la casa menos transformada de la calle no coincidía con el modelo historiográfico. La historia contradecía a la historiografía y el edificio no había tenido ni torre ni ventanas coronelles. Su construcción había recibido influencias castellanas y el resultado demostraba que el tipo variaba, se transformaba y que sus posibilidades reales eran más ricas que una hipótesis permanente. Cuando Duran i Sanpere decía que la casa “posee una estructura del siglo XVI, estructura que podría devolverse en toda su pureza con todo esfuerzo” (Duran i Sanpere, 1947-B, p. 35), posiblemente se refería a reproducir en la planta baja la única ventana de la época que se conservaba, idea que había sido propuesta en los bocetos de Martorell (il. 88). O quizás, a introducir ventanas coronelles en la planta noble. Sobre este supuesto, en 1971 Cirici i Pellicer proponía un esbozo sobre la forma que debería haber tenido la acera de los números impares (il. 264). Como había previsto Puig i Cadafalch, si lo único que cambia

es el formato de las ventanas y el resto es un tipo invariable, su restauración podría llevarse a cabo sin mediación de la duda.



264. Alzado de la calle Montcada del 15 al 25, según Cirici.
Fuente: Cirici i Pellicer, 1971.

9.5. Casa del Marqués de Llió. Número 12

La configuración de la casa número 12 se debía a la unión de diversos edificios. El cuerpo más antiguo era la parte de la torre con los restos de una ventana del siglo XVI, y por ese sector se accedía al patio, que presentaba elementos de la misma época. Sin embargo, en el siglo XVIII, José de Mora y Catá, Marqués de Llió y Presidente de la Academia de Buenas Letras, amplió el edificio unificándolo con las dos casas contiguas (Duran i Sanpere, 1972, p. 455). Posteriormente, en el siglo XIX el palacio se subdividió en viviendas de alquiler, y la planta baja, al igual que el resto de las casas de la calle, fue transformada en almacenes para los cercanos mercados del Borne y Santa Caterina. En 1947, Duran i Sanpere se lamentaba de que “esta casa, hoy maltrecha y envilecida, es un escarnio para la ciudad, cuando podría ser uno de sus timbres de gloria” (Duran i Sanpere, 1947-B, p. 34). Y en este estado, el Ayuntamiento la adquirió en 1955 para afrontar su restauración.

Las obras se realizaron en la década de 1960 bajo la dirección de Ros de Ramis y Serra Goday, una vez jubilado Florensa, y en 1966 estaban casi finalizadas (Florensa i Ferrer, 1966). En la fachada, eliminaron los almacenes de la planta baja y convirtieron todos los vanos en ventanas de piedra, para lo cual, completaron el muro con sillarejo. En la primera planta existía el dintel de una ventana coronella del siglo XVI, que fue completada con columnas y capiteles y, además, se colocó otra similar a su lado en donde no se habían hallado restos (il. 265). Al mismo tiempo, en la segunda planta se añadió una galería de pilares siguiendo el modelo historiográfico, aunque tampoco había indicios de una anterior. Y por último, la ventana de la torre también fue completada con columnas y capiteles.



265. Montcada 12 en 1970.
Fuente: Hernández & M. & P., 1990.



266. Montcada 12. Patio en 1940.
Fuente: Florensa, 1959-A.



267. Montcada 12. Patio restaurado.
Fuente: Catàleg, 1987.

Por otro lado, el patio fue modificado casi por completo. Junto a la entrada, se recuperó la escalera que estaba tapiada, se acabó el muro con sillarejo y se creó una galería superior de arcos de medio punto sobre pilares, aunque esta vez sin seguir el modelo historiográfico, sino como mera decoración pintoresca (ils. 266 y 267). En la otra cara del patio, también se creó otra galería, si bien de arcos rebajados, y en la terraza se decoraron las ventanas con un marco heráldico, imitando el escudo de la casa en función de las referencias originales que se conservaban en el patio (ils. 268 y 269).

El resultado general intentaba aparentar un palacio del siglo XVI con varios de sus elementos característicos, independientemente de que se hayan reprimado restos auténticos o, por el contrario, se hayan añadido partes nuevas sin referencias pasadas. El producto final era válido ya que el objetivo no era respetar la arquitectura histórica, sino crear ambientes pintorescos y atractivos. En general, las actuaciones de Ros de Ramis fueron mucha más agresivas que las de Florensa, aunque sabemos que no es una cuestión personal, sino una tendencia aceptada en la ciudad durante todo el siglo.



268. Montcada 12. Patio en 1955.
Fuente: Maristany, 2007.



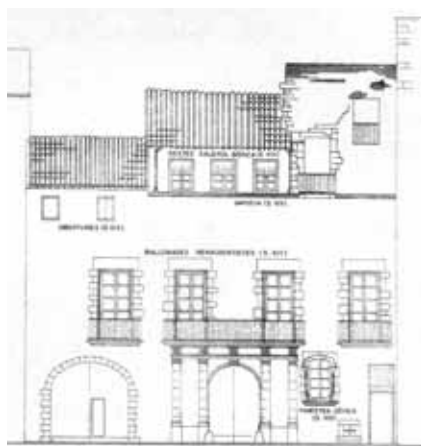
269. Montcada 12. Patio en 1970.
Fuente: Hernández & Mora & Pouplana, 1990.

9.6. Casa número 14

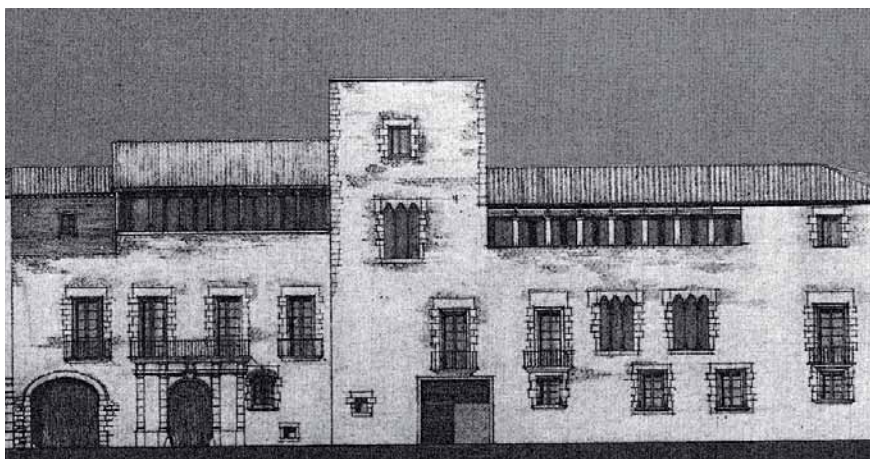
La casa número 14 presentaba elementos del siglo XV, como eran una ventana gótica en planta baja e indicios de la existencia de una galería superior. En el siglo XVIII las ventanas del primer piso fueron convertidas en balcones, y a comienzos del XIX “la puerta [fue] sustituida por una estructura neoclásica sin espíritu” (Ainaud & Gudiol & Verrié, 1947, p. 341)²⁰. Para el estado de la casa antes de la intervención nos basamos en el estudio de Xavier Peiró (il. 270).

La obra en la fachada se basó en repriminar la galería con pilares octogonales siguiendo el modelo del pilar conservado (il. 271). Al mismo tiempo, había indicios de la existencia de una torre lateral, aunque no fue reconstruida. Solamente se eliminaron los vanos abiertos en el siglo XIX, diferenciándola con el resto del muro por medio del material. La intervención comenzó en 1966 y fue dirigida por Ros de Ramis y Serra Goday, supervisados por Florensa (Florensa i Ferrer, 1966).

20. Florensa hacía la misma valoración peyorativa del estilo neoclásico cuando afirmaba que la puerta había sido “desfigurada por una fría portada neoclásica” (Florensa i Ferrer, 1959-A, p. 22).



270. Montcada 14. Dibujo de Xavier Peiró.
Fuente: Peiró, 2002.

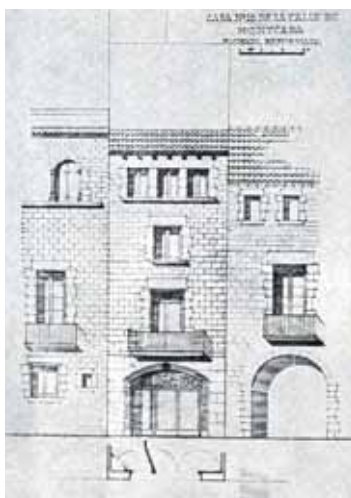


271. Montcada 12 y 14 después de la intervención.
Fuente: Espinás, 1978.

9.7. Casa número 16

Florensa afirmaba que en la calle Montcada, “sólo una modesta casa de pisos, la número 16, interrumpe la magnífica continuidad” (Florensa i Ferrer, 1959-A, p. 20). “Esta casa larga y estrecha, construida en 1851, no tiene ningún interés” (Florensa i Ferrer, 1959-A, p. 23). Se trataba de un inmueble de planta baja, cinco pisos altos y un ático, y era utilizado como viviendas de alquiler. Al ser un edificio moderno sin ningún elemento antiguo, “es como la nota falsa que destruye el encanto de un melódico pasaje musical” (Florensa i Ferrer, 1959-A, p. 23). Y “por su mayor altura y por su estilo, destruía la armonía de la calle” (Florensa i Ferrer, 1962, il. n.º 32).

Por estos motivos, el objetivo del Ayuntamiento fue reconstruir “su fachada con formas visiblemente menos discrepantes” (Florensa i Ferrer, 1959-A, p. 23). El proyecto de reforma, “armonizándola con la de sus vecinos” (Florensa i Ferrer, 1959-A, p. 22), se presentó en 1957, y consistió en igualar la altura con las demás casas, recubrir todo el muro con sillarejo, crear un portal de piedra en la planta baja, construir vanos también de piedra en los pisos altos y una galería en el último piso (il. 272). La obra estaba ya finalizada en 1962, y “luego de reconstruida, apenas se distingue de sus vecinas” (Florensa i Ferrer, 1962, il. n.º 33).



272. Montcada 16. Proyecto de reforma.
Fuente: Florensa, 1959-A.

9.8. Casa número 18

La casa número 18 había tenido su origen en el siglo XVI, y conservaba en planta baja un portal adovelado de medio punto. Era propiedad del Patronato de Asilo Cuna del Niño Jesús, y con el Ayuntamiento llegaron al acuerdo de explorar la fachada y el patio para comprobar si existían más elementos antiguos. En este sentido, “en la parte alta, ocupada hasta hace poco por tres balcones, se vislumbraron restos de una arquería” (Florensa i Ferrer, 1959-A, p. 24). La galería, de arcos rebajados sobre pilares octogonales, había sido sustituida en 1853 por los citados balcones (AAMB, 1853). Los restos consistían en unos pilares escondidos entre tabiques, y en 1957 se reconstruyó la galería en su estado completo imitando formas y materiales antiguos (il. 273).

Por otra parte, el patio, según Florensa, “era anodino” (Florensa i Ferrer, 1959-A, p. 24), pero después de la intervención existe una “bóveda de piedra, y en la escalera, un magnífico ventanal gótico” (Florensa i Ferrer, 1959-A, p. 24). Al inspeccionar el muro se encontraron los restos del ventanal citado, el cual se completó con todos sus elementos. El resto del patio es una clara intervención suya, simulando sillares y remarcando los vanos con marcos de piedra. La obra estaba finalizada en 1957 (ils. 274, 275 y 276)²¹.



273. Montcada 18 en 1970.
Fuente: Hernández & M. & P., 1990.



274. Patio antes de la intervención.
Fuente: Archivo Fotográfico, Urb. 2807.

21. Sorprende lo bien conservado que se encontraba el dintel del ventanal gótico encontrado. En el reverso de la ilustración 275, existe un comentario del fotógrafo Ribera Colomer afirmando que ese era el estado del dintel en el momento que fue descubierto.



275. Restos del ventanal.
Fuente: Archivo Fotográfico, Urb. 2907.



276. Patio después de la intervención.
Fuente: Florensa, 1959-A.

9.9. Casa Dalmases. Número 20

La casa Dalmases también era propiedad del marqués de Vilallonga, que la había utilizado como vivienda particular hasta 1936, y por este motivo era una de las mejores conservadas. El inmueble había sido “renovado a mitad del siglo XVII casi totalmente, tanto que puede considerarse un edificio de esa época” (Florensa i Ferrer, 1959-A, p. 27). Se trataba de uno de los pocos palacios barrocos de la ciudad, y en el patio conservaba su disposición y elementos originales, destacando las columnas salomónicas de la escalera.

La intervención, comenzada en 1959, afectó a la fachada, y fue pagada por el propietario con proyecto del Ayuntamiento. “Solamente en los bajos las inevitables tiendas habían destrozado la mayoría de las ventanas. Pero el movimiento de dignificación de la calle le ha llegado también y el mismo propietario tomó la iniciativa de reponerlas” (Florensa i Ferrer, 1959-A, p. 27). Florensa reconstruyó las ventanas de la planta baja, basándose en dos ejemplares conservados (il. 277). El resto de elementos, incluidas las gárgolas superiores, son originales.



277. Montcada 20 durante la obra. Ventanas y muro reconstruido.
Fuente: Florensa, 1959-A.

9.10. Casa Meca. Paseo del Borne 17

La calle Montcada finaliza en el Paseo del Borne, a espaldas de la iglesia de Santa María del Mar. En el número 17 del paseo, a finales de la década de 1950, los propietarios eliminaron el revoque de la fachada para reformarla y encontraron restos de cuatro ventanas coronelles (ils. 278). Estos indicios bastaron para que Ros de Ramis y Serra Goday reinventaran una casa medieval con todos sus elementos (il. 279). Se completaron las cuatro ventanas y se añadieron dos similares. En la parte superior se colocó una galería porticada, y en el lateral una torre merlonada con otra ventana gótica conservada por el Ayuntamiento. Todo el sillarejo es nuevo, así como otra ventana gotizante debajo de la torre. Se encontró un escudo perteneciente a la familia Meca, el cual fue colocado en la fachada.



278. Paseo del Borne 17 en 1959.
Fuente: Florensa, 1959-B.



279. Paseo del Borne 17 en la actualidad.
Fuente: foto del autor.

Conclusión

George Orwell escribió *1984* como metáfora y revelación del totalitarismo soviético. En la novela se modificaban diariamente los periódicos conservados en los archivos, y así las nuevas capacidades del Gran Hermano se certificaban en un pasado reeditado una y otra vez. Cuando un grupo asume algún tipo de poder e intenta mantenerlo necesita explicar cómo y por qué ha llegado hasta allí, y por eso la historia se revisa como medio de legitimación política, hecho que implica contarla de una manera y omitir todo aquello que no interesa. La democracia tiene la capacidad de hacer creer que este tipo de falsificaciones o bien se remontan a épocas lejanas¹, o si son contemporáneas sólo se producen en dictaduras². En Cataluña, desde la muerte de Franco hasta la actualidad, y como herencia de la Renaixença, la lucha constante por controlar la producción de la historia enfrenta en dos bandos a la burguesía españolista contra la catalanista, intereses que se defienden en diferentes ámbitos, pero que se palpan directamente en los programas de cada partido político. Al ritmo de subvenciones, la lucha penetra en los departamentos universitarios y en los institutos culturales, donde se cubre con un manto de objetividad a la investigación histórica, y donde se esconde que la elección por rescatar unos hechos o personajes y relegar a otros es obviamente interesada, y cuyo resultado responde a una decisión política³. “Lo que muestra la imagen del pasado que se nos ofrece no es tan importante como lo que oculta. Y esa parte oculta es de importancia vital para lograr una

1. Por ejemplo, la constante utilización del emperador romano Augusto, cuya autoridad absoluta ha sido explotada a lo largo del tiempo por diversos gobiernos que se han legitimado como su propia continuación, desde Carlomagno a Mussolini, pasando por los papas en el Renacimiento hasta llegar, por el momento, a un reciente Berlusconi.

2. Resulta paradigmático cómo la crítica posmoderna aclama constantemente la figura de un supuesto Orwell-demócrata en un intento de recuperación que intenta encubrir el particular *1984* en el cual vivimos. Algo similar ocurre con la interpretación actual del pensamiento de Walter Benjamin. Una lectura detenida de ambos demostraría que la sociedad que criticaban tiene demasiadas similitudes con la democracia actual.

3. Por ejemplo, cuando Esquerra Republicana asumió el control del Departamento de Universidades de la Generalitat en el 2005, las subvenciones que a partir de entonces concedió iban destinadas a grupos de investigación afines a su programa político. Ver el artículo en *El País Digital* del 11 de marzo del 2006: “La Generalitat niega ayudas para investigar a varios de los mejores historiadores catalanes”.

comprensión coherente del fenómeno” (García, 2009, p. 16).

En la industria de la conmemoración es donde el revisionismo se presenta de forma evidente, sobre todo en la versión «aniversario histórico». Es la oportunidad para escribir un nuevo mensaje sobre el hecho conmemorado, y así actualizar el conjunto de significados que se le asocian. En 2009 asistimos a la conmemoración de los acontecimientos de julio de 1909, y cada una de las partes implicadas explicó el sentido de lo ocurrido en forma de conferencias o seminarios⁴. En el 2010 algo parecido ocurre con los enfrentamientos sobre la «memoria histórica», y no es de extrañar que ya se esté pensando en cómo será el futuro centenario de la Guerra Civil. Cuando la Revolución Francesa necesitó dar carta de naturaleza a las relaciones capitalistas acudió a la historia para demostrarlo, y celebrando unas épocas o hechos y olvidando otros recuperó la historia de la burguesía para enseñarla como la historia de la nación. El monumento está preparado para recibir cualquier tipo de significado, y en la conmemoración monumental de la Revolución se sustituía el viejo sentido del feudalismo opresor por una Edad Media en la que ya existían las instituciones, las relaciones sociales y los valores que iban a dominar el mundo occidental tras la victoria de la burguesía. Al no existir institución que deje de conmemorar el remoto incidente que le hizo irrumpir en la historia, la nación catalana celebraba el milenio de Montserrat y de Ripoll como certificado de nacimiento. El monumento constituía su principal expresión, y aunque se reconozca que su forma es una recreación estilística, en la actualidad mantiene el mismo significado que le fue otorgado a finales del siglo XIX. Su falta de autenticidad material no niega su validez simbólica, ya que el mensaje puede ir incorporado a cualquier tipo de objeto, sea una reproducción o una copia, o incluso a un lugar en sí, aunque el objeto haya desaparecido. “Los patrimonios falsificados son parte integrante de la realidad de grupo” (Lowenthal, 1998, p. 116) y “descubrir que las tradiciones veneradas son invenciones recientes, deja indiferente a casi todo el mundo” (Lowenthal, 1998, p. 119).

En el contexto de la Renaixença se escribía la historia de Cataluña. Algunos de esos jóvenes románticos pasaron a formar parte de la clase dirigente con la victoria de la Lliga, pudiendo hacer oficial el proyecto cultural en el que se formaron, llamado más tarde Noucentisme. Lo que Puig i Cadafalch definió como «casa catalana» sirvió como modelo ideal por encima de la realidad documental de muchos edificios, transformando la materia en función de una idea. Este modo de actuar ejemplificaba cómo es posible convertir una selección subjetiva del pasado —esa frontera de nacionalidad artística— en la propia realidad objetiva, ya que si bien Puig i Cadafalch reconocía que este tipo de casas prácticamente no se conservaban en Barcelona, en la actualidad es la tipología monumental que más se repite por toda la ciudad.

Pero en el capitalismo la reescritura de la historia, o en este caso la re-presentación de la historia monumental, va acompañada de otro incentivo: la posibilidad de convertir al pasado en una mercancía. Motivada por la trayectoria del turismo, la industria del monumento sustituye a la celebración tradicional de la historia, y su habitual función política ha sido absorbida por las leyes del mercado. Este fenómeno constituye una de las características de la ciudad-empresa, en donde la necesidad de atraer inversiones y flujos de capital obliga a las ciudades a construir una seductora imagen de marca. De esta manera, la preocupación por el pasado monumental después de la Revolución Francesa ha pasado por dos fases. Una etapa inicial en la que los nacionalismos comenzaron a reeditar

4. Tanto la Iglesia como el Ayuntamiento de Barcelona organizaron actos de celebración sobre la Semana Trágica, en donde se incluían desde conferencias hasta visitas turísticas por las esquinas en donde se habían levantado las barricadas. Al mismo tiempo, algunos colectivos obreros y anarquistas conmemoraron de forma diversa la Revolución de 1909.

la historia, y una segunda etapa en la que dicha historia fue puesta en valor como medida de promoción urbana. El monumento, por consiguiente, ha pasado de ser un elemento clave en la construcción de los estados nacionales a constituir una ventaja competitiva en el mercado internacional de ciudades. La historia no ha podido escapar a la lógica del capital, y estas dos fases las vemos presentes en otros casos, aunque desarrollados en un espacio y en un tiempo diverso⁵.

Tanto los nacionalismos como la historia convertida en recurso turístico han acudido a la misma herramienta en el momento que pudieron transformar los edificios, es decir, a la restauración monumental. Sin embargo, en este ámbito, las intervenciones de Florensa supusieron un retroceso que lo ligaban a las teorías que dominaban en Europa a finales del siglo XIX. Los nuevos principios conservacionistas que respetaban el valor documental de los edificios históricos eran conocidos en el Estado español desde comienzos del siglo XX. En 1918 Torres Balbás sospechaba que “aún tendremos seguramente que realizar muchas campañas en defensa de viejos edificios que se quieran restaurar radicalmente o completar, haciendo desaparecer su valor arqueológico (...). Aún contemplaremos entristecidos cómo se van sustituyendo las piedras desgastadas por los años por otras perfectamente labradas, de aristas vivas, hasta convertir a aquéllas en obras recién hechas, sin el menor deterioro ni la más pequeña *incorrección*” (Torres Balbás, 1918, p. 229). Y por este motivo, aconsejaba “desechar en primer término la idea de terminar la obra, construyendo lo que no existe” (Torres Balbás, 1918, p. 232). Estas teorías provenían directamente de Italia por medio de Gustavo Giovannoni, y como herencia de los postulados de Boito. Torres Balbás y Giovannoni coincidieron en la convención que redactó la Carta de Atenas de 1931, documento de difusión internacional en el que se aconsejaban unas normas generales para la restauración monumental. Se trataba de abandonar la restauración en estilo, el reпрistino y el mimetismo. Se prohibía la reconstrucción, considerando un absurdo completar un edificio basándose en escasos restos originales. También se proponía respetar todas las etapas de la historia y diferenciar los elementos añadidos por medio del material. Estos principios habían sido asumidos por Jeroni Martorell en Cataluña, que ya en 1910 se oponía a la restauración en estilo (Martorell, 1910), y por los intelectuales que frecuentaban la Institución Libre de Enseñanza en Madrid, que a partir de 1931 delinearon la política cultural de la Segunda República. De esta manera, las recomendaciones de la Carta de Atenas adquirieron valor legal con la ley del Patrimonio Artístico Nacional de 1933, vigente en realidad hasta 1985, aunque pocas veces respetada durante la dictadura.

En Barcelona, los arquitectos progresistas que habían asumido estos principios pudieron expresarse durante la República y, sobre todo, después de la Revolución de julio de 1936, momento en el que Florensa y Duran i Sanpere fueron apartados del Ayuntamiento. En 1931 la revista del GATEPAC afirmaba que “no queremos tocar una sola piedra del pasado digno. No creemos a nadie con suficiente autoridad para modificar —nos horrorizan las restauraciones— una sola de esas obras admirables que son orgullo y elemento de educación de nuestro espíritu” (AC, 1931, p. 22). Este comentario se acompañaba con una imagen del puente de Rubió i Bellver de la calle del Obispo tachado con un rotulador rojo. En 1936, el Sindicato de Arquitectos en un artículo titulado “El respecte a l’arquitectura del passat”, sobre la Catedral de Barcelona mantenía que “defensem aquella part del monument que representa un avenç constructiu i artístic en la seva època, però de cap manera defensem la indigna i pedant façana que s’ha afegit a la Catedral a fi de

5. Me refiero al caso griego citado en la introducción, al ejemplo francés estudiado en el primer capítulo y a otras referencias que nombraré posteriormente, aunque los ejemplos podrían ser muy numerosos. Ver también (Rowan & Baram, 2004).

segle. Quina llàstima que encara no s'hagi destruït... Malauradament, sembla que està destinada a subsistir per sempre, com a vergonya i estigma de la generació d'arquitectes que la va engendrar" (Arquitectura i Urbanisme, 1936, p. 154). En el mismo número de la revista, Gudiol i Ricart sintetizaba:

"La campanya de restauració que començà a mitjans del segle passat, fou enfocada gràcies a la renaixença del catalanisme romàntic vers els edificis medievals (...). Però, admiradors dels super-restaurados francesos, torturaren els monuments amb empelts trets de les fonts literàries de tot el món, i sense apreciar la sobrietat sublima de l'estil català, el vestien amb una casaca teatral plena d'efectes escenogràfics (...). Una generació d'estudiants quedà intoxicada per sempre i els resultats no es feren esperar. Cal donar una ullada general per la majoria de restauracions y reconstruccions portades a terme i veurem que el cas lamentable de S. Pere de les Puel·les i el famós projecte del Monts Tàber tenen més paral·lels del que sembla, i el sistema de restauració literària, sense respecte, continua encara en obres començades, inclòs durant la Revolució" (Gudiol i Ricart, 1936, p. 155).

Gudiol marcaba una continuidad entre la Renaixença y las primeras intervenciones de Florensa antes de la Guerra Civil. Es decir, más allá de las teorías conservacionistas, la restauración mimética que completaba los edificios por analogías formales había dominado la práctica de las intervenciones en Cataluña. Y encontraba las causas en "l'Escola d'Arquitectura [que] n'era en certa manera responsable. L'estil gòtic anava lligat amb el record d'unes grand lletres i creus de purpurina, posades al peu d'una vidriera aquarellada i amb el d'una catedral, projectada a fins de curs, plena de pinacles i elements inútils" (Gudiol i Ricart, 1936, p. 164). La causa principal radicaba en el hecho de que la restauración en estilo había nacido como instrumento de la ideología dominante. Cuando los nuevos estados nacionales □o en el caso de Cataluña la burguesía nacionalista□ se vieron ante la necesidad de revisar la historia, seleccionar algunos monumentos y reconstruirlos según la nueva versión del pasado constituyó un requisito inevitable para legitimarse. En este caso, completar por analogía anulaba la heterogeneidad de la historia, borrando las etapas que no interesaban, y presentaba una continuidad ininterrumpida que, en cualquier caso, es siempre ficticia.

Al mismo tiempo, si para la creación de la ciudad moderna también era ineludible poseer un atractivo centro histórico, la restauración en estilo creaba expresamente valor de antigüedad, construyendo espacios pintorescos y seductores que, desde el punto de vista documental, nunca son auténticos. Esta segunda fase, que en realidad no contradice a la primera y puede desarrollarse de forma paralela, en Barcelona tuvo lugar en una época en donde la restauración en estilo ya se había descartado teóricamente. Este hecho, aunque parezca contradictorio, demuestra que las intervenciones no dependían de las críticas, sino de las leyes del mercado turístico, que en la capital catalana manifestaban su lógica desde 1908. Contemporáneamente, una situación aún más evidente se producía en Italia. Aunque era el lugar en donde habían surgido las modernas teorías de restauración con las que se escribió la Carta de Atenas, las decisiones sobre cómo restaurar las tomaba el gobierno de Mussolini, que por un lado necesitaba legitimar una historia fascista y, por otro, recibía el apoyo de la industria turística para motivar a que las élites inglesas y francesas continuasen realizando el *grand tour* (ver Medina Lasansky, 2004). La autora estudia casos de reconstrucciones con fines turísticos incluso después de la Segunda Guerra Mundial, cuando en teoría predominaban las aún actuales teorías de Cesare Brandi y el Instituto Centrale di Restauro.

De todos modos, la Guerra Civil la ganó Franco, y en el Estado español se paralizó la política cultural de la República, y en Barcelona Florensa y Duran i Sanpere retomaron

sus cargos. A partir de 1939, la reconstrucción de las zonas afectadas por la Guerra propició que el gobierno de la dictadura pudiera reinventar aquellos monumentos que simbolizaban el pasado glorioso de España, identificando a los Íberos, a la Reconquista y a los Reyes Católicos como los períodos auténticos en donde se habría forjado la nación española⁶. Para estos casos, el poder volvió a servirse de la restauración en estilo, demostrando una vez más que cuando es necesario reinterpretar a los monumentos, el significado ideológico se sobrepone al respeto de su autenticidad histórica. Por el contrario, una de las características de la segunda fase del interés por el pasado, es que la industria del monumento no tiene necesidad de guardar relación con algún mensaje político. Se separa de la reescritura tradicional de la historia, no remite a ningún contexto. El monumento queda reducido a un icono que carece en sí mismo de sentido, y pasa a ser sólo un emocionante objeto antiguo. Este proceso se produce porque así como el monumento puede variar de significado constantemente, también puede que no tenga ninguno. Si el ayuntamiento franquista continuó con la construcción del Barrio Gótico fue porque prosiguió con la política monumentalizadora de la ciudad iniciada para los preparativos de la Exposición de 1929. Aunque la forma que adoptó el barrio dependiera de lo que había definido la historiografía catalanista, el impulso para su construcción fue posible cuando la burguesía local comprendió que la ciudad necesitaba una atractiva imagen de marca. Si en la creación del monumento histórico el significado añadido estaba por encima del propio objeto —de manera que cualquier objeto podía convertirse en monumento— cuando el pasado deviene sólo mercancía, el objeto exhibido pierde cualquier tipo de significado, destacando únicamente por su antigüedad. Este valor, como decía Riegl, se aprecia por medio de una impresión sensorial —superficie no moderna— y para distinguirlo no es necesario que posea alguna función semántica. El Ayuntamiento franquista nunca hizo referencia a la Edad Media como símbolo del pasado glorioso de Cataluña, y si las obras del Barrio Gótico ponían “de relieve la recta vitalidad de Barcelona, en constante crecimiento bajo los auspicios del nuevo Estado, y a la voz de mando del caudillo Franco, que ha hallado en el actual Ayuntamiento un colaborador magnífico para la tarea de realzar y engrandecer a España” (Peyró, 1943, s/n.), era porque la atracción de capital se asumía como una labor patriótica. La imagen histórica de la ciudad se resaltaba como lo distinto, como un recurso único y difícil de copiar por la competencia. Si en las ciudades modernas “es siempre aproximadamente lo mismo en todas, lo que no pueden presentar es esa solera de siglos que les da nobleza y categoría espiritual” (Florensa i Ferrer, 1962, Vol. I, p. 20).

De todas maneras, en la constante redefinición del significado de la historia, tras la dictadura el Ayuntamiento de Barcelona y la Generalitat han vuelto a hacer uso del pasado medieval como continuación del mensaje político establecido por la Renaixença. En 1998 se celebraba una exposición en el salón del Tinell para conmemorar el 750 aniversario de los privilegios otorgados por Jaume I a la ciudad de Barcelona. El catálogo hacía referencia a la Barcelona de los siglos XIII, XIV y XV, la cual “fou una de les places més importants de la Mediterrània, capital d’un estat amb gran influència política, militar i econòmica, i marc per al desenvolupament d’una nova cultura florent (...). I en aquest marc Barcelona

6. Sobre las reconstrucciones franquistas de algunos símbolos de la Reconquista ver GARCÍA CUETOS, María Pilar (1999): *El prerrománico asturiano: historia de la arquitectura y restauración (1844-1976)*, Sueve, Oviedo. Además, en el XVII Congreso Español de Historia del Arte, celebrado en Barcelona en septiembre de 2008, se presentaron varias comunicaciones sobre intervenciones en la época franquista. Ver, ANDRÉS EGUIBURU, Miriam: “La dirección de regiones devastadas en Gijón. Una arquitectura al servicio del régimen”; ROMERO GALLARDO, Aroa: “El tiempo y la memoria. El Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada: programa de intervenciones arquitectónicas durante la época franquista”; GARCÍA CUETOS, María Pilar: “La restauración en la España del Nacionalcatolicismo. Caudillaje y Cruzada”.

va anar adquirint el seu perfil gòtic tan característic i perdurable” (Nicolau i Martí, 1999, p. 20). Algunas de las imágenes que ilustran el catálogo son ventanas coronelles colocadas por Florensa.

Por otra parte, el paso hacia una valoración de la historia y del monumento sólo como recurso turístico puede apreciarse en la propia evolución de Duran i Sanpere. En los años previos a la Exposición de 1929, cuando los intelectuales de la ciudad clamaron por la conservación del Barrio Gótico ante las visiones de Rubió i Bellver, no objetaron nada cuando este último afirmó que a él también le gustaría tener un Barrio Gótico, pero antes habría que crearlo. En el debate ocasionado, Duran i Sanpere fue posiblemente el único que estudió el entorno de la Catedral con «objetividad histórica», es decir, solamente enumerando y describiendo los edificios que existían. En 1928 publicaba *Per l'història del barri de la Catedral de Barcelona*, donde citaba cada una de las construcciones que rodeaban la Catedral, e indicaba su origen y su posterior evolución. De esta forma, señalaba que si bien algunos edificios fueron construidos en la Edad Media, la mayoría habían sido estructuras sencillas con más tapial que piedras, y que de todas maneras, dichas estructuras habían desaparecido en el siglo XVI cuando los edificios fueron ampliados y adquirieron la configuración que aún conservaban a principios del siglo XX. Indicaba que en el siglo XVI se había producido una completa y planificada urbanización del entorno de la Catedral “per a l'embelliment del barri i la dignificació del temple” (Duran i Sanpere, 1928-B, p. 25). En esta época, delante de las dos fachadas de la iglesia se demolieron algunas construcciones para crear las actuales plazas de la Catedral y de San Ivo. En los laterales de la fachada principal, en 1546 se amplió el edificio de la Canonja y en 1559 se construyó la casa del Deán con su portal adovelado. Y delante de la plaza, en 1565 se edificó la casa del Gremio de Zapateros y unos años antes la del Gremio de Hosteleros, posteriormente desaparecida. La casa del Arcediano también había sido construida en 1548 por Lluís Desplà, y en este sentido Duran i Sanpere afirmaba que todos estos edificios “dotaven a la ciutat d'un bell exemple d'arquitectura renaixentista” (Duran i Sanpere, 1928-B, p. 27). En el lateral de la Catedral, al crearse la plaza de San Ivo, la Generalitat amplió el Palacio Real con el edificio del Virrey, y reformó el antiguo palacio que, como vimos, presentaba en la fachada y en el patio ventanas heráldicas con el escudo de la Diputación. Es decir, todos los edificios de la calle de los Condes también eran del siglo XVI. Al mismo tiempo, las casas canónicas de la calle del Obispo fueron ampliadas y sus antiguos vanos fueron sustituidos por ventanas heráldicas, con lo que “en pocs anys el barri de la Seu havia sofert una notable transformació” (Duran i Sanpere, 1928-B, p. 27). El historiador coincidía con Rubió en que “el segle XIV no ha deixat el més petit rastre del seu pas pels afores de la Catedral, com no lo aneu a cercar a l'església de Santa Àgata a l'altra banda de la plaça del Rei” (Duran i Sanpere, 1928-B, p. 28). Y debido a las obras que enumeraba, se preguntaba:

“I no seria l'aspecte d'aquesta general renovació el que hauria arribat fins a nosaltres? Es a dir: el barri que molts han anomenat «el barri gòtic», no seria més aviat un barri renaixentista. Creiem que si mudàvem en aquest sentit la denominació del barri, l'exactitud històrica i arqueològica hauria guanyat bastant” (Duran i Sanpere, 1928-B, p. 28).

En cambio, la historia no se había paralizado en el siglo XVI, ya que “la vitalitat del barri no permetia en cap època una aturada sobtada, i les reformes s'anaven succeint sense repós” (Duran i Sanpere, 1928-B, p. 28). De esta manera, en el siglo XVIII se había reformado el Palacio Episcopal y se habían construido las iglesias de San Severo y de San Felipe Neri. Y en el siglo XIX, la especulación produjo que los edificios particulares

que se conservaban fueran sustituidos por bloques de cuatro o cinco plantas, como los del ábside de la Catedral. Por lo tanto, se daba la paradoja de que los restos materiales del barrio más representativo de la capital catalana, eran edificios construidos durante la etapa que la historiografía había definido como época de decadencia de la nación. Duran i Sanpere no hacía referencia a este aspecto, pero como historiador defendía respetar la heterogeneidad del entorno, que no era sino la evolución lógica de la historia (Duran i Sanpere, 1928-B, p. 28).

Sin embargo, la nueva función del monumento como recurso turístico y decoro urbano también fue asumida por Duran i Sanpere, que pasó de la investigación histórica en su años de juventud a la difusión acrítica en las décadas de 1940 y 1950. En esta fecha publicaba *El Barrio Gótico y su historia*, guía descriptiva con plano y recorrido recomendado que fue escrita para distribuir entre los participantes de un congreso internacional de medicina celebrado en la ciudad, y que fue financiada por la empresa química que patrocinaba el congreso. En el texto se afirmaba que “el final del siglo XIII, todo el siglo XIV y la mayor parte del XV traen, con el arte gótico, la preponderancia económica de la ciudad. Así, el arte que corresponde a la época de mayor esplendor de Barcelona es el gótico que, además, no tuvo sucesor directo, sino que persistió casi intacto a través de la época barroca” (Duran i Sanpere, 1950, p. 8). Y también sostenía que “el estilo gótico ha quedado sin transformación posterior como estilo barcelonés por antonomasia y el Barrio Gótico como síntesis y condensación de toda la ciudad y de su historia” (Duran i Sanpere, 1950, pp. 8-9). A pesar de que decía que “el fin del período ajival trae una gran decadencia” (Duran i Sanpere, 1950, p. 12), el cambio en sus comentarios no se produjo debido a una vuelta a los argumentos de la Renaixença, sino como una justificación ante la nueva realidad que se percibía tras las reconstrucciones que se realizaron. En 1928 las intervenciones prácticamente no habían comenzado, y en el barrio dominaba aquella complejidad y variedad propia de la historia que él mismo defendía. Pero si en 1950 aquellos edificios del siglo XVI fueron todos gotizados⁷, se debía explicar de alguna manera. Al mismo tiempo, el hecho de alejar en el tiempo el origen de un monumento y presentarlo “sin transformación posterior” aumentaba el atractivo y la seducción que van asociados al valor de antigüedad.

La nueva labor de divulgación turística asumida por Duran i Sanpere resolvía la vieja aspiración de la patronal de turismo en Cataluña, que a principios del siglo XX le pedía a Martorell que destine su investigación histórica hacia una difusión de las riquezas artísticas del país. En 1952, para el Congreso Eucarístico celebrado en la ciudad se aceleraron algunas intervenciones, sobre todo en la plaza de la Catedral. En aquella ocasión, Duran i Sanpere volvió a publicar una guía histórica para repartir entre los congresistas, con plano del barrio y recorrido en inglés y francés. Sus argumentos esta vez sólo hacían referencia al prestigio histórico de la ciudad, sin añadir ningún significado a los monumentos. Además de poseer una moderna industria, Barcelona “es al mismo tiempo una ciudad de Arte y de Historia” (Duran i Sanpere, 1952, p. 9). “Algo queda en Barcelona cuyo descubrimiento corresponde al visitante, algo que emociona por inesperado (...), el llamado Barrio Gótico” (Duran i Sanpere, 1952, p. 9). Y para justificar su nombre mantenía que “el calificativo de Barrio Gótico, bastante inadecuado por cierto, le ha caído a este núcleo de la ciudad por decisión espontánea del pueblo” (Duran i Sanpere, 1952, p. 10). Torra-Balari⁸, en una conferencia pronunciada en París en 1953, también promocionaba a Barcelona como “ciudad de Arte y de Historia” (Torra-Balari, 1953, p. 1),

7. A excepción del Palacio del Virrey o del Lloctenient en la plaza del Rey, en el que no se intervino.

8. Empresario textil, recibió la Cruz de San Jordi de la Generalitat en 1996 por su labor en la difusión de la cultura catalana.

ya que “así lo prueban y explican sus monumentos y museos, y lo que es máspreciado por ella, (...) el llamado Barrio Gótico” (Torra-Balari, 1953, p. 1). “Tenemos ante nosotros una verdadera Acrópolis Gótica, la más completa e impresionante que existe en Europa, a la que el tiempo le ha dado unidad y pátina” (Torra-Balari, 1953, p. 2).

En última instancia, se había hecho realidad el sueño que la burguesía local expresaba a principios del siglo XX en palabras de Arnús, según el cual, si Barcelona quería entrar en los circuitos internacionales del turismo, era necesario dotar a la ciudad de algo que no tenía, es decir, de prestigio histórico, de ese valor de antigüedad que emociona al visitante. La definición «planificación del pasado» remarca la paradoja de que la historia puede ser siempre revisada en el futuro o, en este caso, exhibida de varias maneras en función de lo que decidan determinados grupos de poder. O incluso algunas veces, puede ser directamente inventada. En 1950, el Instituto Municipal de Historia —dirigido por Duran i Sanpere— organizó una encuesta para saber “cuáles son los monumentos que deben ser ofrecidos al forastero como los más representativos de la tradición barcelonesa y cuáles presentan un carácter más destacado de singularidad” (Verrié, 1950, p. 94). La encuesta fue publicada en *Barcelona Atracción* que resaltaba el “espectáculo urbano y aún turístico” (Verrié, 1950, p. 94) que la ciudad ofrecía. Del uno al seis los seleccionados fueron la Sagrada Familia, el Barrio Gótico, Pedralbes, la Catedral, el Museo de Arte de Cataluña y las Atarazanas. Resulta paradigmático que en el caso de las Atarazanas se reconociese que el “voto no iba, pues, a lo que es éste en la actualidad, sino a lo que se ha proyectado que fuera en el futuro, una vez total y definitivamente reconstruido” (Verrié, 1950, p. 97). Las obras de reconstrucción las dirigía Adolf Florensa⁹.

En alguna ocasión se ha comparado al Barrio Gótico con un parque temático (Peiró, 2002, p. 55). Este tipo de atracciones turísticas se caracterizan por potenciar expresamente el valor de antigüedad, o lo que sería lo mismo, por crear historicidad. Se parte de la base de que existe una demanda de productos históricos, y con el fin de atraer a este sector de consumidores se recrean espacios de apariencia antiguos. Las recreaciones pueden ser imaginadas □como Disneyland□ o bien documentadas, es decir, basándose en edificios desaparecidos, pero que existieron realmente. En Europa, en el contexto de las Exposiciones Universales, vimos cómo la exhibición de la historia de la ciudad o país organizador representaba uno de los principales espectáculos del certamen, y en el caso de Barcelona esta necesidad dio lugar al Pueblo Español. Sin embargo, donde más han florecido ha sido en Estados Unidos, de donde proviene el propio concepto. País sin historia urbana medieval, comprobaron que el visitante salía igualmente satisfecho de una visita a monumentos históricos aunque éstos sólo sean copias. Es el valor de antigüedad por antonomasia, y sin tabúes. Walter Benjamin se equivocaba, y la reproducibilidad técnica de la obra de arte no elimina su admiración y su áurea. Mientras que en la vieja Europa la historia como recurso había originado la demanda turística, en Estados Unidos, conscientes de que existía la demanda, inventaron el recurso. Antes de la Primera Guerra Mundial aparecieron los Open Air Museum, espacio en el que se exhiben diversos edificios históricos traídos de cualquier lugar del mundo. Uno de los más conocidos en la década de 1920 fue el de Greenfield, iniciativa de Henry Ford al comprar casas rurales inglesas y trasladarlas a Estados Unidos. En la actualidad, en Norte América existen más de un centenar de este tipo de museos, multiplicados a partir de la década de 1950 cuando

9. Las Atarazanas eran el lugar donde se construían y reparaban embarcaciones en la Edad Media. Las obras de reconstrucción comenzaron para los preparativos de la Exposición de 1929 y se alargaron durante más de treinta años. Luego en el edificio se instaló el actual Museo Marítimo. Por otra parte, sobre el Barrio Gótico, en el artículo se decía: “si la denominación no parece arqueológicamente muy exacta —mejor sería simplemente llamarle barrio de la Catedral— es evidente la unidad ambiental de su conjunto” (Verrié, 1950, p. 94).

se adquirieron construcciones históricas europeas en estado de ruina por la guerra. El traslado se justificaba como la mejor manera de conservarlas, aunque “cuando se traslada un edificio, es necesario repararlo: materiales considerados inapropiados son cambiados; extraños elementos pueden ser quitados; partes perdidas son reconstruidas. Y todo esto se hacía en nombre de la autenticidad” (Oliver, 2001, p. 199).

En 1926, John D. Rockefeller Jr. propuso recrear la ciudad colonial de Williamsburg, destruida en el siglo XVIII. Para ello creó la Colonial Williamsburg Foundation, que compró las 1200 hectáreas que formaban los restos de la ciudad antigua, declararon la zona peatonal y comenzaron las obras de su reconstrucción. Restauraron 88 edificios de origen colonial a su estilo primitivo, construyeron otros 400 en el mismo estilo que los originales y trasladaron edificios coloniales de otras ciudades para colocarlos en el nuevo centro histórico de Williamsburg. Debido a que la temática del parque era el siglo XVIII, el espacio se ambientó con música, vestidos y comida de la época¹⁰. El número elevado de visitantes que a partir de entonces consumían en Williamsburg motivó a la burguesía de otras ciudades a crear parques de temática histórica, cuyo número se ha multiplicado después de la Segunda Guerra Mundial. Generalmente, se construyen en áreas degradadas, como medio para regenerar la economía local y modificar las *inner-cities*, es decir, el centro tradicional de la ciudad, habitado generalmente por familias de escasos recursos. Destaca el caso de Louisbourg, ciudad de origen colonial ubicada en una de las áreas más pobres de Canadá, reconstruida entre 1961 y la década de 1990. Después de las obras, la población ha sido desplazada, y el barrio es habitado por clase media con más poder adquisitivo, fenómeno conocido como «gentrificación», y que como vimos también en Barcelona, acompaña conscientemente a este tipo de operaciones.

Por otra parte, los autores que han estudiado este tipo de parques temáticos «documentados», coinciden en que su construcción se desarrolla gracias a la aplicación de tres procedimientos o herramientas que se repiten en cada caso¹¹. Llama la atención que el principal recurso sea la restauración en estilo de los restos conservados, reconstruyendo los edificios según el modelo ideal de la arquitectura tradicional de la ciudad. También se recurre al traslado de edificios originales o partes de ellos, generalmente traídos desde otra ciudad o barrio y recolocados en la zona delimitada para el recinto. Y por último, se recrea el entorno con la eliminación de edificios sin apariencia antigua y se sustituyen por otros nuevos en estilos históricos, pero que nunca existieron. En definitiva, tanto los objetivos del parque temático como los procedimientos para conseguirlo coinciden con lo que Florensa llamaba *Política del Barrio Gótico*. Con el fin de potenciar la “densidad monumental” del barrio, Florensa resumía su actuación en tres reglas que, en última instancia, son las mismas que se utilizan para la construcción de este tipo de espacios historizados¹². En realidad, la *Política del Barrio Gótico* sintetizaba los diferentes criterios que en la ciudad se habían formulado desde 1902 hasta 1927, ya que si cada propuesta cambiaba formalmente, en el fondo también aplicaban estos tres procedimientos como forma de actuación en el entorno de la Catedral. Teniendo en cuenta que además en los parques temáticos se prohíbe el tráfico rodado, se eliminan las aceras, se sustituye el pavimento por otro de piedra y se armoniza el espacio con una escenografía historicista —fuentes, iluminación, esculturas— en última instancia, las técnicas utilizadas concuerdan con el

10. Para más información sobre el caso de Williamsburg ver (Brown & Chappel, 2004) y (Ashworth & Tunbridge, 1990, pp. 142-146).

11. Me refiero a: (Ashworth & Tunbridge, 1990, pp.154-155). Pero las mismas conclusiones se saca de la lectura de: (Mills, 2007), (Fagan, 2006), (Jameson, 2004), (Lowenthal, 2002), (Alsayyad, 2001) y (Ashworth & Tunbridge, 2000).

12. Las tres reglas de Florensa eran restaurar, trasladar edificios y “armonizar lo insulso”. Ver el capítulo octavo.

programa que Rucabado planteó en 1911 y que Florensa dirigió en años posteriores.

Por lo tanto, ¿cuál es la diferencia entre un parque temático reconocido como tal y un barrio de origen medieval reconstruido? ¿Cuáles son los límites entre ambos? En 1986 el ministro francés de turismo reconocía que “nuestro patrimonio se debe vender y tiene que ser promovido con los mismos argumentos y técnicas que han hecho posible el éxito de los parques de diversión”, para “pasar del centro histórico como pretexto al centro histórico como producto” (en Choay, 1995, p. 232). Llama la atención que estos mismos procedimientos hayan sido utilizados para la puesta en valor de ciudades históricas distinguidas como Roma, Florencia o Arezzo, de las cuales nadie se atrevería a decir que son inventadas (ver Medina Lasansky, 2004). Las cuestiones planteadas no tienen una sola respuesta, y dependerá de la posición que ocupe quien se pronuncie. Lo único que compartirán con seguridad es una definición determinada del confuso concepto de autenticidad. Formalmente, auténtico significa “acreditado como cierto y verdadero por sus características” o “dar fe de la verdad de un documento”¹³. Para un historiador, como es mi caso, el Barrio Gótico constituye un paradigma de los llamados falsos históricos, y debido a las motivaciones por las que fue construido, puede ser definido como un parque temático. No es auténtico porque sería imposible documentar de forma fehaciente la arquitectura medieval de Barcelona por medio de sus edificios. Las excesivas restauraciones impiden su propio estudio. Por ejemplo, los autores que han analizado la arquitectura urbana medieval de Barcelona, sobre las ventanas coronelles afirman que “és probablement un dels elements més significatius de l'arquitectura medieval tardana urbana, tant pel fet que a través d'ella podem observar els canvis en els nivells de confort i valor jeràrquic de l'arquitectura medieval, com perquè es tracta d'un element de primer ordre a l'hora de conèixer l'adscripció cronològica relativa d'una construcció del període” (González, 2003, p. 153). Sin embargo, ¿es auténtica esta información que nos aporta si entre los edificios estudiados se han recolocado o incluso inventado un total de 82 ventanas coronelles entre 1905 y 1970? Desde este punto de vista, la tesis cumple uno de sus objetivos en tanto que documenta e informa sobre cuáles son los elementos añadidos o medievalizados en el siglo XX.

Pero el turismo es una industria que responde a la ética y a la estética del mercado. Hemos visto que esta realidad conlleva la construcción de parques historizados con el fin de explotar la fascinación por lo antiguo. Para facilitar la visita, tanto si hablamos de centros históricos o de parques temáticos, se debe “reducir la complejidad y riqueza de la historia urbana a unas simples, reconocibles y vendibles características” (Ashworth & Tunbridge, 1990, p. 54). La historia se simplifica, se estereotipa y se lanza al mercado como un pack sugestivo y fácil de consumir. La interpretación es más sencilla, como hacía Duran i Sanpere en la década de 1950, si en vez de detallar la heterogeneidad de la historia del barrio que él conocía, ésta se reduce a un estilo gótico “sin transformación posterior”. En otros casos, al poder reproducir edificios completos cuyos originales han perdido alguna de sus partes, los parques temáticos se otorgan más autenticidad que la propia historia, “como el Japanese Museum of Buildings, en que la representación de la casa en la que nació Shakespeare es considerada más auténtica que la situada en Stratford-Upon-Avon, ya que la nueva reconstrucción es una fiel comparación con la del estado de la casa original en el siglo XVI” (Oliver, 2001, p. 199). Desde la industria turística se sostiene que “si la autenticidad es el exacto reflejo del pasado mediante su arquitectura, entonces una hábil reconstrucción puede ser más auténtica que unos restos esparcidos” (Ashworth & Tunbridge, 1990, p. 24). Lo que demuestran estas afirmaciones

13. Definición de la Real Academia Española (2001): *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*, 22ª edición.

es que para el mercado turístico un edificio será más auténtico cuanto mayor sea su apariencia de antigüedad, independientemente de que esa antigüedad sea una recreación. Esto es así porque se entiende que cuanto más histórico parezca el producto, éste será más consumido. Por lo tanto, esta deducción conlleva que debe ser el consumidor quien determine lo que es o no auténtico. O mejor dicho, el consumidor autentifica el recurso, y por lo tanto, si el producto se consume es auténtico (Alsayyad, 2001, p. 9; Ashworth, 1994, p. 18). La autenticidad, en este caso, se refiere a una experiencia auténtica (MacCannell, 2003, p. 30), a la diversión que proporciona el espectáculo. La profesora de urbanismo en Harvard Susan Fainstein, propone como solución para la conservación de ciudades como Venecia, Florencia o Barcelona, realizar copias exactas de sus principales monumentos en Estados Unidos, Japón o los Emiratos Árabes, ya que de esta manera los turistas de estas zonas no tendrían la necesidad de viajar hasta Europa y sobrecargar a ciudades con miles de visitantes. En una entrevista titulada “la única solución para el turismo masivo es crear Eurodisneys”, aseguraba que “la emoción, la diversión e incluso por qué no, el placer estético que podrían obtener los turistas allí serían iguales que los que proporcionan los originales” (Fainstein, 2008). Los defensores de la comercialización del pasado recreado sostienen también que “el parque temático puede aportar una experiencia histórica más real que el propio sitio histórico, y en este sentido lo ha reemplazado” (Ashworth & Tunbridge, 1990, p. 160). Es la ética del mercado, que esconde que si no se nos advierte, como consumidores presuponemos que la historia que se nos exhibe es la verdadera, y no una fantasía tipificada.

Riegl ya sospechaba en 1903 que el culto por el valor de antigüedad traería consecuencias imprevisibles, y que entraría en contradicción con el valor histórico, es decir, con la función documental del monumento. Si atendemos a la definición formal de autenticidad, la antigüedad recreada perdería credibilidad, y por este motivo desde el mercado turístico se propone que “la autenticidad del pasado debe ser reemplaza por un concepto más flexible” (Ashworth & Tunbridge, 1990, p. 24). Por lo tanto, los límites entre el parque temático y el centro histórico reconstruido no pueden ser definidos con precisión. Existen intereses contradictorios que impiden un acuerdo: los de la historia en sí misma y los de la historia convertida en mercancía. Aunque si consideramos que el tipo de relación capitalista domina cualquier tipo de relación social, en la práctica resulta evidente cuál de los dos intereses es el predominante. En Estados Unidos, al disponer de una escasa historia monumental para exhibir, el consumidor sabe de antemano que visitará reproducciones, y los promotores lo reconocen sin tabúes. En la vieja Europa aún parece inmoral admitir la supremacía de los valores del mercado. Aunque los nacionalismos despertaron el interés por el pasado monumental, las intervenciones sólo pudieron realizarse cuando la historia se convirtió en un recurso turístico, en un medio para colocar la ciudad en el mundo y promocionarla a través de su imagen de marca. Aún así, se ignora este hecho escandalizador, y las actuaciones vendrían a ser una pura conservación del centro histórico. Pareciera que los turistas acuden porque existe un recurso que ha permanecido inalterado desde la Edad Media, y no porque el recurso haya sido creado para satisfacer la demanda turística. Deberíamos reconocer este hecho y explicar cómo eran los monumentos antes de exhibirlos¹⁴. Las autoridades no deben temer por ello: aunque se reconozca que es una copia, lo antiguo será igualmente consumido¹⁵.

14. En el Barrio Gótico, sólo una placa en el patio del Museo Marès advierte que aquel espacio está reconstruido.

15. Sobre el asunto, Ignasi de Solà-Morales decía: “Estos simulacros poseen, por una parte, una capacidad persuasiva tanto o más que la realidad misma a la que aluden, tal es su sofisticación tecnológica y, sobre todo, la condición indiferente del consumidor” (Solà-Morales, 1998, p. 34).

Para finalizar, sólo un apunte más. Sabemos que las obras dirigidas por Florensa tendían a componer una superficie antigua en los edificios. Al mismo tiempo, la superficie es lo que tradicionalmente en la historia del arte ha definido a los diferentes estilos arquitectónicos, sobre todo desde la separación entre sistema constructivo y elementos decorativos. Pero si como hemos visto, los elementos que definen el estilo de un edificio pueden ser cambiados de lugar, reconstruidos hipotéticamente, creados de nuevo o compuestos en un todo pintoresco ¿cómo podemos seguir utilizando categorías de valoración que sólo tienen en cuenta a dichos elementos? La historia del arte ha originado la paradoja según la cual en las restauraciones en las que han predominado sus mismas valoraciones estilísticas, los edificios ya restaurados no pueden ser más analizados según los métodos de la propia historia del arte. Este hecho requiere una reformulación completa de la disciplina con el fin de apartarla de su idealismo tradicional. Su pretendida autonomía le aboca a perder contacto con la realidad, ignorando constantemente que los productos del ser humano provienen de su actividad social. Puede ser que el origen de la historia del arte le haya marcado para siempre, pero no olvidemos, ya como tributo y homenaje personal, que la sociedad que costea que haya personas que vivan pensando exige también que piensen para ella.

Fuentes documentales

- AAC (1881): “Instancia elevada al Excmo. Sr. Ministro de Fomento por la Asociación de Arquitectos de Cataluña, con motivo de un proyecto de reforma y mejora de Barcelona”, en *Revista de la arquitectura*, nº 5-6, año VIII, 30 de junio, Madrid, pp. 57-61.
- AAC (1894): “Sobre la reforma”, en *Revista de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*, nº 11, 15 de marzo, Barcelona, pp. 31-32.
- AAC (1895-A): “Sobre la reforma”, en *Revista de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*, nº 25, 15 de mayo, Barcelona, pp. 49-51.
- AAC (1895-B): “Reforma de Barcelona”, en *Revista de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*, nº 29, 15 de noviembre, Barcelona, pp. 101-105.
- AAC (1900): *Datos de principal interés entre las existentes en el archivo de la sociedad que tratan de la reforma de Barcelona*, Imprenta de Henrich y Cia, Barcelona.
- AAC (1925): “Acords de l’Associació d’Arquitectes de Catalunya referents a la casa gòtico-plateresca del carrer de Mercaders”, en *La Casa i la Ciutat*, nº 1, enero, Barcelona, pp. 5-6.
- AAC (1927): “L’Associació d’Arquitectes de Catalunya i la reforma del barri gòtic”, en *La Publicitat*, 27 de marzo, Barcelona, p. 1.
- AAMB (1853): “Montcada 18. Proyecto de reforma”, Microfilms, M. 6639. Exp. 673 Bis, Barcelona.
- AAMB (1914): “Expediente relativo a la articulación de la Gran Vía A o Layetana, de la Reforma Interior de la ciudad, con las calles antiguas, encargada en las secciones 1ª, 2ª y 3ª respectivamente a los arquitectos D. Luis Domenech y Montaner, D. José Puig y Cadafalch y D. Fernando Romeu”, Obras y Urbanismo, Reforma Interior, Gran Vía A, sesión del 17 de marzo, Barcelona.
- AAMB (1922-A): “Expediente de los antecedentes relativos a la restauración de las Murallas Romanas, Palacio del Obispo Cassador, Santa Águeda, Plazas del Rey y de Berenguer el Grande, y recinto del Barrio de la Catedral y Santa Clara”, Obras y Urbanismo, Reforma Interior, Gran Vía A, Caja 82, Barcelona.

- AAMB (1922-B): “Expediente relativo a los trabajos realizados para quitar las capas de cal y restaurar las paredes laterales de la iglesia de Santa Águeda, a fin de que sea visible la muralla romana”, Obras y Urbanismo, Reforma Interior, Gran Vía A, Caja 82, 13 de julio, Barcelona.
- AAMB (1928-A): “Expediente relativo a la urbanización y embellecimiento de los alrededores de la iglesia de San Pablo, así como del de las plazas de Berenguer el Grande y del Rey”, Urbanización y Reforma, Caja nº 77, Exp. nº 15, sesión del 9 de julio, Barcelona.
- AAMB (1928-B): “Asunto nº 36”, Obras y Urbanismo, Reforma Interior, Gran Vía A, Caja 81, sesión del 19 de noviembre, Barcelona.
- AAMB (1929): “Expediente relatiu al projecte d'enllaç del carrer Bisbe Cassador amb el de les Muralles Romanes i fixació de les alineacions correspondents”, Urbanización y Reforma, Caja nº 75, Exp. nº 9, sesión del 26 de octubre, Barcelona.
- AAMB (1930): “Casa Padellás”, Servicio de Actuación sobre el Patrimonio Artístico y Ambiental, Exp. 6/177, 28 de mayo, Barcelona.
- AAMB (1936): “Casa de la calle del Call 5 y 7”, Servicio de Actuación sobre el Patrimonio Artístico y Ambiental, Exp. 9/36, Barcelona.
- AAMB (1944-A): “El Barrio de la Catedral y su valoración”, Actos Protocolarios, Exp. 34.
- AAMB (1944-B): “Edificios artísticos y arqueológicos. Sobre la dignificación de la calle noble de Montcada”, Servicio de Actuación sobre el Patrimonio Artístico y Ambiental, Exp. 6/8, 4 de marzo, Barcelona.
- AAMB (1947): “Edificios artísticos y arqueológicos. Perímetro amurallado de la Barcelona romana”, Servicio de Actuación sobre el Patrimonio Artístico y Ambiental, Exp. 6/8, 12 de abril, Barcelona.
- AAMB (1949): “Obras de total restauración de la muralla romana existente en la calle de la Corribia”, Servicio de Actuación sobre el Patrimonio Artístico y Ambiental, Exp. 6/18, Barcelona.
- AAMB (1950-A): “Expediente relativo a las obras de desconchado del revoque de los lienzos de muralla romana existentes en la calle del Subteniente Navarro, adjudicadas al contratista Jaime Piera Mas”, Obras Públicas, Negociado de Urbanización y Reconstrucción, Exp. 1508.
- AAMB (1950-B): “Expediente relativo a la terminación de la restauración de la muralla romana de la calle de la Corribia”, Obras Públicas, Negociado de Urbanización y Reconstrucción, Exp. 1568.
- AAMB (1956): “Casa número 3 bis de la calle Bajada de Cassadors”, Servicio de Actuación sobre el Patrimonio Artístico y Ambiental, Exp. 6/22, 4 de abril, Barcelona.
- AAMB (1957-A): “Desguace y traslado de la columna romana existente en la plaza del Rey, y reconstruirla y colocarla en el patio del Centro Excursionista de Cataluña”, Servicio de Actuación sobre el Patrimonio Artístico y Ambiental, Exp. 6/173, enero, Barcelona.
- AAMB (1957-B): “Avenida de la Catedral. Reconstrucción de las Murallas Romanas”, Servicio de Actuación sobre el Patrimonio Artístico y Ambiental, Exp. 6/22, 6 de noviembre, Barcelona.
- AC, DOCUMENTOS DE ACTIVIDAD CONTEMPORÁNEA (1931): “Respetamos la buena arquitectura del pasado...”, nº 2, 2º trimestre, Publicación del GATEPAC, Madrid, Barcelona, San Sebastián, pp. 22-23.
- AHCB (1911): “Información sobre objetos de valor artístico en los edificios sujetos a la reforma”, Serie Archivo Patrimonial, Sección Reforma Interior 5-B-IX, Caja 99.
- AINAUD, Juan & GUDIOL José & VERRIÉ Frederic Pau (1947): *Catálogo Monumental de*

- España. La ciudad de Barcelona*, Vol. II, (2 vols.), Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- ALIBERCH, Ramón (1944): *Las casas señoriales de Barcelona*, Librería Dalmau, Barcelona.
- ALIBERCH, Ramón (1948): “La calle de Montcada. Monumento Nacional”, en *Barcelona Atracción*, nº 319, 2º trimestres, Barcelona, pp. 40-45.
- ARNÚS, Gonzalo (1908): *Barcelona cosmopolita*, Imprenta Viuda de Luis Tasso, Barcelona.
- ARQUITECTURA Y CONSTRUCCIÓN (1903): “Actualidades”, nº 123, marzo, Barcelona, p. 67.
- ARQUITECTURA Y CONSTRUCCIÓN (1905): “Actualidades”, nº 159, octubre, Barcelona, p. 290.
- ARQUITECTURA Y CONSTRUCCIÓN (1909): “Proyecto de segunda Exposición Universal de Barcelona”, nº 207, octubre, Barcelona, pp. 306-318.
- ARQUITECTURA Y CONSTRUCCIÓN (1912): “V Congreso Internacional de Turismo. Sección IV. La Arquitectura y el Turismo”, nº 244, noviembre, Barcelona, pp. 324-330.
- ARQUITECTURA I URBANISME (1936): “El respecte a l’arquitectura del passat”, nº 15, diciembre, Barcelona, pp. 153-154.
- AYUNTAMIENTO CONSTITUCIONAL DE BARCELONA, (1895): *Información pública sobre la reforma urbana interior de esta ciudad. Conclusiones contenidas en los informes presentados*, Ayuntamiento Constitucional de Barcelona, Barcelona.
- BAIAROLA (1930): “Diuen... diem”, en *La Veu de Catalunya*, 4 de septiembre, Barcelona, p. 4.
- BARCELONA ARTÍSTICA E INDUSTRIAL (1914): Publicación de la Sociedad de Atracción de Forasteros, Barcelona.
- BARCELONA ATRACCIÓN (1911): “Los monumentos antiguos de Barcelona”, nº 4, mayo, Barcelona, pp. 8-11.
- BARCELONA ATRACCIÓN (1912): “Actividad urbana”, nº 20, septiembre, Barcelona, p. 4.
- BARCELONA ATRACCIÓN (1913): “La Sociedad de Atracción de Forasteros”, nº 35, diciembre, Barcelona, pp. 6-12.
- BARCELONA ATRACCIÓN (1914): “Diez itinerarios por Barcelona”, nº 36, enero, Barcelona, s/n.
- BARCELONA ATRACCIÓN (1915): “La futura Exposición de Barcelona”, nº 55, agosto, Barcelona, pp. 10-17.
- BARCELONA ATRACCIÓN (1917): “La antigua casa del gremio de caldereros”, nº 72, enero, Barcelona, s/n.
- BARCELONA ATRACCIÓN (1918): “La casa del Arcediano”, nº 86, abril, Barcelona, s/n.
- BARCELONA ATRACCIÓN (1919): “Primer Congreso de Turismo de Cataluña”, nº 100, junio, Barcelona, s/n.
- BARCELONA ATRACCIÓN (1924): “La casa del Arcediano”, nº 159, septiembre, Barcelona, s/n.
- BARCELONA ATRACCIÓN (1927-A): “Nuevas mejoras urbanas”, nº 190, abril, Barcelona, s/n.
- BARCELONA ATRACCIÓN (1927-B): “La ciudad de Barcelona se transforma y engrandecede”, nº 195, septiembre, Barcelona, pp. 273-275.
- BARCELONA ATRACCIÓN (1927-C): “La Sociedad de Atracción de Forasteros y la R.O. sobre sitios y monumentos de interés nacional”, nº 198, diciembre, Barcelona, p. 379.
- BARCELONA ATRACCIÓN (1928): “Obras de urbanización y embellecimiento”, nº 204, junio, Barcelona, pp. 188-189.
- BARCELONA ATRACCIÓN (1929): “Barcelona ante la Exposición”, nº 215, mayo, Barcelona, pp. 141-146.
- BARCELONA ATRACCIÓN (1930): “Mejoras urbanas”, nº 234, diciembre, Barcelona, pp. 367-369.

- BARCELONA ATRACCIÓN (1931): “Reformas en la plaza del rey”, nº 238, abril, Barcelona, pp. 112-115.
- BARCELONA ATRACCIÓN (1934): “Las antiguas edificaciones de la calle del Obispo”, nº 282, diciembre, Barcelona, p. 365.
- BARCELONA ATRACCIÓN (1935): “Barcelona. Una ciudad sin mendigos”, nº 291, septiembre, Barcelona, p. 267.
- BARCELONA ATRACCIÓN (1936): “La vida cultural de Barcelona”, nº 296, febrero, Barcelona, pp. 35-37.
- BARCELONA ATRACCIÓN (1954): “La Vía Layetana”, nº 341, 1º trimestre, Barcelona, pp. 2-7.
- BARCELONA ROMANA Y MEDIEVAL (195?): Oficina Municipal de Turismo e Información, AHCB, Entit. 1-41, caja 1,14.
- BARRIO GÓTICO (1952): Oficina Municipal de Turismo e Información, AHCB, Entit. 1-41, caja 1,13.
- BASSEGODA I AMIGÓ, Bonaventura (1895): *La Real Capilla de Santa Águeda*, Excursión de la Asociación de Arquitectos de Cataluña el día 21-X-1894, Tipografía á C. de F. Giró, Barcelona.
- BASSEGODA I AMIGÓ, Bonaventura (1896-A): “La arquitectura gótica a Catalunya. Conferencia donada en l’Ateneu Barcelonés lo dia 25 d’abril, I”, en *La Renaixensa*, 26 de abril, Barcelona, pp. 2525-2531.
- BASSEGODA I AMIGÓ, Bonaventura (1896-B): “La arquitectura gótica a Catalunya. Conferencia donada en l’Ateneu Barcelonés lo dia 25 d’abril, II”, en *La Renaixensa*, 28 de abril, Barcelona, pp. 2566-2571.
- BASSEGODA I AMIGÓ Bonaventura (1896-C): “La arquitectura gótica a Catalunya. Conferencia donada en l’Ateneu Barcelonés lo dia 25 d’abril, III”, en *La Renaixensa*, 29 de abril, Barcelona, pp. 2592-2596.
- BASSEGODA I AMIGÓ, Bonaventura (1904): “Cuestiones artísticas. La Reforma de Barcelona”, en *Diario de Barcelona*, 13 de julio, Barcelona, pp. 8416-8418.
- BASSEGODA I AMIGÓ, Bonaventura (1905): “La ciudad del porvenir”, en *Diario de Barcelona*, 17 de mayo, Barcelona, pp. 5574-5576.
- BASSEGODA I AMIGÓ, Bonaventura (1927): “Error lamentable”, en *La Vanguardia*, 25 de marzo, Barcelona, p. 5.
- BATLLE, Esteban (1908): “La reforma. Hablando con Gaudí”, en *El Diluvio*, 12 de noviembre, Barcelona, pp. 5-6.
- BRUNET, Manuel (1928): “Una mica més gòtic”, en *La Publicitat*, 30 de agosto, Barcelona, p. 1.
- BRUNET, Manuel (1929): “Les Cases dels Canonges”, en *La Publicitat*, 28 de diciembre, Barcelona, p. 1.
- BULS, Charles (1894): *Esthétique des villes*, Bruylant-Christophe & Cie, Bruselas, (1ª ed. 1893).
- BUSQUETS, Eusebi (1928): “La casa de l’Ardiaca”, en *Arts i Bells Oficis*, año II, Barcelona, pp. 65-69.
- BUTLLETÍ DEL CENTRE EXCURSIONISTA DE CATALUNYA, (1906): “L’acròpolis de Barcelona i les columnes del carrer de Paradís”, nº 133, febrero, Barcelona, p. 61-62.
- CALDERO, Xavier (1930): “Els problemes de la post-Exposició. Esbós d’un programa d’actuació turística”, en *La Veu de Catalunya*, 8 de enero, Barcelona, p. 5.
- CAMBÓ, Francesc (1912): “Barcelona. Pasado, presente y porvenir”, en *La Catalunya*, nº 254, 17 de agosto, Barcelona, pp. 505-506.
- CARRERAS I CANDI, Francesch (1911): “Santa Marta. La Font de Sant Joan”, en *Il·lustració Catalana*, nº 417, 4 de junio, Barcelona, s.n.
- CARRERAS I CANDI, Francesch (1913): *La Via Layetana substituïnt als carrers de la Barcelona*

- mitgeval*, Ajuntament Constitucional de Barcelona, Barcelona.
- CARRERAS I CANDI, Francesch (1927): “La Barcelona retrospectiva de la Exposición de 1929”, en *Las Noticias*, 29 de abril, Barcelona, p. 5.
- CASALS, Pere (1935): “Un magnífic centre monumental”, en *Mirador*, nº 309, 17 de enero, Barcelona, p. 1 y p. 8.
- CASELLAS, Raimon (1907): “Internacionalidad barcelonesa”, en *La Cataluña*, nº 2, 12 de octubre, Barcelona, pp. 5-6.
- CASELLAS, Raimon (1908-A): “Els carrers que se enderroquen, I. Concurs de dibuixos y fotografies”, en *La Veu de Catalunya*, 4 de agosto, Barcelona, p. 1.
- CASELLAS, Raimon (1908-B): “Els carrers que se enderroquen, II. Deu dibuixos d’En Baixeras”, en *La Veu de Catalunya*, 10 de agosto, Barcelona, p. 1.
- CASELLAS, Raimon (1908-C): “Els carrers que se enderroquen, III. Mes coses sobre dibuixos. En Baixeras y l’Urgell”, en *La Veu de Catalunya*, 15 de agosto, Barcelona, p. 1.
- CENTRE EXCURSIONISTA DE CATALUNYA (1909): “Circular del 1 de febrero”, en AHCB, Fondo Jeroni Martorell, Caja 9, Carpeta 20, Folio 25.
- CENTRE EXCURSIONISTA DE CATALUNYA (1914-A): “III Concurs d’Arquitectura”, en *La Veu de Catalunya. Pàgina Artística*, 30 de noviembre, Barcelona, s/n.
- CENTRE EXCURSIONISTA DE CATALUNYA (1914-B): “III Concurs d’Arquitectura”, en *La Cataluña*, nº 370, 5 de diciembre, Barcelona, p. 782.
- CENTRE EXCURSIONISTA DE CATALUNYA (1924): “VII Concurs d’Arquitectura”, en *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*, Barcelona, pp. 135-140.
- DALMASES y BOCABELLA, José María de (1927): “Un proyecto de Gaudí”, en *El propagador de la devoción de San José*, 1 de abril, Barcelona, pp. 103-105.
- DIARIO DE BARCELONA (1892): “La Gran Plaza de Bruselas”, 1 de julio, Barcelona, p. 8.124.
- DIARIO DE BARCELONA (1902): “Sin título”, 28 de junio, Barcelona, p. 7.846.
- DIARIO DE BARCELONA (1911): “Noticias”, 20 de marzo, Barcelona, p. 3734.
- DIARIO DE BARCELONA (1927): “La restauración de las casas de los canónigos”, 15 de diciembre, Barcelona, p. 9.
- DIARIO OFICIAL DE LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE BARCELONA (1929-A): “Tan sólo de Norteamérica vendrán a Barcelona, para visitar la Exposición, 500.000 turistas”, nº 1, 29 de abril, Barcelona, s/n.
- DIARIO OFICIAL DE LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE BARCELONA (1929-B): “1.888- 1.929. Ayer y hoy”, nº 1, 29 de abril, Barcelona, s/n.
- DIARIO OFICIAL DE LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE BARCELONA (1929-C): “El movimiento turístico motivado por la Exposición de Barcelona”, nº 5, 19 de mayo, Barcelona, s/n.
- DIARIO OFICIAL DE LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE BARCELONA (1930): “Una gestión municipal afortunada”, nº 46, 18 de enero, Barcelona, s/n.
- DÍEZ DE TEJADA, Vicente (1930): “El Barrio Gótico”, en *Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona*, nº 46, 18 de enero, Barcelona, s/n.
- DOMÈNECH I MANSANA, Josep (1924): “Real Academia de Buenas Letras”, en COAC-AH, Exp. C-1189 / 256, Barcelona.
- DOMÈNECH I MONTANER, Lluís (1878): “En busca de una arquitectura nacional”, en *La Renaixensa*, Año VIII, Vol. 1, febrero, Barcelona, pp. 149-160.
- DOMÈNECH I MONTANER, Lluís (1879-A): “Reforma de Barcelona”, en *La Renaixensa*, Año IX, Vol. I, febrero, Barcelona, pp. 125-140.
- DOMÈNECH I MONTANER, Lluís (1879-B): “Caràcters propis de l’arquitectura catalana á través de diferents èpocs y estils artístichs, I”, en *Butlletí de l’Associació d’Excursions Catalana*, nº 6, 30 de abril, Tomo I, Barcelona, pp. 82-85.
- DOMÈNECH I MONTANER, Lluís (1879-C): “Caràcters propis de l’arquitectura catalana á través de diferents èpocs y estils artístichs, II”, en *Butlletí de l’Associació d’Excursions*

- Catalana*, nº 7, 31 de mayo, Tomo I, Barcelona, pp. 94-97.
- DOMÈNECH I MONTANER (1905): “Reforma de Barcelona. Gran Vía de Pedro el Grande”, en COAC-B-AH, Fondo Domènech i Montaner, Exp. H. 117 B / 1 / 11.
- DOMÈNECH I MONTANER (1914-A): “Proyecto de reforma de Barcelona. Via Layetana. Square Vilanova”, en COAC-AH, Fondo Domènech i Montaner, Exp. H 117 B / 2 / 32. 1.
- DOMÈNECH I MONTANER (1914-B): “Proyecto de reforma de Barcelona. Via Layetana. Plaza Santa María del Mar”, en COAC-AH, Fondo Domènech i Montaner, Exp. H 117 B / 2 / 32. 2.
- DURAN I SANPERE, Agustí (1928-A): *La Casa del Arcediano y el Archivo Histórico de la Ciudad*, Biblioteca de Turismo de la Sociedad de Atracción de Forasteros, Barcelona.
- DURAN I SANPERE, Agustí (1928-B): *Per l’història del barri de la catedral de Barcelona*, separata de la revista del Foment de les Arts Decoratives, septiembre, Barcelona.
- DURAN I SANPERE, Agustí (1944): “Reyes y caballeros en el Tinell”, en *Diario de Barcelona*, 3 de junio, Barcelona, s/n.
- DURAN I SANPERE, Agustí (1945-A): “El Barrio Gótico de Barcelona visto desde Madrid”, en DURAN I SANPERE, Agustí (Ed.): Barcelona, divulgación histórica, Vol. I (XIV Vols.), Aymà, Barcelona, pp. 272-275.
- DURAN I SANPERE, Agustí (1945-B): “Noticias de restauraciones. La casa de la inquisición”, en DURAN I SANPERE, Agustí (Ed.): Barcelona, divulgación histórica, Vol. I (XIV Vols.), Aymà, Barcelona, p. 56.
- DURAN I SANPERE, Agustí (Ed.) (1947-A): *Barcelona vista per Dionis Baixeras*, Aymà, Barcelona.
- DURAN I SANPERE, Agustí (1947-B): “Estudio preliminar”, en DURAN I SANPERE, Agustí (Ed.): *Barcelona vista per Dionis Baixeras*, Aymà, Barcelona, pp. 11-37.
- DURAN I SANPERE, Agustí (1950): *El Barrio Gótico y su historia*, Productos Químicos Shering, Barcelona.
- DURAN I SANPERE, Agustí (1952): *El Barrio Gòtic de Barcelona*, Aymà, Colección Itinerarios Artísticos, Barcelona.
- DURAN I SANPERE, Agustí (1969): *Descripció del Barri Gòtic*, Caixa d’Estalvis Sagrada Família, Barcelona.
- DURAN I SANPERE, Agustí (1972): *Barcelona i la seva història. La formació d’una gran ciutat*, Vol. I (III Vols.), Curial, Barcelona.
- ENLART, Camille (1929): *Manuel d’archéologie française*, Vol. III (IV Vols.), Picard, París, (1ª ed. 1904).
- FLORENSA I FERRER, Adolf (1945): “Excavaciones y restauraciones en las inmediaciones de la plaza del Rey”, en *Cuadernos de Arquitectura*, nº 3, Barcelona, pp. 3-11.
- FLORENSA I FERRER, Adolf (1946-A): “Edificios artísticos y arqueológicos. Casa número 2 del Paseo de Colón”, en AAMB, Servicio de Actuación sobre el Patrimonio Artístico y Ambiental, Exp. 6/8, 12 de enero, Barcelona.
- FLORENSA I FERRER, Adolf (1946-B): “Calle del Call. Reconstrucción de la fachada de la casa números 5 y 7”, en AAMB, Servicio de Actuación sobre el Patrimonio Artístico y Ambiental, Exp. 6/36, 17 de septiembre, Barcelona.
- FLORENSA I FERRER, Adolf (1948): “Plazoleta de Santa Clara”, AAMB, Servicio de Actuación sobre el Patrimonio Artístico y Ambiental, Exp. 6/18, 26 de noviembre, Barcelona.
- FLORENSA I FERRER, Adolf (1949): *Veinte años de labor en la conservación y restauración de edificios artísticos e históricos de Barcelona*, Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona.
- FLORENSA I FERRER, Adolf (1950-A): “La Barcelona que surge. Valoración del Barrio Gótico”, en *Gaceta Municipal de Barcelona*, 19 de junio, Barcelona, pp. 629-633.
- FLORENSA I FERRER, Adolf (1950-B): “Elias Rogent. Un arquitecto catalán medievalista”, en *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 99, Madrid, pp. 139-142.

- FLORENSA I FERRER, Adolf (1950-C): “La plaza de Berenguer el Grande en Barcelona”, en *Cuadernos de Arquitectura*, nº 14, Barcelona, pp. 23-27.
- FLORENSA I FERRER, Adolf (1951): “Problemas que plantea la restauración de monumentos”, en *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, nº 620, abril, Vol. XXX, Barcelona, pp. 377-391.
- FLORENSA I FERRER, Adolf (1952): “Informe sobre las obras de pavimentación de la plaza de la Catedral”, en COAC-AH, Fondo Adolf Florensa, Exp. C-1634 / 2 / 263, 25 de febrero, Barcelona, s/n.
- FLORENSA I FERRER, Adolf (1953-A): *Conservación y restauración de monumentos históricos (1947-1953)*, Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona.
- FLORENSA I FERRER, Adolf (1953-B): “Murallas romanas de Barcelona”, en *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 135, marzo, Madrid, pp. 7-10.
- FLORENSA I FERRER, Adolf (1955-A): “Ciudades histórico-artísticas. Reflexiones”, en *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, Vol. IX, Madrid, pp. 5-8.
- FLORENSA I FERRER, Adolf (1955-B): “L’art gòtic. L’arquitectura civil”, en FOLCH I TORRES, Joaquim (Dir.): *L’Art Català*, Vol. I (II Vols.), Aymà, Barcelona, pp. 331-352.
- FLORENSA I FERRER, Adolf (1955-C): “Restauraciones recientes en Barcelona”, en *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 161, mayo, Madrid, pp. 33-37.
- FLORENSA I FERRER, Adolf (1955-D): “Testigos mudos”, en *Barcelona. Suplemento Ilustrado de la Gaceta Municipal*, nº 8, agosto, Barcelona, pp. 315-318.
- FLORENSA I FERRER, Adolf (1956-A): “Presupuesto para la reproducción de bases, columnas, ábacos y capiteles para la restauración de la fachada de la finca nº 6 de la calle de Santo Domingo de Call”, en AAMB, Servicio de Actuación sobre el Patrimonio Artístico y Ambiental, Exp. 6/22, enero, Barcelona.
- FLORENSA I FERRER, Adolf (1956-B): “La restauración de edificios antiguos”, en *Cuadernos de Arquitectura*, nº 25, Barcelona, pp. 1-7.
- FLORENSA I FERRER, Adolf (1956-C): “Nota de obras de carácter artístico y arqueológico a incluir en el presupuesto de urbanización para 1957”, en AAMB, Servicio de Actuación sobre el Patrimonio Artístico y Ambiental, Exp. 6/173, 14 de septiembre, Barcelona.
- FLORENSA I FERRER, Adolf (1956-D): “Varios”, AAMB, Servicio de Actuación sobre el Patrimonio Artístico y Ambiental, Exp. 6/22, 6 de noviembre, Barcelona.
- FLORENSA I FERRER, Adolf (1958-A): *La Plaza de San Felipe Neri. Ayer, hoy y mañana*, Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona.
- FLORENSA I FERRER, Adolf (1958-B): *Las murallas romanas de la ciudad*, Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona.
- FLORENSA I FERRER, Adolf (1958-C): *Nombre, extensión y política del Barrio Gótico*, Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona.
- FLORENSA I FERRER, Adolf (1959-A): *La calle de Montcada*, Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona.
- FLORENSA I FERRER, Adolf (1959-B): *El barrio de la Ribera y su ordenación*, Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona.
- FLORENSA I FERRER, Adolf (1959-C): “El urbanismo y los monumentos arqueológicos”, en *I Congreso Nacional de Urbanismo*, noviembre, Barcelona, pp. 1-11.
- FLORENSA I FERRER, Adolf (1960): “Enderrocament de cases a la ciutat antiga”, en COAC-AH, Fondo Adolf Florensa, Exp. C-1636 / 4 / 296, 10 de marzo, Barcelona, s/n.
- FLORENSA I FERRER, Adolf (1962): *Conservación y restauración de monumentos históricos (1927-1946; 1947-1953; 1954-1962)*, III Vols., Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona.
- FLORENSA I FERRER, Adolf (1963): “Domènech i Montaner, profesor”, en *Cuadernos de Arquitectura*, nº 52-53, Barcelona, p. 8.
- FLORENSA I FERRER, Adolf (1964-A): *La valorización urbanística del circuito romano*,

- Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona.
- FLORENSA I FERRER, Adolf (1964-B): “Restauraciones y excavaciones en Barcelona durante los últimos veinticinco años”, en *Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad*, nº 6, Museo de Historia de la Ciudad, Barcelona, pp. 5-36.
- FLORENSA I FERRER, Adolf (1966): *Conservación y restauración de monumentos históricos (1954-1962)*, Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona (1º ed. 1962).
- FLORENSA I FERRER, Adolf (1967): “Puig i Cadafalch. Arquitecto, historiador del arte y arqueólogo”, en *Cuadernos de Arquitectura*, nº 68-69, Barcelona, pp. 75-78.
- FLORENSA I FERRER, Adolf (1968): *La fachada de la Catedral de Barcelona*, COAC, Barcelona.
- FLORENSA I FERRER, Adolf & VILASECA, Joaquim & FALGUERA, Antoni de (1934-A): “Urbanización de la plaza del Rey”, AAMB, Servicio de Actuación sobre el Patrimonio Artístico y Ambiental, Exp. 9/4, 15 de junio, Barcelona.
- FLORENSA I FERRER, Adolf & VILASECA, Joaquim & FALGUERA, Antoni de (1934-B): “Plaza de Berenguer el Grande”, AAMB, Servicio de Actuación sobre el Patrimonio Artístico y Ambiental, Exp. 9/36, 15 de junio, Barcelona.
- FOLCH I TORRES, Joaquim (1911): “La reforma de Barcelona”, en *La Veu de Catalunya. Pàgina Artística*, 16 de febrero, Barcelona, s/n.
- FOLCH I TORRES, Joaquim (1912): “L’arquitectura romànica a Catalunya”, en *La Veu de Catalunya, Pàgina Artística*, 17 de octubre, Barcelona, s/n.
- FOLCH I TORRES, Joaquim (1913-A): “Art i nacionalismo. Conferència llegida a la Joventut Nacionalista, I”, en *La Veu de Catalunya, Pàgina Artística*, 11 de septiembre, Barcelona, s/n.
- FOLCH I TORRES, Joaquim (1913-B): “Art i nacionalismo. Conferència llegida a la Joventut Nacionalista, II”, en *La Veu de Catalunya, Pàgina Artística*, 25 de septiembre, Barcelona, s/n.
- FOLCH I TORRES, Joaquim (1913-C): “Art i nacionalismo. Conferència llegida a la Joventut Nacionalista, III”, en *La Veu de Catalunya, Pàgina Artística*, 2 de octubre, Barcelona, s/n.
- FOLCH I TORRES, Joaquim (1913-D): “Art i nacionalismo. Conferència llegida a la Joventut Nacionalista, IV”, en *La Veu de Catalunya, Pàgina Artística*, 16 de octubre, Barcelona, s/n.
- FOLCH I TORRES, Joaquim (1913-E): “Art i nacionalismo. Conferència llegida a la Joventut Nacionalista, V”, en *La Veu de Catalunya, Pàgina Artística*, 13 de noviembre, Barcelona, s/n.
- FOLCH I TORRES, Joaquim [Flama] (1914-A): “La conservació dels vells monuments de la Reforma”, en *La Veu de Catalunya. Pàgina Artística*, 26 de marzo, Barcelona, s/n.
- FOLCH I TORRES, Joaquim (1914-B): “Les ciutats belles”, en *La Veu de Catalunya. Pàgina Artística*, 8 de noviembre, Barcelona, s/n.
- FOLCH I TORRES, Joaquim [Flama] (1915): “Les cases dels voltants de la Seu”, en *La Veu de Catalunya. Pàgina Artística*, 28 de junio, Barcelona, s/n.
- FOLCH I TORRES, Joaquim (1918): “El darrer volum de l’obra d’En Puig i Cadafalch”, en *La Veu de Catalunya, Pàgina Artística*, 10 de diciembre, Barcelona, s/n.
- FOLCH I TORRES, Joaquim (1919): “La Casa de l’Ardiaca, Arxiu de la Ciutat”, en *La Veu de Catalunya, Pàgina Artística*, 1 de diciembre, Barcelona, s/n.
- FOLCH I TORRES, Joaquim (1925-A): “El nou casal del Foment de les Arts Decoratives”, en *La Veu de Catalunya. Gaseta de les Arts*, nº 24, 1 de mayo, Barcelona, pp. 1-3.
- FOLCH I TORRES, Joaquim (1925-B): “Discurs inaugural del nou casal del Foment de les Arts Decoratives”, en *La Veu de Catalunya. Gaseta de les Arts*, nº 25, 15 de mayo, Barcelona, pp. 4-6.

- FOLCH I TORRES, Joaquim (1927-A): “La reforma de l’Acròpolis barcelonina, I. Es necessària la reforma?”, en *La Veu de Catalunya*, 17 de marzo, Barcelona, p. 5.
- FOLCH I TORRES, Joaquim (1927-B): “La reforma de l’Acròpolis barcelonina, II. Posar els monuments en valor”, en *La Veu de Catalunya*, 18 de marzo, Barcelona, p. 7.
- FOLCH I TORRES, Joaquim (1927-C): “La reforma de l’Acròpolis barcelonina, III. Els monuments y la terra on creixen”, en *La Veu de Catalunya*, 19 de marzo, Barcelona, p. 5.
- FOLCH I TORRES, Joaquim (1927-D): “La reforma de l’Acròpolis barcelonina, IV. Les punxes i les teulades”, en *La Veu de Catalunya*, 24 de marzo, Barcelona, p. 4.
- FOLCH I TORRES, Joaquim (1927-E): “La reforma de l’Acròpolis barcelonina, V. Més sobre punxes i campanars”, en *La Veu de Catalunya*, 26 de marzo, Barcelona, p. 5.
- FOLCH I TORRES, Joaquim (1927-F): “La reforma de l’Acròpolis barcelonina, VI. El nou barri gòtic”, en *La Veu de Catalunya*, 30 de marzo, Barcelona, p. 4.
- FOLCH I TORRES, Joaquim (1927-G): “La reforma de l’Acròpolis barcelonina”, en *La Veu de Catalunya. Gaseta de les Arts*, n° 69, 15 de marzo, Barcelona, p. 6.
- FOLCH I TORRES, Joaquim (1927-H): “La reforma del barri de la Seu”, en *La Veu de Catalunya. Gaseta de les Arts*, n° 70, 1 de abril, Barcelona, pp. 2-3.
- FOLCH I TORRES, Joaquim (1930): “Turisme i ruinas”, en *La Veu de Catalunya*, 31 de enero, Barcelona, p. 5.
- FOMENT DE LES ARTS DECORATIVES (1925): “El Foment de les Arts Decoratives”, en *La Veu de Catalunya. Gaseta de les Arts*, n° 20, 1 de marzo, Barcelona, pp. 6-7.
- FONT I SAGUÉ, Norbert (1895): *Lo Palau Episcopal de Barcelona*, Barcelona.
- FONT I SAGUÉ, Norbert (1905): “Lo Centre Excursionista de Catalunya”, en *Il·lustració Catalana*, 22 de octubre, Barcelona, p. 677.
- FOSSAS PI, Modesto (1893-A): “La reforma de Barcelona, I”, en *Revista de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*, n° 1, 15 de mayo, Barcelona, pp. 3-4.
- FOSSAS PI, Modesto (1893-B): “La reforma de Barcelona, II”, en *Revista de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*, n° 2, 15 de junio, Barcelona, pp. 13-15.
- FOSSAS PI, Modesto (1893-C): “La reforma de Barcelona, III”, en *Revista de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*, n° 4, 15 de agosto, Barcelona, pp. 37-39.
- FOSSAS PI, Modesto (1894): “Sobre la reforma”, en *Revista de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*, n° 10, 15 de febrero, Barcelona, pp. 20-21.
- FREIXA, Jaime & SARDÁ, Antonio (1925): “Urbanización de una plaza frente a la catedral”, en *Arquitectura. Órgano Oficial de la Sociedad Central de Arquitectos*, n° 71, marzo, Madrid, pp. 59-60.
- GALLARDO, Antonio (1934): “Paseos arqueológicos por Barcelona. Itinerario segundo. El llamado Barrio Gótico”, en *Barcelona Atracción*, n° 275, mayo, Barcelona, pp. 142-148.
- GARCÍA FARIA, Pedro (1912): “Impresiones de viaje. Barcelona y las urbes extranjeras”, en *Arquitectura y Construcción*, n° 236, marzo, Barcelona, pp. 66-78.
- GIFREDA, Marius (1930-A): “El palau Padellàs”, en *Mirador*, n° 49, 2 de enero, Barcelona, p. 7.
- GIFREDA, Marius (1930-B): “La reforma de la plaça del Rei”, en *Mirador*, n° 65, 24 de abril, Barcelona, p. 2.
- GIRALT CASADESÚS, Ricard (1917-A): “La reforma interior de Barcelona”, en *La Construcción*, n° 11, mayo, Barcelona, pp. 8-11.
- GIRALT CASADESÚS, Ricard (1917-B): “La reforma interior de Barcelona”, en *La Construcción*, n° 12, junio, Barcelona, pp. 10-12.
- GODAY, Josep (1919): “Reforma casa de l’Ardiaca”, en COAC-AH, Fondo Josep Goday, Exp. H- 117-H / 1 / 87, Barcelona.

- GRAHITY GRAU, José (1946): *Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Barcelona. Memoria de la labor realizada en su primer siglo de existencia (1844-1944)*, Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos, Barcelona.
- GUARDIOLA, Antonio (1930): “Barcelona, perla de Europa”, en *Barcelona Atracción*, nº 233, noviembre, Barcelona, pp. 346-349.
- GUDIOL I CUNILL, Josep (1902): “L’excursionisme y l’arqueología”, en *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, nº 87, abril, Barcelona, pp. 89-104.
- GUDIOL I RICART, Josep (1936): “Notes per a la història de la restauració i salvaments del monuments de Catalunya medieval i diverses conseqüències”, en *Arquitectura i Urbanisme*, nº 15, diciembre, Barcelona, pp. 155-167.
- IBARRA, Eduardo (1925): “Informe acerca de la declaración de Monumento Nacional a favor de las casas número 1 de la calle de Santa Lucía y número 10 de la calle de Paradís de Barcelona”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Tomo LXXXV, Madrid, pp. 16-18.
- ILUSTRACIÓ CATALANA (1908): “La Reforma de Barcelona. La Gran Via A”, nº 250, 15 de marzo, Barcelona, s.n.
- ILUSTRACIÓ CATALANA (1911-A): “Embelliment de la reforma”, nº 408, 2 de abril, Barcelona, s.n.
- ILUSTRACIÓ CATALANA (1911-B): “Embelliment de la reforma”, nº 411, 23 de abril, Barcelona, s.n.
- IEC (1907): “Propòsits de l’Institut d’Estudis Catalans”, en *Anuari de l’Institut d’Estudis Catalans*, Año I, Diputació de Barcelona, Barcelona, pp. 13-16
- IEC (1936): *Anuari del Institut d’Estudis Catalans. Secció Històrico-Arqueològica, 1927-1931*, Vol. VIII, Generalitat de Catalunya, Barcelona.
- LA CATALUÑA (1911): “En pro de la belleza de la Ciudad. Un meeting en el Centre Excursionista de Catalunya”, nº 183, 8 de abril, Barcelona, p. 218.
- LA CATALUÑA (1914): “La ciutat que frisa en nosaltres”, nº 343, 30 de mayo, Barcelona, p. 337.
- LA PUBLICITAT (1927): “El barri gòtic i el pensament urbà de Barcelona”, 20 de abril, Barcelona, p. 6.
- LA VANGUARDIA (1975): “El Palacio de Requesens. Monumento Artístico”, 27 de julio, Barcelona.
- LA VEU DE CATALUNYA (1902-A): “Notas municipales”, 13 de marzo, Barcelona, s.n.
- LA VEU DE CATALUNYA (1902-B): “Notas municipales”, 27 de mayo, Barcelona, s.n.
- LA VEU DE CATALUNYA (1902-C): “El primer carrer de la reforma de Barcelona”, 27 de mayo, Barcelona, s.n.
- LA VEU DE CATALUNYA (1902-D): “Al ajuntament”, 29 de mayo, Barcelona, s.n.
- LA VEU DE CATALUNYA (1902-E): “La reforma interior de Barcelona. El primer tros de la Reforma de Barcelona”, 1 de julio, Barcelona, s.n.
- LA VEU DE CATALUNYA (1908): “Pie de foto de la portada”, 14 de agosto, Barcelona, p. 1.
- LA VEU DE CATALUNYA (1927-A): “El projecte de Barri Gòtic barceloní. L’opinió de diverses personalitats”, 16 de marzo, Barcelona, p. 7.
- LA VEU DE CATALUNYA (1927-B): “La restauració de les cases dels canonges”, 15 de diciembre, Barcelona, pp. 1-2.
- LA VEU DE CATALUNYA (1929): “La casa gòtica del carrer de Mercaders. Una carta del senyor Llansó”, 20 de diciembre, Barcelona, p. 4.
- LA VEU DE CATALUNYA (1930-A): “El Palau dels Padellàs. La casa del carrer de Mercaders en perill”, 5 de enero, Barcelona, p. 7.
- LA VEU DE CATALUNYA (1930-B): “La reforma del clos vell de Barcelona”, 28 de enero, Barcelona, p. 6.

- LA VEU DE CATALUNYA, PÀGINA ARTÍSTICA (1911-A): “Conferencia del Sr. Puig i Cadafalch”, 4 de mayo, Barcelona, s.n.
- LA VEU DE CATALUNYA. PÀGINA ARTÍSTICA (1911-B): “Per la bellesa de la ciutat, I”, 18 de mayo, Barcelona, s.n.
- LA VEU DE CATALUNYA. PÀGINA ARTÍSTICA (1911-C): “Per la bellesa de la ciutat, II”, 25 de mayo, Barcelona, s.n.
- LA VEU DE CATALUNYA. PÀGINA ARTÍSTICA (1914): “Les velles cases del darrera la catedral”, 12 de octubre, Barcelona, s/n.
- LA VEU DE CATALUNYA. PÀGINA ARTÍSTICA (1915): “La Exposició de Barcelona”, 19 de julio, Barcelona, s/n.
- LAS NOTICIAS (1930): “Las obras de restauración del Palacio de la Generalidad”, 29 de noviembre, Barcelona, s/n.
- LLOPART, Amadeu (1925): “El urbanismo en la Escuela de Barcelona”, en *Arquitectura, Órgano Oficial de la Sociedad Central de Arquitectos*, nº 71, marzo, Madrid, pp. 45-46.
- LLOPIS, Arturo (1950): “Renace la Casa de Cervantes en Barcelona”, en *Barcelona Atracción*, nº 326, 1º trimestre, Barcelona, pp. 45-47.
- MADORELL RIUS, Miguel (1895): “La reforma interior de Barcelona”, en *Revista de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*, nº 32, 15 de diciembre, Barcelona, pp. 135-136.
- MALUQUER I NUCOLAU, Josep (1914): “Gross Barcelona. La gran Urbs Mediterrania del pervindre”, en *La Cataluña*, nº 331, 7 de marzo, Barcelona, pp. 158-159.
- MARSILLACH, Lluís (1955): “La Exposición Internacional de 1929”, en *Barcelona. Suplemento Ilustrado de la Gaceta Municipal*, nº 5, mayo, pp. 169-172.
- MARTORELL, Jeroni (1907): “L’art de urbanisar y la Barcelona del avenir”, en *La Veu de Catalunya*, 9 de octubre, Barcelona, s.n.
- MARTORELL, Jeroni (1908): “Informe al alcalde de Barcelona”, en AHCB, Jeroni Martorell, Documentación Personal, Caja 9, Carpeta 20, Folio 137.
- MARTORELL, Jeroni (1910): “Oh..., la unitats dels estils”, en *La Veu de Catalunya. Pàgina Artística*, 24 de febrero, Barcelona, s/n.
- MARTORELL, Jeroni (1911-A): “La Reforma interior de Barcelona”, en AHCB, Jeroni Martorell, Documentación Personal, Caja 8, Carpeta 17-2, 30 de abril.
- MARTORELL, Jeroni (1911-B): “Intervención en la reforma”, en *La Cataluña*, nº 189, 20 de mayo, Barcelona, pp. 305-306.
- MARTORELL, Jeroni (1911-C): “Reforma interior de Barcelona. Exposición al Excmo. Ayuntamiento”, en *La Cataluña*, nº 189, 20 de mayo, Barcelona, pp. 306-308.
- MARTORELL, Jeroni (1911-D): “Barcelona-Ciudad”, en *La Cataluña*, nº 209, 7 de octubre, Barcelona, pp. 625-626.
- MARTORELL, Jeroni (1914): “L’engrandiment de Barcelona. Informe de la Associació d’Arquitectes”, en *La Cataluña*, nº 329, 21 de febrero, Barcelona, pp. 116-118.
- MARTORELL, Jeroni (1919): “El patrimonio artístico nacional”, en *Arquitectura. Órgano Oficial de la Sociedad Central de Arquitectos*, nº 14, junio, Madrid, pp. 149-161.
- MARTORELL, Jeroni (1920): “Monuments de la reforma interior de Barcelona. Revisió del projecte Baixeras”, en *Civitas*, nº 2, octubre, Barcelona, pp. 5-9.
- MARTORELL, Jeroni (1924-A): “Casa gòtica del carrer de Mercaders”, en SPAL-AH, Fondo Martorell, Documentación del Servicio de Catalogación y Conservación de Monumentos, Caja 4, Exp. C 4 / E 3, 26 de abril.
- MARTORELL, Jeroni (1924-B): “Una antigua casa señorial”, en *Diario de Barcelona*, 8 de mayo, Barcelona, p. 6.
- MARTORELL, Jeroni (1924-C): “Un tipus de casa dels segles XV-XVI a Barcelona”, en *La*

- Veü de Catalunya. Gaseta de les Arts*, nº 8, 1 de septiembre, Barcelona, p. 6.
- MARTORELL, Jeroni (1925): “La casa gòtica del carrer de Mercaders”, en *La Casa i la Ciutat*, nº 1, enero, Barcelona, pp. 3-5.
- MARTORELL, Jeroni (1926-A): “Murallas romanas”, en SPAL-AH, Fondo Martorell, Documentación del Servicio de Catalogación y Conservación de Monumentos, Caja 6, Exp. C 6 / E 3, mayo.
- MARTORELL, Jeroni (1926-B): “Els monuments històrics de Barcelona”, en *La Veü de Catalunya. Gaseta de les Arts*, nº 51, 15 de junio, Barcelona, pp. 3-5.
- MARTORELL, Jeroni (1926-C): “Les cases dels canonges i la residència del foment de les arts decoratives”, en *Foment de les Arts Decoratives. Anuari 1924-1925*, Impressor Oliva de Vilanova, Barcelona, pp. 9-18.
- MARTORELL, Jeroni (1927-A): *Estudios de mejora urbana del casco antiguo de Barcelona. Memoria*, en SPAL-AH, Legado Jeroni Martorell, Caja 12.
- MARTORELL, Jeroni (1927-B): “La restauración de las casas de los canónigos”, en SPAL-AH, Legado Jeroni Martorell, Caja 57, Exp. L/C 57.
- MARTORELL, Jeroni (1928): “Carta al director”, en *La Publicitat*, 6 de septiembre, Barcelona, p. 1.
- MARTORELL, Jeroni (1929): “La casa gòtica del carrer de mercaders”, en *La Veü de Catalunya. Gaseta de les Arts*, nº 7, segunda época, marzo, Barcelona, pp. 3-5.
- MARTORELL, Jeroni (1930): “Els Amics de l’Art Vell. La protecció dels nostres monuments artístics”, en *La Veü de Catalunya*, 6 de marzo, Barcelona, p. 4.
- MARTORELL, Jeroni (1937): “Salón del Tinell”, en SPAL-AH, Sección de Planos, Cajón 4, Carpeta 1, 31 de diciembre, Barcelona.
- MARTORELL, Jeroni & SALVAT, Pau (1908): “Sin título”, en *Diario de Barcelona*, 29 de diciembre, Barcelona, p. 15364.
- MÉLIDA, José Ramón (1924): “Informe sobre la declaración de Monumentos Nacionales de las casas número 1 de la calle de Santa Lucía y número 10 de la calle de Paradís de Barcelona”, en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 71, septiembre, Madrid, pp. 114-116.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA (1975): “Decreto 1787/1975 del 26 de junio por el que se declara Monumento Histórico-Artístico de Carácter Nacional el Palacio Requesens”, Madrid.
- MIQUEL I BADIA, Francesc (1894-A): “Las opiniones de un burgomaestre sobre la estética de las ciudades, I”, en *Diario de Barcelona*, 21 de febrero, Barcelona, pp. 2.231-2.234.
- MIQUEL I BADIA, Francesc (1894-B): “Las opiniones de un burgomaestre sobre la estética de las ciudades, II”, en *Diario de Barcelona*, 27 de febrero, Barcelona, pp. 2.489-2.491.
- MIQUEL I BADIA, Francesc (1894-C): “Las opiniones de un burgomaestre sobre la estética de las ciudades, III”, en *Diario de Barcelona*, 4 de marzo, Barcelona, pp. 2.864-2.866.
- MIQUEL I BADIA, Francesc (1896): “La casa del Arcediano y el Colegio de Abogados”, en *Diario de Barcelona*, 2 de diciembre, Barcelona, pp. 14.281-14.283.
- MOLLEVÍ RIBERA, Mateo (1955): “Barcelona, ciudad de incomparable interés turístico”, en *Barcelona. Suplemento Ilustrado de la Gaceta Municipal*, nº 6, junio, pp. 213-216.
- MORATÓ, Josep (1900): “El Centro Excursionista de Cataluña”, en *Hispania*, nº 33, 30 de junio, Barcelona, pp. 211-217.
- PADRÓS, Juan & CASULLERAS, Santiago (1925): “Los alrededores de la Catedral y la plaza del Rey”, en *Arquitectura. Órgano Oficial de la Sociedad Central de Arquitectos*, nº 71, marzo, Madrid, pp. 56-58.
- PALLÀS, Camil (1963): “Academia de Buenas Letras. Memoria descriptiva”, en SPAL-AH, Fondo Camil Pallàs, Caja 11, 31 de mayo, Barcelona, s/n.
- PALLÀS, Camil (1972): “Proyecto de restauración de edificio de la Real Academia de

- Buenas Letras”, en Archivo Histórico de la Real Academia de Buenas Letras, abril, Barcelona.
- PAULA DEL VILLAR, Francisco de (1881): “Informe sobre un proyecto de reforma interior de la ciudad de Barcelona, dirigido al Excmo. e Ilmo. Sr. Obispo de Barcelona por el arquitecto de la diócesis, D. Francisco de Paula Villar”, en *Revista de la arquitectura*, nº 7, año VIII, 31 de julio, Madrid, pp. 108-111.
- PERAY MARCH, Josep de (1927): “Los descubrimientos arqueológicos en el Palacio Episcopal de Barcelona”, en *La Hormiga de Oro. Ilustración Católica*, año XLIV, nº 19, 12 de mayo, Barcelona, pp. 290-292.
- PERAY MARCH, Josep de (1928): “El gran patio de honor del Palacio Episcopal de Barcelona, restaurado”, en *La Hormiga de Oro. Ilustración Católica*, año XLV, nº 15, 12 de abril, Barcelona, pp. 255-257.
- PEYRÓ, Cristobal (1943): “9.600.000 pesetas se han invertido en las obras de la avenida de la Catedral y del Barrio Gótico”, en *La Prensa*, 12 de junio, Barcelona, s/n.
- PRAT DE LA RIBA, Enric (1905): “La prosperitat de Catalunya”, en *La Veu de Catalunya*, 10 de agosto, Barcelona, s/n.
- PUIG BOADA, (1927): “L’acròpolis de Barcelona”, en *La Publicitat*, 18 de marzo, Barcelona, p. 1.
- PUIG, J-F (1927): “Una altra plaça monumental”, en *La Publicitat*, 2 de marzo, Barcelona, p. 1.
- PUIG I CADAVALCH, Josep (1891): “L’academia de Madrid y l’arquitectura regional catalana”, en *L’Avenç*, nº 11, 30 de noviembre, pp. 344-345.
- PUIG I CADAVALCH, Josep (1895-A): “La Real Capilla de Santa Agueda. Per don Bonaventura Bassegoda”, en *La Renaixensa*, 12 de noviembre, Barcelona, pp. 6356-6360.
- PUIG I CADAVALCH, Josep (1895-B): “Lo catalanisme y la arqueologia”, en *La Renaixensa*, 29 de noviembre, Barcelona, pp. 6723-6725.
- PUIG I CADAVALCH, Josep (1897-A): “Caràcter que diferencia las arquitecturas catalana y castellana antiguas. Conferencia llegida en l’Ateneu Barcelonés en la nit del 31 de maig de 1897, I”, en *La Renaixensa*, 11 de junio, Barcelona, pp. 869-875.
- PUIG I CADAVALCH, Josep (1897-B): “Caràcter que diferencia las arquitecturas catalana y castellana antiguas. Conferencia llegida en l’Ateneu Barcelonés en la nit del 31 de maig de 1897, II”, en *La Renaixensa*, 12 de junio, Barcelona, pp. 886-890.
- PUIG I CADAVALCH, Josep (1897-C): “Caràcter que diferencia las arquitecturas catalana y castellana antiguas. Conferencia llegida en l’Ateneu Barcelonés en la nit del 31 de maig de 1897, III”, en *La Renaixensa*, 14 de junio, Barcelona, pp. 918-921.
- PUIG I CADAVALCH, Josep (1900): “Barcelona d’anys à venir, I”, en *La Veu de Catalunya*, 29 de diciembre, Barcelona, p. 1.
- PUIG I CADAVALCH, Josep (1901-A): “Barcelona d’anys à venir, II”, en *La Veu de Catalunya*, 7 de enero, Barcelona, p. 1.
- PUIG I CADAVALCH, Josep (1901-B): “Barcelona d’anys à venir, III”, en *La Veu de Catalunya*, 22 de enero, Barcelona, p. 1.
- PUIG I CADAVALCH, Josep (1901-C): “Un gran prelat català”, en *La Veu de Catalunya*, 14 de febrero, Barcelona, s.n.
- PUIG I CADAVALCH, Josep (1902-A): “L’autonomia al ajuntament”, en *La Veu de Catalunya*, 1 de enero, Barcelona, s.n.
- PUIG I CADAVALCH, Josep (1902-B): “Don Lluís Domènech i Montaner”, en *Hispania*, nº 93, 30 de diciembre, Barcelona, pp. 540-559.
- PUIG I CADAVALCH, Josep (1903-A): “Els nostres plans a l’ajuntament”, en *La Veu de Catalunya*, 12 de mayo, Barcelona, p. 1.
- PUIG I CADAVALCH, Josep (1903-B): “Barcelona”, en *La Veu de Catalunya*, 28 de octubre,

- Barcelona, p. 1.
- PUIG I CADAFAALCH, Josep (1903-C): “Barcelona”, en *La Veu de Catalunya*, 6 de novembre, Barcelona, p. 3.
- PUIG I CADAFAALCH, Josep (1905): “A votar. Per la Exposició Universal”, en *La Veu de Catalunya*, 11 de novembre, Barcelona, p. 3.
- PUIG I CADAFAALCH, Josep (1909): “El gèni de l’ordre econòmic”, en *La Veu de Catalunya*, 27 de abril, Barcelona, p. 1.
- PUIG I CADAFAALCH, Josep (1913-A): “La casa catalana”, en *Primer congrés d’història de la corona d’Aragó*, 22 a 25 de junio de 1908, Vol. II (II Vols.), Ajuntament de Barcelona, Barcelona, pp. 1041-1060.
- PUIG I CADAFAALCH, Josep (1913-B): “Urbanización de Barcelona”, en *Arquitectura y Construcción*, nº 247, febrero, Barcelona, pp. 39-44.
- PUIG I CADAFAALCH, Josep (1914): “Gran Via A de la Reforma de Barcelona. Estudi de la Secció II”, COAC-AH. Exp. C. 1019.
- PUIG I CADAFAALCH, Josep (1922): “Pòrtic”, en ROVIRA I VIRGILI, Antoni: *Història Nacional de Catalunya*, Pàtria, Barcelona, p. I.
- PUIG I CADAFAALCH, Josep (1924): “La destrucció de l’acròpolis de Barcelona”, en *La Veu de Catalunya*, 10 de diciembre, Barcelona, p. 7.
- PUIG I CADAFAALCH, Josep (1935): “La maison particulière”, en LAVEDAN, Pierre (Ed.): *L’architecture gothique civile en Catalogne*, Fundació Cambó, París-Barcelona, pp. 94-105.
- PUIG I CADAFAALCH, Josep (2003-A): *Memòries*, Ed. a cura de MAÑÉ, Nuria, y MASSOT I MUNTANER, Josep, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Barcelona.
- PUIG I CADAFAALCH, Josep (2003-B): “Discurs del president del Centre Escolar Catalanista de Barcelona, Josep Puig i Cadafalch, llegit a la sessió inaugural del curs 1889-1890”, en PUIG I CADAFAALCH, Josep: *Escrips d’arquitectura, art i política*, Ed. a cura de BARRAL I ALTET, Xavier, Institut d’Estudis Catalans, Barcelona, pp. 197-204.
- PUIG I CADAFAALCH, Josep (2003-C): “Lleis històriques de la vida dels estils arquitectònics. Discurs llegit en l’Academia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi en abril de 1935”, en PUIG I CADAFAALCH, Josep: *Escrips d’arquitectura, art i política*, Ed. a cura de BARRAL I ALTET, Xavier, Institut d’Estudis Catalans, Barcelona, pp. 329-345.
- PUIG I CADAFAALCH, Josep (2003-D): “Pròleg a l’Oeuvre de Puig i Cadafalch Architecte, 1896-1904”, en PUIG I CADAFAALCH, Josep: *Escrips d’arquitectura, art i política*, Ed. a cura de BARRAL I ALTET, Xavier, Institut d’Estudis Catalans, Barcelona, pp. 251-252.
- PUIG I CADAFAALCH, Josep y MIRET I SANS, Joaquim (1911-A): “El palau de la Diputació General de Catalunya”, en *Anuari de l’Institut d’Estudis Catalans, 1909-1910*, Año III, Institut d’Estudis Catalans, Barcelona, pp. 385-480.
- PUIG I CADAFAALCH, Josep y MIRET I SANS, Joaquim (1911-B): “Dictamen presentat a l’Institut d’Estudis Catalans per els Srs. J. Puig y Cadafalch y J. Miret y Sans sobre les obres que’s deuen fer a l’antic palau de la Generalitat, per donar llum y ventilació a la seva planta baixa, llegit en sessió del 18 de agost de 1910”, en *Anuari de l’Institut d’Estudis Catalans, 1909-1910*, Año III, Institut d’Estudis Catalans, Barcelona, 1911, pp. 34-36.
- PUIG I CADAFAALCH, Josep & PLANAS, Lluís (1913): “Per la bellesa de la ciutat. Associació de Arquitectes de Catalunya. Exposició al Ajuntament sobre l’urbanizació de Barcelona”, en *La Veu de Catalunya*, 7 de febrero, Barcelona, p.1.
- PUIG I CADAFAALCH, Josep & FALGUERA, Antoni de & GODAY Josep (2001): *L’arquitectura romànica a Catalunya*, III Vols., Institut d’Estudis Catalans, Edición Fascímul, Barcelona, (1ª ed. 1909-1911-1918).
- QUINTANA, María (1957): “La recuperación de la Barcelona Gótica. La calle de Montcada,

- auténtico tesoro de arte”, en *Solidaridad Nacional*, 24 de febrero, Barcelona, p. 12.
- RAHOLA, Federico (1919-A): *Catecismo de ciudadanía*, Imprenta La Renaxensa, Barcelona.
- RAHOLA, Federico (1919-B): “El hombre en la ciudad”, en *Barcelona Atracción*, nº 104, octubre-noviembre-diciembre, Barcelona, s/n.
- RAHOLA, Pere (1927): “L’acròpolis de Barcelona”, en *La Publicitat*, 19 de marzo, Barcelona, p. 1.
- REYES, Fernando (1919): “El porvenir de Barcelona. Desaparición de las vías férreas”, en *Barcelona Atracción*, nº 103, septiembre, Barcelona, s/n.
- RIERA, José & SOLA, Emilio (1928): “Proyecto de urbanización de los alrededores de la Catedral y de la plaza del Rey”, en *Arquitectura. Órgano Oficial de la Sociedad Central de Arquitectos*, nº 114, octubre, Madrid, pp. 322-325.
- ROS DE RAMIS, Joaquín (1957): “Varios”, AAMB, Servicio de Actuación sobre el Patrimonio Artístico y Ambiental, Exp. 6/22, 21 de febrero, Barcelona.
- ROS DE RAMIS, Joaquín (1967): “Obras de derribo de la casa número 3 de la calle Archs”, AAMB, Servicio de Actuación sobre el Patrimonio Artístico y Ambiental, Exp. 6/206, 11 de enero, Barcelona.
- RUBIÓ I BELLVÉ, Marià (1913): “Pro Barcelona. Un discurs notable”, en *La Veu de Catalunya*, 6 de febrero, Barcelona, s/n.
- RUBIÓ I BELLVÉ, Marià (1927): “La atracción de forasteros”, en *Anuario de Barcelona. Publicación Oficial de la Sociedad de Atracción de Forasteros*, Barcelona, pp. 5-7.
- RUBIÓ I BELLVÉ, Marià (1929): “Els problemes de la post-Exposició. Els corrents del turisme”, en *La Veu de Catalunya*, 16 de diciembre, Barcelona, p. 5.
- RUBIÓ I BELLVER, Joan (1927): *Tàber Mons Barcinonensis. Observacions escrites després de l'exposició pública de les "visions" del Tàber al claustre de la seu*, Impremta de la Casa de la Caritat, Barcelona.
- RUBIÓ I TUDURÍ, Marià (1929): “Els problemes de la post-Exposició. Barcelona i Montjuich”, en *La Veu de Catalunya*, 28 de diciembre, Barcelona, p. 5.
- RUCABADO, Ramon (1911-A): “La reforma y la desfiguración de la ciudad”, en *La Cataluña*, nº 179, 11 de marzo, Barcelona, p. 156.
- RUCABADO, Ramon (1911-B): “Un barrio gótico en Barcelona”, en *La Cataluña*, nº 189, 20 de mayo, Barcelona, pp. 308-311.
- RUCABADO, Ramon (1911-C): *De catalanisme. Catalanisme científich y catalanisme moral*, P. Ribas Impresor, Palafrugell.
- SABATER, Isidro (1928): “El Palacio Episcopal de Barcelona. La restauración del patio central”, en *Barcelona Atracción*, nº 203, mayo, Barcelona, pp. 145-148.
- SACS, Joan (1928-A): “Les paperres”, en *La Publicitat*, 24 de julio, Barcelona, p. 1.
- SACS, Joan (1928-B): “Les Cases dels Canonges”, en *La Publicitat*, 26 de septiembre, Barcelona, p. 4.
- SACS, Joan (1929): “Les Cases dels Canonges”, en *Mirador*, nº 48, 26 de diciembre, Barcelona, p. 3.
- SAN JORGE (1951): “Jerónimo Martorell Terrats. 1876-1951. In memoriam”, nº 4, octubre, Barcelona, pp. 32-37.
- SERRA I ROCA, Josep (1929): “Les marques de turisme”, en *La Veu de Catalunya*, 22 de diciembre, Barcelona, p. 5.
- SERRA RÀFOLS, Josep (1960): “Enderrocament de cases a la ciutat antiga”, en COAC-AH, Fondo Adolf Florensa, Exp. C-1636 / 4 / 296, 29 de enero, Barcelona, s/n.
- SOLOR, Joan (1930): “El senyor Milà i Camps, canonge de la seu”, en *Mirador*, nº 60, 20 de mayo, Barcelona, p. 2.
- SOCIEDAD DE ATRACCIÓN DE FORASTEROS (1908): “Barcelona”, en *La Cataluña*, nº 54, 10 de

- octubre, Barcelona, pp. 646-648.
- SPAL (1928): “Casa dels Canonges”, Fondo Martorell, Documentación del Servicio de Catalogación y Conservación de Monumentos, Caja 7, Exp. E 1, febrero.
- SPAL (1932): “Capilla Real de Santa Águeda. Proyecto de restauración”, Legado Martorell, Caja 11, Barcelona.
- STREET, George Edmund (1926): *La arquitectura gótica en España*, Saturnino Calleja (1ª ed. Londres, 1865), Madrid.
- TORMO, Elías (1932): “Expediente relativo a declaración de Monumento Arquitectónico Histórico-Artístico de la casa calle del Cassador, en Barcelona, en que está instalada hoy la Academia de Nobles Artes de aquella capital”, en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 104, diciembre, Madrid, pp. 131-133.
- TORRA-BALARI, Mauricio (1953): “El Barrio Gótico de Barcelona”, conferencia pronunciada el 27 de mayo de 1953 en la Biblioteca Nacional de París. AHCB, mecanografiado, A 4º op. 82.
- TORRES BALBÁS, Leopoldo (1918): “La restauración de los monumentos antiguos”, en *Arquitectura. Órgano Oficial de la Sociedad Central de Arquitectos*, nº 8, diciembre, Madrid. 229-233.
- TULP (1909): “Barcelona, estació d’hivern”, en *La Esquella de la Torratxa*, nº 1569, 22 de enero, Barcelona, pp. 50-52.
- ULSAMER PUIGGARÍ, Federico (1956-A): “Es hora de abrir la puerta del Barrio Gótico”, en ULSAMER PUIGGARÍ, Federico: *Colección de artículos publicados en 1956 en «Solidaridad Nacional»*, 19 de febrero, Barcelona, p. 21.
- ULSAMER PUIGGARÍ, Federico (1956-B): “La columna romana de la Plaza del Rey se dispone a regresar a su primitivo emplazamiento. El Barrio Gótico necesita más ciudadano”, en ULSAMER PUIGGARÍ, Federico: *Colección de artículos publicados en 1956 en «Solidaridad Nacional»*, 27 de septiembre, Barcelona, p. 11.
- VEGA I MARCH, Manuel (1918): *El orgullo de la ciudad*, Imprenta Barcelonesa, Barcelona.
- VEGA I MARCH, Manuel & BUSQUETS, Guillem & BOFILL, Jaume & LASARTE Josep Maria (1914): “Programa d’algunes obres a fer, amb motiu o amb ocasió de l’Exposició de 1917”, en *La Catalunya*, nº 343, Barcelona, pp. 338-342.
- VERDAGUER, Jacint (1883): *Oda a Barcelona* [disponible en www.caribdis.org/projecte/activitats2/ct201.htm, consultado en abril 2008].
- VERRIÉ, Frederic Pau (1950): “Las seis joyas artísticas de Barcelona”, en *Barcelona Atracción*, nº 327, 2º trimestre, Barcelona, pp. 94-97.
- VILASECA, Joaquín (1930): “Memoria del plano de reforma y de urbanización y enlace de los puntos singulares del casco antiguo de la ciudad”, en AAMB, Servicio de Actuación sobre el Patrimonio Artístico y Ambiental, Exp. 1/182, 4 de enero, Barcelona.
- VILASECA, Joaquín (1936): “Informe sobre las calles de las Murallas Romanas y del Bisbe Cassador”, en AAMB, Servicio de Actuación sobre el Patrimonio Artístico y Ambiental, Exp. 9/36, 8 de julio, Barcelona.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène (1967): *Dictionnaire raisonné de l’architecture française du XIe au XVIe siècle*, X Vols., F. de Nobele, París, [1º ed. 1854-1868].
- VIOLLET LE DUC, Eugène (1977): *Entretiens sur l’architecture*, Pierre Mordaga Éditeur, París, [1ª ed. 1863-1872].
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène (1984-A): “De la construction des édifices religieux en France depuis le commencement du christianisme jusqu’au XVIº siècle”, en FOUCART, Bruno: *Viollet-le-Duc. L’eclectisme raisonné*, Donoël, París, pp. 81-98 [1º ed. en *Annales Archéologiques*, Vol. II, 1845].
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène (1984-B): “Du style gothique au XIXº siècle”, en FOUCART, Bruno:

Viollet-le-Duc. L'eclectisme raisonné, Donoël, París, pp. 189-204 [1º ed. en *Annales Archéologiques*, Vol. IV, 1846].

Bibliografía

- ADROER I TESIS, Anna Maria (1979): *El Palau Reial Major de Barcelona*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona.
- ALSAYYAD, Nezar (2001): "Global norms and urban forms in the age of tourism: manufacturing heritage, consuming tradition", en ALSAYYAD, Nezar (Ed.): *Consuming tradition, manufacturing heritage. Global norms and urban forms in the age of tourism*, Routledge, London, pp. 1-33.
- AMALVI, Christian (2002): *Le goût du Moyen Age*, La Boutique de L'Histoire, Paris (1ª ed. 1996).
- ANDERSON, Benedict (2006): *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Fondo de Cultura Económica, México D.F. (1ª ed. 1983).
- ANDRIEUX, Jean-Yves (1997): *Patrimoine et histoire*, Belin, París.
- ANHOLT, Simon (2007): *Competitive identity: the new brand management for nations, cities and regions*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- ASHWORTH, Gregory John & LARKHAM, Peter (1994): "A heritage for Europe. The need, the task, the contribution", en ASHWORTH, Gregory John & LARKHAM, Peter (Eds.): *Building a new heritage. Tourism, culture and identity in the new Europe*, Routledge, London, pp. 1-9.
- ASHWORTH, Gregory John & TUNBRIDGE, J. E. (1990): *The tourist-historic city*, Belhaven Press, London & New York.
- ASHWORTH, Gregory John & TUNBRIDGE, J. E. (2000): *The tourist-historic city. Retrospect and prospect of managing the heritage city*, Pergamon, Oxford.
- AVZAS, Pierre Marie (1982): "Viollet-Le-Duc et la restauration de Notre Dame de Paris", en VVAA (Ed.): *Actes du Colloque International Viollet-Le-Duc*, Nouvelles Éditions Latines, Paris, pp. 177-184.
- BABIDON, Michel & LOVEJOY, Arthur (1991): *Le gothique des lumières*, Gerard Monfort, Saint Pierre de Salerne.
- BARJAU, Santi (1997): "El desenvolupament de la promoció turística de Barcelona i el seu territori, 1908-1936", en ROCA I ALBERT, Joan (Dir.): *Expansió urbana i planejament a Barcelona. Materials del IV congrés d'història de Barcelona*, Vol. II (VI Vols.), Institut Municipal d'Història de Barcelona, Barcelona, pp. 207-217.

- BARRAL I ALTET, Xavier (2003): “Introducció”, en BARRAL I ALTET, Xavier (Dir.): *Josep Puig i Cadafalch. Escrits d'arquitectura, art i política*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, pp. 9-58.
- BASSEGODA I NONELL, Joan (196?): “Barcelona en el tiempo. Un proyecto de Gaudí, una realización de Florensa. La urbanización de la plaza del Rey”, en COAC-AH, Fondo Adolf Florensa, Exp. C-58, Barcelona, pp. 1-7.
- BASSEGODA I NONELL, Joan (1981): *La fachada de la Catedral de Barcelona*, Memorias de la Real Academia de Ciencias y Letras de Barcelona, Barcelona.
- BASSEGODA I NONELL, Joan (1989): “Proyecto de monumento a Jaime I”, en BASSEGODA I NONELL, Joan: *El gran Gaudí*, AUSA, Sabadell, pp. 529-530.
- BASSEGODA I NONELL, Joan (1990): “Neomedievalismo en Cataluña. La restauración del monasterio de Poblet”, en NAVASCUÉS, Pedro & GUTIÉRREZ ROBLEDO, José Luis (Eds.): *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española*, Universidad de Salamanca, Ávila, pp. 119-128.
- BERCÉ, Françoise (1980-A): “Viollet-Le-Duc et la restauration des édifices”, en FOUART, Bruno (Ed.): *Viollet-Le-Duc*, Galeries Nationales du Grand Palais, París, pp. 50-58.
- BERCÉ, Françoise (1980-B): “Carcassonne: la restauration de la cité”, en FOUART, Bruno (Ed.): *Viollet-Le-Duc*, Galeries Nationales du Grand Palais, París, pp. 114-117.
- BERGER, Peter & LUCKMANN, Thomas (2003): *La construcción social de la realidad*, Amorrortu, Buenos Aires (1ª ed. 1968).
- BILBENY, Norbert (1989): “La cultura política del Noucentisme”, en *L'Avenç*, nº 124, marzo, Barcelona, pp. 8-14.
- BLASCO I PERIS, Albert (2005): *Barcelona Atracció. 1910-1936. Una revista de la Societat de Atracció de Forasters*, Tesis Doctoral, Universidad Pompeu Fabra, Barcelona.
- BOHIGAS, Oriol (1999): “Una mezcla eficaz”, en *Península*, nº 19, diciembre, Barcelona, p.53.
- BOHIGAS, Oriol (2000): “Vida i obra de un arquitecte modernista”, en DOMÈNECH I GIRBAU, Lluís (Ed.): *Domènech i Montaner, any 2000*, COAC, Barcelona, pp. 25-53.
- BORJA, Jordi & CASTELLS, Manuel (1997): *Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información*, Taurus, Madrid.
- BOURDIEU, Pierre (1980): *Le sens pratique*, Minuit, Paris.
- BRANDENBURG, Alain (1979): “Alexandre Lenoir et le Musée des Monuments Français”, en GRODECKI, Louis (Ed.): *Le gothique retrouvé avant Viollet-Le-Duc*, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, Paris, pp. 75-78.
- BRANDENBURG, Alain (1980-A): “La restauration de Notre Dame”, en FOUART, Bruno (Ed.): *Viollet-Le-Duc*, Galeries Nationales du Grand Palais, París, pp. 72-76.
- BRANDENBURG, Alain (1980-B): “Notre Dame de Paris. La restauration de la sculpture”, en FOUART, Bruno (Ed.): *Viollet-Le-Duc*, Galeries Nationales du Grand Palais, París, pp. 156-163.
- BROWN, Marley & CHAPPEL, Edward (2004): “Archaeological authenticity and reconstruction at colonial Williamsburg”, en JAMESON, John (Ed.): *The reconstructed past. Reconstructions in the public interpretation of archaeology and history*, Altamira Press, Oxford, pp. 47-63.
- CALZADA I OLIVERAS, JOSEP (1987): “Període civil de la restauració de la basílica olibiana”, en VVAA: *Commemoració del centenari de la restauració del monestir de Ripoll (1886-1986)*, Generalitat de Catalunya, Diputació de Girona, Ajuntament de Ripoll, Girona, pp. 57-75.
- CATÀLEG DEL PATRIMONI ARQUITECTÒNIC HISTÒRIC-ARTÍSTIC DE LA CIUTAT DE BARCELONA (1987): Ajuntament de Barcelona.
- CHASTEL, André (1986): “La notion de patrimoine”, en NORA, Pierre (Ed.): *Les Lieux de*

- mémoire. La nation*, Vol. II (III Vols.), Gallimard, París, pp. 405-450.
- CHOAY, Françoise (1995): *L'allegoria del patrimonio*, Officina Edizioni, Roma (1ª ed. 1992).
- CIRICI I PELLICER, Alexandre (1971): *Barcelona. Pam a pam*, Teide, Barcelona.
- CÓCOLA GANT, Agustín (en prensa): “El Barrio Gótico de Barcelona. Nacionalismo, historiografía, y planificación del pasado”, en *Arte y Memoria*, Actas del XVII Congreso Español de Historia del Arte, Barcelona, 22-26 septiembre de 2008.
- CÓCOLA GANT, Agustín (2009): “El MACBA y su función en la marca Barcelona”, en *Ciudad y Territorio*, nº 159, primavera, Madrid, pp. 87-101.
- CÓCOLA GANT, Agustín (2006): “Transformación urbana y control social. De la ciudad-fábrica a la ciudad-mercancía”, en *La Siega*, septiembre, Barcelona. Disponible en www.lasiega.org [Consultado en abril 2008].
- DAVIS, John: “The social relations of the production of history”, en TONKIN, Elizabeth; MCDONALD, Maryon y CHAPMAN, Malcolm (Eds.): *History and ethnicity*, Routledge, Londres, pp. 104-120.
- DELGADO, Manuel (2007): *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del ‘modelo Barcelona’*, Catarata, Madrid.
- DÍEZ APARICIO, Aurelio (1983): *El Barrio Gótico de Barcelona*, Everest, Barcelona.
- DIMITRIJEVIC, Dejan (2004): “Introduction”, en DIMITRIJEVIC, Dejan (Ed.): *Fabrication des traditions. Invention de modernité*, Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme, Paris, pp. 9-20.
- DOMÈNECH I GIRBAU, Lluís (1989): “La reforma de Barcelona”, en DOMÈNECH I GIRBAU, Lluís y FIGUERAS BURRULL, Lourdes (Eds.): *Lluís Domènech i Montaner i el director d’orquestra*, Fundació Caixa de Barcelona, Barcelona, pp. 217-219.
- DOMENGE I MESQUIDA, Joan (2003): “Santa Maria del Mar i la historiografia del gòtic meridional”, en GRAU, Ramon y CUBELES, Albert (Eds.): *El procés urbà i la identitat gòtica de Barcelona*, Arxiu Històric de la Ciutat, Ajuntament de Barcelona, Quaderns d’Història nº 8, Barcelona, pp. 179-200.
- DURLIAT, Marcel (1980): “Toulouse: la restauration de l’église Saint Sernin de l’ancien collège Saint Raymond et du donjon du capitole”, en FOUCART, Bruno (Ed.): *Viollet-Le-Duc*, Galeries Nationales du Grand Palais, París, pp. 102-106.
- ELIZAGÁRATE, Victoria de (2003): *Marketing de ciudades*, Pirámide, Madrid.
- EMERY, Elizabeth & MOROWITZ, Laura (2006): *Consuming the past. The medieval revival in fin-de-siècle France*, Ashgate, Burlington.
- ENGELS, Friedrich (1976): *Feuerbach et la fin de la philosophie classique allemande*, Gilbert Badia, Paris (1ª ed. 1888).
- ESPINÀS, Josep Maria (1978): *Alguns carrers antics de Barcelona*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona.
- ESQUIUS CARRERAS, Eduard & CARRIÓN MARTÍNEZ, Francisco (2004): *Aixecament arquitectònic, estudi físic-constructiu i històric del Palau Requesens*, Proyecto Final de Carrera, Escola Universitària Politècnica d’Arquitectura Tècnica, UPF, Barcelona.
- FABRE, Daniel (2001): “L’invention de la cité”, en GUILAINE, Jean & FABRE, Daniel (Ed.): *Historie de Carcassonne*, Privat, Toulouse (1ª ed. 1984), pp. 242-252.
- FAGAN, Garret (Ed.) (2006): *Archaeological fantasies. How pseudoarchaeology misrepresent the past and misleads the public*, Routledge, London.
- FAINSTEIN, Susan (2008): “La única solución para el turismo masivo es crear Eurodisneys”, en *La Vanguardia*, 6 de junio, Barcelona, contraportada.
- FARRÓ I FONALLERAS, Dolors (1991): “Història del Museu Marès”, en *Fons del Museu Frederic Marès. Catàleg d’escultura i pintura medievals*, Vol. I (II Vols.), Ajuntament de Barcelona, pp. 14-28.

- FERMIGIER, André (1986): “Merimée et l’inspection des monuments historiques”, en NORA, Pierre (Ed.): *Les Lieux de mémoire. La nation*, Vol. II (III Vols.), Gallimard, París, pp. 593-611.
- FERNÁNDEZ, Gabriel & PAZ, Sergio (2005): “Más allá del marketing de ciudades: hacia una política pública de diseño y gestión de los signos de identificación de ciudad”, en *Scripta Nova*, vol IX, nº 154, Universidad de Barcelona, Barcelona [disponible en www.ub.es/geocrit/sn/sn-194-195.htm, consultado en agosto de 2008].
- FIGUERAS BURRULL, Lourdes (1989): “Historiador de l’art”, en DOMÈNECH I GIRBAU, Lluís y FIGUERAS BURRULL, Lourdes (Eds.): *Lluís Domènech i Montaner i el director d’orquestra*, Fundació Caixa de Barcelona, Barcelona, pp. 79-84.
- FIGUEROLA I GARRETA, Jordi (1991): “Montserrat, símbol religiós i nacional”, en *L’Avenç*, nº 150, julio-agosto, pp. 70-73.
- FIGUEROLA I GARRETA, Jordi (1994): *El bisbe Morgades i la formació de l’església catalana contemporànea*, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Barcelona.
- FIGUEROLA I GARRETA, Jordi (2001): “Símbols religiosos i símbols polítics: la restauració del monestir de Ripoll i l’estrategia política de l’església catalana de la restauració”, en ANGUERA, Pere (Dir.): *Símbols i mites a l’Espanya contemporània*, Centre de Lectura de Reus, Reus, pp. 191-210.
- FOUCART, Bruno (1980): “Viollet-Le-Duc, cent ans après”, en FOUCCART, Bruno (Ed.): *Viollet-Le-Duc*, Galeries Nationales du Grand Palais, París, pp. 5-15.
- FOUCART, Bruno (1984): *Viollet-le-Duc. L’eclectisme raisonné*, Donoël, París.
- FOUCART, Bruno (1986): “Viollet-Le-Duc et la restauration”, en NORA, Pierre (Ed.): *Les Lieux de mémoire. La nation*, Vol. II (III Vols.), Gallimard, París, pp. 613-649.
- FRADERA, Josep Maria (1985): “El vigatanisme en la transformació de les tradicions culturals i polítiques de la Catalunya muntanyesa”, en RAMISA, Maties (Ed.): *Els orígens del catalanisme conservador i “La Veu de Montserrat”, 1878-1900*, Eumo, Vic, pp. 19-52.
- FRIEDMANN, Reinhard (2004): “Urban Management by complexity. Nuevas formas de gestión estratégica urbana y de participación ciudadana”, en FERNÁNDEZ, Gabriel & LEVA, Germán (Eds.): *Lecturas de economía, gestión y ciudad*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, pp. 87-118.
- FRIGOLÉ, Joan (1980): “Inversió simbólica i identitat ètnica: una aproximació al cas de Catalunya”, en *Quaderns de l’Institut Català d’Antropologia*, nº 1, mayo, Barcelona, pp. 3-27.
- FUSTER, Joan, NICOLAU, Antoni y VENTEO, Daniel (Dir.) (2001): *La construcció de la gran Barcelona: L’obertura de la Via Laietana, 1908-1958*, Museo d’Història de la Ciutat, Institut de Cultura, Ajuntament de Barcelona, Barcelona.
- FUSTER, Joan, NICOLAU, Antoni y VENTEO, Daniel (2001): “L’oportunitat d’una exposició històrica sobre la Via Laietana”, en FUSTER, Joan, NICOLAU, Antoni y VENTEO, Daniel (Dir.): *La construcció de la gran Barcelona: L’obertura de la Via Laietana, 1908-1958*, Museo d’Història de la Ciutat, Institut de Cultura, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, pp. 16-29.
- GAEHTGENS, Thomas (1986): “Le Musée Historique de Versailles”, en NORA, Pierre (Ed.): *Les Lieux de mémoire. La nation*, Vol. III (III Vols.), Gallimard, París, pp. 143-168.
- GANAU CASAS, Joan (1997-A): *Els inicis del pensament conservacionista en l’urbanisme català, (1844-1931)*, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Barcelona.
- GANAU CASAS, Joan (1997-B): “La ciutat com a museu. Les obres de reforma interior i el naixement del Barri Gòtic de Barcelona, 1907-1930”, en ROCA I ALBERT, Joan (Dir.): *Expansió urbana i planejament a Barcelona. Materials del IV congrés d’història de Barcelona*, Vol. II (VI Vols.), Institut Municipal d’Història de Barcelona, Barcelona,

- pp. 193-205.
- GANAU CASAS, Joan (2003): “La recreació del passat: el Barri Gòtic de Barcelona, 1880-1950”, en GRAU, Ramon y CUBELES, Albert (Eds.): *El procés urbà i la identitat gòtica de Barcelona*, Arxiu Històric de la Ciutat, Ajuntament de Barcelona, Quaderns d’Història nº 8, Barcelona, pp. 257-272.
- GANAU CASAS, Joan (2006): “Invention and Authenticity in Barcelona’s Barri Gòtic”, en *Future Anterior*, Volum III, nº 2, pp. 10-23.
- GARCÍA, Álvaro (2009): *Retablo de la devastación. Sobre la destrucción física, social e imaginaria de la ciudad de Granada*, Biblioteca Social Hermanos Quero, Granada.
- GARCÍA MARTÍN, Manuel (2000): *El Barri de la Catedral de Barcelona*, Gas Natural, Barcelona.
- GAUCHET, Marcel (1986): “Les Lettres de l’histoire de France de Augustin Thierry”, en NORA, Pierre (Ed.): *Les Lieux de mémoire. La nation*, Vol. I (III Vols.), Gallimard, París, pp. 247-316.
- GEERTZ, Clifford (2003): *La interpretació de las culturas*, Gedisa, Barcelona (1ª ed. 1973).
- GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier (2006): *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*, Trea, Gijón.
- GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, Antoni (1986): *32 monumentos catalanes*, Diputació de Barcelona, Barcelona.
- GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, Antoni (1993): “A propòsit de Jeroni Martorell, Puig i Cadafalch i Torres Balbás”, en CASTELLANO, Anna y VILAMALA, Imma (Ed.): *Les restauracions de les esglésies de Sant Pere de Terrasa*, Diputació de Barcelona, Servei del Patrimoni Arquitectònic, Barcelona, pp. 37-56.
- GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, Antoni (1996): “Falso histórico o falso arquitectónico, cuestión de identidad”, en *Loggia*, nº 1, Valencia, pp. 16-23.
- GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, Antoni (1997): “Jeroni Martorell i Terrats (1876-1951): teoría y práctica de la restauración en Cataluña en la primera mitad del siglo XX”, en CHAPAPRÍA, Julián & PALAIA PÉREZ, Lilibiana (Eds.): *Teoría e historia de la restauración en España, 1900-1936*, UPV, Valencia, pp. 103-128.
- GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, Antoni & LACUESTA, Raquel (1984): *Memòria 1983. 1380-1980. Sis segles de protecció del patrimoni arquitectònic de Catalunya*, Diputació de Barcelona, Barcelona.
- GONZÁLEZ, Reinald (2003): “Les cases de Barcelona”, en PLADEVALL I FONT, Antoni (Ed.): *L’art gòtic a Catalunya. Arquitectura. Dels palaus a les masies*, Vol. III, (3 Vols.), Enciclopèdia Catalana, Barcelona, pp. 152-156.
- GRANDAS, M^a Carmen (1988): *L’Exposició Internacional de Barcelona de 1929*, Els Llibres de la Frontera, Barcelona.
- GRANELL, Enrique y RAMON, Antoni (Eds.) (2006-A): *Lluís Domènech i Montaner: viatges per l’arquitectura romànica*, Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona.
- GRANELL, Enrique y RAMON, Antoni (2006-B): “La «Història de l’Art Romànic a Catalunya» de Lluís Domènech i Montaner”, en GRANELL, Enrique y RAMON, Antoni (Eds.): *Lluís Domènech i Montaner: viatges per l’arquitectura romànica*, Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona, pp. 9-37.
- GRAU, Ramon (2003-A): “L’estil nacional: romànic o gòtic?”, en *L’Avenç*, nº 276, enero, Barcelona, p. 26.
- GRAU, Ramon (2003-B): “La formació nacional de Catalunya i l’art romànic. El mirall de totes les ortodoxies”, en *L’Avenç*, nº 276, enero, Barcelona, pp. 35-40.
- GRAU, Ramon (2003-C): “El positivisme historiogràfic de Puig i Cadafalch i l’arquitectura catalana”, en BALCELLS, Albert (Ed.): *Puig i Cadafalch i la Catalunya contemporània*,

- Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, pp. 97-107.
- GRAU, Ramon & LÓPEZ GUALLAR, Marina (1981): "La teoria històrica de l'arquitectura en Puig i Cadafalch", en *Artlugi*, n° 12, enero, Barcelona, pp. 1-4.
- GRAU, Ramon & LÓPEZ GUALLAR, Marina (1985): "El concepto de monumento histórico en Barcelona (1835-1982)", en BONET CORREA, Antonio (Dir.): *Urbanismo e historia urbana en el mundo hispánico*, Vol. II (II Vols.), Universidad Complutense de Madrid, Madrid, pp. 1055-1064.
- GRAU, Ramon & LÓPEZ GUALLAR, Marina (1986-A): "Pau Piferrer i Victor Hugo: la llum no venia d'Alemanya", en *L'Avenç*, n° 89, enero, Barcelona, pp. 70-73.
- GRAU, Ramon & LÓPEZ GUALLAR, Marina (1986-B): "La gènesi del positivisme historiogràfic: Barcelona revisada (1844-1848)", en *L'Avenç*, n° 96, septiembre, Barcelona, pp. 71-74.
- GRAU, Ramon & LÓPEZ GUALLAR, Marina (Ed.) (1988): *Exposició Universal de Barcelona. Llibre del centenari. 1888-1988*, L'Avenç, Barcelona.
- GRAU, Ramon & LÓPEZ GUALLAR, Marina (2003-A): "Estil gòtic i identitat catalana. Una harmonització difícil", en *L'Avenç*, n° 276, Barcelona, pp. 27-34.
- GRAU, Ramon & LÓPEZ GUALLAR, Marina (2003-B): "Origen de la revaloració del gòtic a Barcelona: Capmany, 1792", en GRAU, Ramon & CUBELES, Albert (Eds.): *El procés urbà i la identitat gòtica de Barcelona*, Arxiu Històric de la Ciutat, Ajuntament de Barcelona, Quaderns d'Història n° 8, Barcelona, pp. 143-177.
- GRODECKI, Louis (1979): "Introduction", en GRODECKI, Louis (Ed.): *Le gothique retrouvé avant Viollet-Le-Duc*, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, Paris, pp. 7-15.
- GRODECKI, Louis (1980): "Pierrefonds: la restauration du château", en FOUART, Bruno (Ed.): *Viollet-Le-Duc*, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, pp. 130-133.
- GRODECKI, Louis (1982): "Viollet-Le-Duc et la conception de l'architecture gothique", en VVAA (Ed.): *Actes du Colloque International Viollet-Le-Duc*, Nouvelles Éditions Latines, Paris, pp. 115-126.
- GUÀRDIA BÀSSOLS, Manuel (2001): "La modernització de la ciutat viutcentista: les grans operacions de reforma interior", en FUSTER, Joan, NICOLAU, Antoni y VENTEO, Daniel (Dir.): *La construcció de la gran Barcelona: L'obertura de la Via Laietana, 1908-1958*, Museo d'Història de la Ciutat, Institut de Cultura, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, pp. 31-51.
- HALLOPEAU, Marie Laure (1980): "Clermont-Ferrand: la façade de la cathedrale", en FOUART, Bruno (Ed.): *Viollet-Le-Duc*, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, pp. 186-187.
- HEREU I PAYET, Pere (1986): *L'arquitectura de Elies Rogent*, COAC, Barcelona.
- HEREU I PAYET, Pere (1987): *Vers una arquitectura nacional*, Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona.
- HEREU I PAYET, Pere (1990): "La idea d'arquitectura a l'escola que Gaudí conegué", en LAHUERTA, Juan José (Ed.): *Gaudí i el seu temps*, Barcanova, Barcelona, pp. 11-42.
- HERNÁNDEZ CROS, Josep & MORA, Gabriel & POUPLANA, Xavier (1990): *Arquitectura de Barcelona*, COAC, Barcelona, (1ª ed. 1972).
- HERVIER, Dominique (1980): "Paris: l'Hôtel Le Gendre dit La Trémoille, un essai de sauveyage", en FOUART, Bruno (Ed.): *Viollet-le-Duc*, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, pp. 90-93.
- HERZFELD, Michael (1991): *A place in history. Social and monumental time in a cretan town*, Princeton University Press, New Jersey.
- HOBBSAWM, Eric (1983): "Introduction", en HOBBSAWM, Eric & RANGER, Terence (Ed.): *The invention of tradition*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 3-17.
- HOBBSAWM, Eric (1992): *Nations et nationalisme depuis 1780*, Gallimard, Paris (1ª ed.

- 1990).
- HOBSBAWM, Eric (2005): *La era de la Revolució, 1789-1848*, Crítica, Barcelona, (1^a ed. 1962).
- JAMESON, John (2004): "Introduction. Archaeology and reconstruction", en JAMESON, John (Ed.): *The reconstructed past. Reconstructions in the public interpretation of archaeology and history*, Altamira Press, Oxford, pp. 1-18.
- JARDÍ, Enric (1975): *Puig i Cadafalch. Arquitecte, polític i historiador de l'art*, Ariel, Barcelona.
- JUNYENT, Eduard (1991): *La basílica del monestir de Santa Maria de Ripoll*, Parroquia Santa Maria de Ripoll, Ripoll, (1^a ed. 197?).
- KOSELLECK, Reinhart (1990): *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris (1^a ed. 1979).
- LACUESTA, Raquel (2000): *Restauració monumental a Catalunya (segles XIX i XX): les aportacions de la Diputació de Barcelona*, Diputació de Barcelona, Barcelona.
- LACUESTA, Raquel (2003): "Puig i Cadafalch, l'intervenció en els monuments i la seva influència a Catalunya", en BALCELLS, Albert (Ed.): *Puig i Cadafalch i la Catalunya contemporània*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, pp. 109-130.
- LACUESTA, Raquel (2009): "La tasca de coneixement i restauració del patrimoni monumental català feta pel Servei de Catalogació i Conservació de Monuments sota l'empremta de l'Institut d'Estudis Catalans", en VVAA (Ed.): *1907: el paper de l'IEC en la història de l'art i en la restauració de monuments medievals a Catalunya i Europa. Commemoració del centenari de l'Institut d'Estudis Catalans*, Diputació de Barcelona, Barcelona, pp. 51-79.
- LAMY, Ivon (1993): "Du monument au patrimoine. Matériaux pour l'histoire politique d'une protection", en *Genèses*, n° 11, marzo, pp. 50-81.
- LENIAUD, Jean Michel (1982): "Viollet-Le-Duc et le service des edifices diocesains", en VVAA (Ed.): *Actes du Colloque International Viollet-Le-Duc*, Nouvelles Éditions Latines, Paris, pp. 153-164.
- LENIAUD, Jean Michel (1994): *Viollet-Le-Duc ou les délires du système*, Mengès, Paris.
- LLOBERA, Josep (1989): "Catalan national identity. The dialectics of past and present", en TONKIN, Elizabeth; MCDONALD, Maryon y CHAPMAN, Malcolm (Eds.): *History and ethnicity*, Routledge, Londres, pp. 247-261.
- LÓPEZ GUALLAR, Pilar (1993): "Evolució demogràfica", en SOBREQÜÉS i CALLICÓ, Jaume (Ed.): *Història de Barcelona. El desplegament de la ciutat manufacturera: 1714-1833*, Vol. V (VIII Vols.), Ajuntament de Barcelona, Barcelona, pp. 109-166.
- LOWENTHAL, David (1998): "La fabrication d'un heritage", en POULOT, Dominique (Ed.): *Patrimoine et Modernité*, L'Harmattan, París, pp. 107-127.
- LOWENTHAL, David (2002): "The past as a theme park", en YOUNG, Terence and RILEY, Robert (Eds.): *Theme Park Landscapes: Antecedents and Variations*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, pp. 11-23.
- LOYER, François (1992): "Neo-gothique et politique en France au XIXe siècle", en *Survivances et reveils de l'architecture gothique*, XXVII Congreso Internacional de Historia del Arte, Société Alsacienne pour le Developpement de l'Histoire de l'Art, Estrasburgo, pp. 51-62.
- MACCANNELL, Dean (2003): *El turista. Una nueva teoría de la clase ociosa*, Melusina, Barcelona, (1^a ed. 1976).
- MAGADAN OLIVES, Teresa & RODRÍGUEZ MANERO, Irene (2010): "Una mirada retrospectiva a les restauracions antigues. I. L'exemple de l'acròpoli d'Atenes", en *Uicum*, n° 9, mayo, Escola Superior de Conservació i Restauració de Béns Culturals de Catalunya, Barcelona, pp. 13-32.

- MARFANY, Joan Lluís (1992): “Mitologia de la renaixença i mitologia nacionalista”, en *L’Avenç*, nº 164, novembre, Barcelona, 26-29.
- MARIN SILVESTRE, María Isabel (2006): *Cercle Artístic de Barcelona. Primera aproximació a 125 anys d’història*, Reial Cercle Artístic, Barcelona.
- MARISTANY, Gerard (2007): *Barcelona restaurada. Cent anys de l’empresa F. Closa Alegret S.A.*, Closa & Lunweg, Barcelona.
- MARTORELL PORTAS, Vicente & MARTORELL OTZET, Vicente & FLORENSA I FERRER, Adolf (1970): *Historia del urbanismo en Barcelona: del plan Cerdà al área metropolitana*, Labor, Barcelona.
- MARX, Karl (1974): *Miseria de la filosofía*, Jucar, Madrid, (1ª ed. 1847).
- MARX, Karl & ENGELS, Friedrich (1971): *La concezione materialistica della storia*, a cura di Fausto Codino, Editori Riuniti, Roma.
- MEDINA LASANSKY, D (2004): *The Renaissance perfected. Architecture, spectacle and tourism in fascist Italy*, Pennsylvania University Press, Pennsylvania.
- MEDINA LASANSKY, D & MCLAREN, Brian (2006) (Eds.): *Arquitectura y turismo. Percepción, representación y lugar*, Gustavo Gili, Barcelona (1º ed. 2004).
- MIDAND, Jean Paul (2001): *Au Moyen Âge avec Viollet-Le-Duc*, L’Aventurine, Paris.
- MILLS, Stephen (2007): “Moving buildings and changing history”, en MOORE, Niamh & WHELAN Yvonne (Eds.): *Heritage, memory and the politics of identity. New perspectives in the cultural landscape*, Ashgate, Burlington, pp. 109-119.
- MISERACHS I COLITA, Xavier (2008): *Memòries de Barcelona*, Lupita Books, Barcelona.
- MOLET I PETIT, Joan (1994): *Barcelona entre l’enderroc de les muralles i l’exposició universal. Arquitectura domestica de l’eixample*, Tesis Doctoral, Universidad de Barcelona.
- MOLET I PETIT, Joan (1999): “El procés de construcció de l’Eixample (1860-1929)” en ALBERCH I FUGUERAS, Ramon (Dir.): *Els Barris de Barcelona*, Vol. I (IV Vols.), Enciclopèdia Catalana, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, pp. 283-299.
- NICOLAU I MARTÍ, Antoni (1999): “La Barcelona Gòtica al Palau Reial Major”, en VVAA (Ed): *La Barcelona Gòtica*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, pp. 15-23.
- NICOLAU I MARTÍ, Antoni & VENTEO, Daniel (2001): “La monumentalització del centre històric: l’invenció del Barri Gòtic”, en FUSTER, Joan & NICOLAU I MARTÍ, Antoni & VENTEO, Daniel (Dir.): *La construcció de la gran Barcelona: L’obertura de la Via Laietana, 1908-1958*, Museo d’Història de la Ciutat, Institut de Cultura, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, pp. 99-127.
- NORA, Pierre (1984): “Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux”, en NORA, Pierre (Ed.): *Les Lieux de mémoire. La république*, Gallimard, París, pp. XV-XLII.
- NORA, Pierre (1992-A): “Comment écrire l’histoire de France?”, en NORA, Pierre (Ed.): *Les Lieux de mémoire. Les France*, Vol. I (III Vols.), Gallimard, París, pp. 9-32.
- NORA, Pierre (1992-B): “L’ère de la commémoration”, en NORA, Pierre (Ed.): *Les Lieux de mémoire. Les France*, Vol. III (III Vols.), Gallimard, París, pp. 975-1012.
- OLIVER, Paul (2001): “Re-presenting and representing the vernacular: the open air museum”, en ALSAYYAD, Nezar (Ed.): *Consuming tradition, manufacturing heritage. Global norms and urban forms in the age of tourism*, Routledge, London, pp. 191-211.
- ORTOLL I MARTIN, Ernest (1999): “Notes per a l’història de l’edifici del museu Frederic Marès, (1948-1998)”, en *Quaderns del Museu Frederic Marès*, nº 2, Barcelona, pp. 65-122.
- PAZ, Sergio (2004): “Marca territorial. Cómo construir y administrar la marca de ciudades y regiones”, en FERNÁNDEZ, Gabriel & LEVA, Germán (Eds.): *Lecturas de economía, gestión y ciudad*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, pp. 119-137.
- PEIRÓ, Xavier (1988): *Agents materials, autors dels projectes i referències teòriques de la reforma urbana de Barcelona: 1879-1937. El cas de l’obertura de la Gran Via Laietana*,

- Tesis Doctoral, UPC, Barcelona.
- PEIRÓ, Xavier (1990): “L’obertura de la Gran Via Laietana”, en *L’Avenç*, nº 140, Barcelona, pp. 8-15.
- PEIRÓ, Xavier (2001): “L’obertura i construcció de la Gran Via Laietana”, en FUSTER, Joan, NICOLAU, Antoni y VENTEO, Daniel (Eds.): *La construcció de la gran Barcelona: L’obertura de la Via Laietana, 1908-1958*, Museo d’Història de la Ciutat, Institut de Cultura, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, pp. 53-77.
- PEIRÓ, Xavier (2002): “Adolf Florensa i el patrimoni arquitectònic de la ciutat de Barcelona. La seva labor en la restauració de monuments i conjunts urbans” en RIBAS PIERA, Manuel (Ed.): *Adolf Florensa i Ferrer (1889-1968)*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, pp. 33-88.
- PEÑARROJA, Jordi (2007): *Edificis viatgers de Barcelona*, Llibres de l’Index, Barcelona.
- PERAN, Martí & SUÀREZ, Alicia & VIDAL, Mercè (1994): “Noucentisme i ciutat”, en PERAN, Martí & SUÀREZ, Alicia & VIDAL, Mercè (Eds.): *Noucentisme i ciutat*, CCCB, Barcelona, pp. 9-31.
- POISSON, Olivier (1994): “La restauration de la Cité de Carcassonne au XIX siècle”, en *Monumental*, nº 8, diciembre, pp. 9-21.
- POISSON, Olivier (2006): *Jean-Auguste Brutails, l’arqueologia francesa i l’aparició de l’arqueologia monumental catalana a finals del segle XIX*, Amics de l’Art Romànic, Institut d’Estudis Catalans, Barcelona.
- POISSON, Olivier (2009): “La «carrera francesa» de Josep Puig i Cadafalch”, en VVAA (Ed.): *1907: el paper de l’IEC en la història de l’art i en la restauració de monuments medievals a Catalunya i Europa. Commemoració del centenari de l’Institut d’Estudis Catalans*, Diputació de Barcelona, Barcelona, pp. 15-25.
- POMIAN, Krzysztof (1999): *Sur l’histoire*, Paris, Gallimard.
- POMMIER, Eduard (1992): “Moyes Age et Revolution”, en *Survivances et reveils de l’architecture gothique*, XXVII Congreso Internacional de Historia del Arte, Société Alsacienne pour le Developpement de l’Histoire de l’Art, Estrasburgo, pp. 15-49.
- POULOT, Dominique (1986): “Alexandre Lenoir et les Musées de Monuments Français”, en NORA, Pierre (Ed.): *Les Lieux de mémoire. La nation*, Vol. II (III Vols.), Gallimard, Paris, pp. 499-531.
- POULOT, Dominique (1991): “L’archéologie de la civilization”, en VALENSISE, Marina & FURET, François (Eds.): *François Guizot et la cultura politique de son temps*, Gallimard-Le Seuil, Paris, pp. 265-289.
- POULOT, Dominique (1997): *Musée, nation, patrimoine, 1789-1815*, Gallimard, Paris.
- POULOT, Dominique (2006): *Une histoire du patrimoine en Occident*, Presses Universitaires de France, Paris.
- PRAT I CARÓS, Joan (1993): “Antigalles, relíquies i essències: reflexions sobre el concepte de patrimoni cultural”, en *Revista d’Etnologia de Catalunya*, nº 3, julio, Barcelona, pp.122-131.
- PRATS, Llorenç (1988): *El mite de la tradició popular. Els orígens de l’interès per la cultura tradicional a la Catalunya del segle XIX*, Edicions 62, Barcelona.
- PRATS, Llorenç (2004): *Antropología y patrimonio*, Ariel, Barcelona (1ª ed. 1997).
- PUJADAS, Joan Josep & COMAS D’ARGEMIR, Dolors (1981): “L’etnicitat. Variacions sobre un mateix tema”, en *Quaderns de l’Institut Català d’Antropologia*, nº 3-4, Barcelona, pp. 155-167.
- REDFIELD, Marc (2003): *The politics of aesthetics. Nationalism, gender, romanticism*, Standford University Press, California.
- RIBAS I PIERA, Manuel (1998): “Un text inèdit d’Adolf Florensa”, en VVAA (Ed.): *Adolf Florensa*, COAC, Barcelona.

- RIEGL, Aloïs (1987): *El culto moderno a los monumentos*, Visor, Madrid (1ª ed. 1903).
- RIQUER, Borja de (1977): *Lliga Regionalista: la burguesia catalana i el nacionalismo, (1898-1904)*, Edicions 62, Barcelona.
- RIU-BARRERA, Eduard (2003): “Tipus i evolució de les cases urbanes”, en PLADEVALL I FONT, Antoni (Ed.): *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura. Dels palaus a les masies*, Vol. III, (3 Vols.), Enciclopèdia Catalana, Barcelona, pp. 146-151.
- RIU-BARRERA, Eduard & TORRA, Albert & PASTOR, Alfred (1999): *La Capilla de Santa Águeda del Palacio Real Mayor de Barcelona. Historia y restauraciones*, Generalitat de Catalunya, Barcelona.
- ROHRER, Judith (1990): “Puig i Cadafalch. Las primeras obras”, en ROHRER, Judith y SOLÀ-MORALES, Ignasi de (Eds.): *Josep Puig i Cadafalch. La arquitectura entre la casa y la ciudad*, Fundación Caja de Pensiones, Barcelona, pp. 15-35.
- ROIG ROSICH, Josep M. (1992): *La dictadura de Primo de Rivera a Catalunya. Un assaig de represió cultural*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona.
- ROMERO GIL, Jorge (1997): “Imagen de marca: la explotación del pasado romano en la Barcelona actual”, en ROCA I ALBERT, Joan (Dir.): *Expansió urbana i planejament a Barcelona. Materials del IV congrés d'història de Barcelona*, Vol. II (VI Vols.), Institut Municipal d'Història de Barcelona, Barcelona, pp. 219-231.
- RONCAYOLO, Marcel (1985): “Preludio all'haussmannizzazione. Capitale e pensiero urbano in Francia intorno a 1840”, en DE SETA, Cesare (Ed.): *Le città capitali*, Laterza, Roma-Bari, pp. 133-147.
- ROUSTEAU-CHAMBON, Hélène (2003): *Le gothique des temps modernes. Architecture religieuse en milieu urbain*, Picard, Paris.
- ROWAN, YORKE & BARAM, UZI (2004): “ARCHAEOLOGY AFTER NATIONALISM. GLOBALIZATION AND THE CONSUMPTION OF THE PAST”, EN ROWAN, YORKE & BARAM, UZI (EDS.): *Marketing heritage: archaeology and the consumption of the past*, Altamira Press, California, pp. 3-22.
- SAULNIER, Lydwine (1980): “Sens: la restauration du Palais Synodal”, en FOUCART, Bruno (Ed.): *Viollet-Le-Duc*, Galeries Nationales du Grand Palais, París, pp. 66-67.
- SMETS, Marcel (1995): *Charles Buls. Les principes de l'art urbain*, Pierre Mardaga, Liège.
- SMITH, Anthony (1986): *The ethnic origins of nations*, Basil Blackwell, Oxford.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de (1975): *Joan Rubió i Bellver y la fortuna del gaudinismo*, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña, Barcelona.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de (1985): *L'Exposició Internacional de Barcelona 1914-1929: Arquitectura i Ciutat*, Fira de Barcelona, Barcelona.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de (1990): “Ciudad ordenada y monumental”, en ROHRER, Judith y SOLÀ-MORALES, Ignasi de (Eds.) *Josep Puig i Cadafalch. La arquitectura entre la casa y la ciudad*, Fundación Caja de Pensiones, Barcelona, pp. 37-63.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de (1998): “Patrimonio arquitectónico o parque temático”, en *Loggia*, nº 5, Valencia, pp. 30-35.
- TERMES, Josep (1990): “Josep Puig i Cadafalch (1865-1956). Entre la arquitectura y la política”, en ROHRER, Judith y SOLÀ-MORALES, Ignasi de (Dirs.) *Josep Puig i Cadafalch. La arquitectura entre la casa y la ciudad*, Fundación Caja de Pensiones, Barcelona, pp. 91-103.
- TERRADAS, Ignasi (2004): “La contradicción entre identidad vivida e identificación jurídico-política”, en *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia*, nº 20, Barcelona, pp. 63-79.
- THEIS, Laurent (1986): “Guizot et les institutions de mémoire”, en NORA, Pierre (Ed.): *Les Lieux de mémoire. La nation*, Vol. II (III Vols.), Gallimard, París, pp. 569-592.
- THIESSE, Anne Marie (1999): *La creation des identités nationales. Europe XVIII – XX*

- siècle*, Sevil, Paris.
- TONKIN, Elizabeth; MCDONALD, Maryon y CHAPMAP, Malcolm (1989): "Introduction", en TONKIN, Elizabeth; MCDONALD, Maryon y CHAPMAP, Malcolm (Eds.): *History and ethnicity*, Routledge, Londres, pp. 1-21.
- TORRELLA, Rafael (2001): "La fotografia al concurs artístic de la Barcelona vella", en FUSTER, Joan, NICOLAU, Antoni y VENTEO, Daniel (Dir.): *La construcció de la gran Barcelona: L'obertura de la Via Laietana, 1908-1958*, Museo d'Història de la Ciutat, Institut de Cultura, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, pp. 129-147.
- TORRELLA, Rafael (2007): *Barcelona fotografiada: 160 anys de registre i representació: guia dels fons i les col·leccions de l'arxiu fotogràfic de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona*, Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona.
- TORRES I CAPELL, Manuel de (2003): "Josep Puig i Cadafalch i l'urbanisme de Barcelona als inicis del segle XX", en BALCELLS, Albert (Ed.): *Puig i Cadafalch i la Catalunya contemporània*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, pp. 131-144.
- UNIÓ TEMPORAL D'ESCRIBES (2004): *Barcelona marca registrada. Un model per desarmar*, Virus, Barcelona.
- URRY, John (1990): *The tourist gaze. Leisure and travel in contemporary societies*, SAGE, London.
- VALENSISE, Marina (1991): "Introduction", en VALENSISE, Marina & FURET, François (Eds.): *François Guizot et la cultura politique de son temps*, Gallimard-Le Seuil, Paris, pp. 11-33.
- VAUCHEZ, André (1992): "La cathédrale", en NORA, Pierre (Ed.): *Les Lieux de mémoire. Les France*, Vol. II (III Vols.), Gallimard, París, pp. 91-127.
- VENTEO, Daniel (2001): "Cronologia. De la Gran Via A a la Via Laietana", en FUSTER, Joan, NICOLAU, Antoni y VENTEO, Daniel (Dir.): *La construcció de la gran Barcelona: L'obertura de la Via Laietana, 1908-1958*, Museo d'Història de la Ciutat, Institut de Cultura, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, pp. 149-159.
- VENTEO, Daniel (2002-A): "Un ejemplo paradigmático de manipulación histórica del espacio público: la reforma del «Barrio Gótico» de Barcelona", en FORCADELL, Carlos; FRÍAS, Carmen; PEIRÓ, Ignacio y RÚJULA, Pedro (Eds.): *Usos públicos de la Historia*, VI Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea, Diputación de Zaragoza, Zaragoza [disponible en www1.dpz.es/ifc/libros/ebook2447.pdf, consultado en marzo 2006].
- VENTEO, Daniel (2002-B): "Barcelona neogótica: la reinención del barrio de la catedral", en VVAA (Ed.): *Medioevo reale, medioevo immaginario. Confronti e percorsi culturali tra regioni d'Europa*, Città di Torino, Torino, pp. 139-151.
- VIALLANEIX, Paul (1991): "Guizot historien de la France", en VALENSISE, Marina & FURET, François (Eds.): *François Guizot et la cultura politique de son temps*, Gallimard-Le Seuil, Paris, pp. 235-249.
- VIDAL CASELLAS, Dolors (2006): *L'imaginari monumental i artístic del turisme cultural. El cas de la revista Barcelona Atracció*, Tesis Doctoral, Universidad de Girona.
- VILÀ I TORNOS, Frederic (1985): "L'instrumentalització del monument medieval a la Catalunya vuitcentista", en *D'Art*, nº 11, Barcelona, pp. 217-229.
- VILÀ I TORNOS, Frederic (1987): "La restauració de Ripoll, un intent de redreçar l'història", en *D'Art*, nº 13, Barcelona, pp. 213-223.
- VILAR, Pierre (1983): "Procés històric i cultura catalana", en VVAA: *Reflexions crítiques sobre la cultura catalana*, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, pp. 7-51.
- VVAA (1987): *Commemoració del centenari de la restauració del monestir de Ripoll (1886-1986)*, Generalitat de Catalunya, Diputació de Girona, Ajuntament de Ripoll, Girona.

BIBLIOGRAFÍA

- VVAA (1990): *Homenatge a Barcelona. La ciutat i les seves arts, 1888-1936*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona.
- WARD, Stephen (1998): *Selling places. The marketing and promotion of towns and cities, 1850-2000*, SPON, London.
- ZUCCONI Guido (1997): *L'invenzione del passato. Camilo Boito e l'architettura neomedievale. 1855-1890*, Marsilio, Venecia.