

ENTRE CIUDADES: BUENOS AIRES, PUEBLA, BARCELONA

**Paisajes culturales de la modernidad
(1888-1929)**

Teresa-M. Sala

Fernando Luis Martínez Nespral (eds.)



ENTRE CIUDADES: BUENOS AIRES, PUEBLA, BARCELONA

Colección **Singularitats**

ENTRE CIUDADES: BUENOS AIRES, PUEBLA, BARCELONA

**Paisajes culturales de la modernidad
(1888-1929)**

Teresa-M. Sala
Fernando Luis Martínez Nespral (eds.)

DIRECCIÓN DE LA COLECCIÓN

Teresa-M. Sala

CONSEJO DIRECTOR

Maria-Magdalena Brotons (Universitat de les Illes Balears)

Daniel Cid (Universitat de Southampton)

Mireia Freixa (Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi)

Tomas Macsotay (Universitat Pompeu Fabra)

Oriol Pibernat (EINA Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona)

Cristina Rodríguez-Samaniego (Universitat de Barcelona)

Maribel Rosselló (Universitat Politècnica de Catalunya)

Amadeo Serra Desfilis (Universitat de València)

Pau de Solà-Morales (Universitat Rovira i Virgili)



© Edicions de la Universitat de Barcelona

Adolf Florensa, s/n

08028 Barcelona

Tel.: 934 035 430

comercial.edicions@ub.edu

www.edicions.ub.edu



ISBN

978-84-9168-674-3

Data d'edició

2020

Este libro se inscribe en el proyecto de investigación «Entre ciudades. Paisajes culturales, escenas e identidades (1888-1929)» (HAR2016-78745-P).

Este documento está sujeto a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada de Creative Commons, cuyo texto está disponible en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

- 11 Entre paisajes transculturales
Teresa-M. Sala, Fernando Luis Martínez Nespral

ENTRE CIUDADES

- 17 Historia de Argirópolis. Nacimiento, apogeo y ocaso de un proyecto de europeización para Argentina a través de tres exposiciones (1871, 1910, 1933)
Fernando Luis Martínez Nespral
- 31 Un año crucial y el fin del sueño modernista de la ciudad (Puebla, 1910)
Montserrat Galí Boadella
- 49 Barcelona, un paisaje cultural en transformación
Teresa-M. Sala
- 67 Las condiciones del éxito artístico entre ciudades: Buenos Aires – París – Barcelona
Nuria Peist, Vera Renau
- 85 Entre ciudades: idas y venidas de gente del teatro de Barcelona a Buenos Aires, y viceversa
Enric Ciurans

PAISAJES CONSTRUIDOS

- 101 Invención e identidades en la arquitectura del modernismo en Barcelona
Mireia Freixa

- 125 Construyendo la ciudad del saber. Nuevas tipologías arquitectónicas al servicio de las ciencias (1880-1920)
Sergio Fuentes Milá
- 145 Los paisajes de la sociedad de consumo: grandes almacenes y galerías comerciales
Joan Molet Petit
- 171 Las fachadas y la naturaleza en la Barcelona entre exposiciones
Fàtima López Pérez, Daniel Pifarré

ENTRE MONUMENTOS Y ESCULTURAS

- 191 *Voyage charmant*: escultura pública y tarjeta postal en la Barcelona de 1900
Cristina Rodríguez-Samaniego
- 205 Inauguraciones escultóricas en la prensa barcelonesa: *Il·lustració Catalana* (1903-1910)
Natàlia Esquinas Giménez

INTRODUCCIÓN

ENTRE PAISAJES TRANSCULTURALES

El estudio de la ciudad es un tema amplio y difuso que se puede abordar desde múltiples ángulos. Partimos del concepto de paisaje cultural, que, tal como recoge la definición de la Unesco, es una realidad compleja, integrada por componentes naturales y culturales, tangibles e intangibles, cuya combinación configura el carácter que lo identifica como tal, por lo que debe abordarse desde diferentes perspectivas. El estudio de los paisajes culturales urbanos parte de la idea de Giulio Carlo Argan de plantear «una historia del arte entendida como historia de la ciudad».¹ La representación paisajística consta de lugares referenciales, que en algún caso se convierten en símbolos y que contrastan con los de la vida cotidiana.

Desde la geografía humanista, y siguiendo la línea emprendida por Yi-Fu Tuan,² profesor de la Universidad de Wisconsin, Joan Nogué, profesor a su vez de la Universidad de Gerona, publicaba *La construcción social del paisaje*,³ con algunas reflexiones que han sido referencia ineludible en muchos de los aspectos abordados en nuestra investigación. Según él, nuestra relación personal y subjetiva con el paisaje se convierte inevitablemente en intersubjetiva, porque so-

¹ ARGAN, Giulio Carlo (1984). *Historia del arte como historia de la ciudad*. Barcelona: Laia.

² NOGUÉ, Joan (ed.) (2018). *Yi-Fu Tuan, el arte de la geografía*. Barcelona: Icaria.

³ NOGUÉ, Joan (ed.) (2007). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.

mos seres sociales que vivimos en comunidad y compartimos percepciones y vivencias individualizadas del paisaje. Existe, por tanto, una dimensión que trasciende el ámbito estrictamente subjetivo, individual y personal para devenir social y colectivo. En efecto, del paisaje se desprenden mensajes dirigidos a nuestro imaginario colectivo, por lo que nuestra relación con el paisaje se da en una dimensión que no es individual sino social.

En la construcción de la metrópoli moderna se instauró un sistema basado en dos polos opuestos de poder y legitimidad: el del Estado soberano y el de la propiedad privada, presentados como las dos caras de una misma moneda. La lógica del positivismo científico acabaría bendiciendo académicamente esta dualidad y así, convertidos ambos en los pilares de la retórica moderna, impregnaron el imaginario colectivo y anularon las formas premodernas de gestión de lo común.

El espacio geográfico, incluido el urbano, no es solo un espacio geométrico, topológico: es, sobre todo, un espacio existencial conformado por lugares, cuya materialidad tangible está teñida de elementos inmateriales e intangibles que transforman cada lugar en algo único e intransferible. Los lugares son los puntos que estructuran el espacio geográfico, que lo cohesionan y le dan sentido. No son simples localizaciones, fácilmente identificables en nuestros mapas a partir de un sistema de coordenadas que nos marca su latitud y longitud. El lugar proporciona el principal medio a través del cual damos sentido al mundo y actuamos. Los seres humanos creamos lugares en el espacio, los vivimos, los imbuimos de significado y generamos en ellos el sentido de lugar. Nos sentimos parte de ellos, nos arraigamos a ellos. Los lugares, a cualquier escala, son esenciales para nuestra estabilidad emocional porque actúan como un vínculo, como un punto de contacto y de interacción entre los fenómenos globales y la experiencia individual.

Por otro lado, los estudios sobre la fenomenología del lugar, que Christian Norberg-Schulz describe como *genius loci*,⁴ nos permiten interpretar el pasado desde la perspectiva de las personas que habitan esos espacios urbanos.

⁴ Cito por la primera edición italiana: *Genius loci: paesaggio, ambiente, architettura* (1979). Milán: Electa.

En definitiva, el paisaje es un concepto extraordinariamente rico para relacionar ética y estética. Un paisaje que se crea de manera estéticamente consciente genera un entorno estéticamente experimentable, que puede llegar a influir de manera decisiva en la conciencia moral al respecto. En el paisaje, siguiendo a Kant, puede establecerse con facilidad una estrecha relación entre representación estética y determinación ética.⁵

Las ciudades de Barcelona, Buenos Aires y Puebla conforman una retórica del espacio urbano susceptible de ser analizado, que nos brinda un paisaje transcultural rico y variado, donde se pueden poner en relación múltiples factores de transferencia que se produjeron a ambos lados del Atlántico. En los tres casos, nos hemos concentrado en particulares momentos del período que va desde las últimas décadas del siglo XIX hasta las primeras del XX.

En lo que respecta a Barcelona, dichas fechas están comprendidas entre dos grandes exposiciones, la de 1888 y la de 1929. En el capítulo sobre Puebla, el foco se ha puesto en un año particular que define el centro de dicho período, 1910. Y, para Buenos Aires, también hemos querido trabajar con exposiciones, por lo cual tenemos en cuenta tres fechas significativas: 1871, 1910 y 1933, correspondientes a tres grandes muestras.

Los artículos del libro intentan describir un panorama que incluye la idea de los estereotipos hegemónicos frente a lo que conforma la excepción. Tal como demuestran los casos presentados, la circulación de ideas, personas, mercancías y prácticas artísticas fue intensa en el período entre siglos. De todas formas, aún falta mucho por investigar, por contrastar.

Decían Iglesia y Sabugo que «los sitios, enhebrados en nuestra experiencia, organizados mentalmente, producen la imagen de la ciu-

⁵ Atención, pues, a las aproximaciones al paisaje demasiado o exclusivamente esteticistas, que abundan por doquier. Un paisaje bello, aunque reúna todos los cánones estéticos posibles, no es completo si resulta que todos sus acuíferos están contaminados, por ejemplo. Y, por eso, de un paisaje hay que considerar y valorar también sus componentes invisibles, a veces más relevantes que los visibles.

dad». ⁶ Sirva, pues, este volumen como una compilación de reflexiones sobre la ciudad que contribuya a este permanente proceso de construcción de sus imágenes.

En esta obra se reúnen algunos de los trabajos que se presentaron en el simposio final del proyecto de investigación «Entre ciudades. Paisajes culturales, escenas e identidades (1888-1929)», que obtuvo beca del Ministerio (HAR2016-78745-P). Nos felicitamos de haber llevado a cabo un trabajo colectivo, realizado por el equipo de investigadores y colaboradores a lo largo de tres años.

Agradecemos las sabias palabras de Joan Nogué que inauguraron el simposio, y que en gran parte hemos utilizado para la introducción, ⁷ la inspiradora explicación de María Ángeles Duran, que definió el apartado dedicado a la sociología de la cultura y de las artes, y a José Alberto Conderana, que situó en la dimensión escénica de la ciudad diversas cuestiones relacionadas con la retórica del espacio. Y, por último, no podemos dejar de agradecer la labor de gestión llevada a cabo por Míriam Soriano, soporte indispensable para GRACMON.

TERESA-M. SALA

FERNANDO LUIS MARTÍNEZ NESPRAL

⁶ IGLESIA, Rafael; SABUGO, Mario (1987). *La ciudad y sus sitios*. Buenos Aires: CP67, pág. 15.

⁷ En 2004, en la ciudad de Olot (Cataluña), se constituyó el Observatorio del Paisaje con el objetivo de convertirlo en un espacio de reflexión y acción sobre el paisaje. Una de las primeras actividades que emprendió Joan Nogué como director fue la organización de tres seminarios consecutivos: «Las estéticas del paisaje (2003)», «Los paisajes de la modernidad (2004)» y «Paisajes incógnitos, territorios ocultos: las geografías de la invisibilidad (2005)». Fueron un punto de encuentro fructífero entre disciplinas y países, sobre todo europeos y americanos. Véanse Nogué (2007), *op. cit.*; NOGUÉ, Joan (2009). *Entre paisajes*. Barcelona: Àmbit (versión en italiano: *Altri paesaggi* [2010]. Milán: Franco Angeli). También, el discurso de recepción como miembro numerario del IEC: «El paisatge, entre el subjecte i l'objecte». Institut d'Estudis Catalans, Secció de Filosofia i Ciències Socials, leído el 2 de febrero de 2017.

ENTRE CIUDADES

HISTORIA DE ARGIRÓPOLIS. NACIMIENTO, APOGEO Y OCASO DE UN PROYECTO DE EUROPEIZACIÓN PARA ARGENTINA A TRAVÉS DE TRES EXPOSICIONES (1871, 1910, 1933)

Fernando Luis Martínez Nespral

Universidad de Buenos Aires

Nosotros necesitamos mezclarnos a la población de países más adelantados que el nuestro, para que nos comuniquen sus artes, sus industrias, su actividad y su aptitud al trabajo.¹

Presentación del proyecto sarmientino

Argirópolis es el título de un libro escrito por Domingo Faustino Sarmiento en 1850. Su objeto principal era la propuesta de una nueva ciudad capital (para la cual proponía dicho nombre) en lo que él denominaba «Estados Unidos de Sudamérica» y que en su proyecto reunía las actuales repúblicas de Argentina, Bolivia, Paraguay y Uruguay. Pero, más allá de esta idea, que luego no se concretó, en la fundamentación de las ventajas de una nueva capital Sarmiento expone ampliamente su diagnóstico sobre el estado de estos territorios y, en especial, sus propuestas reformadoras.

Nos basaremos por ello en este texto para presentar el proyecto sarmientino, que en varios de sus aspectos se implementó en Argentina y cuyo nacimiento, apogeo y ocaso coinciden con las exposiciones de las que nos ocuparemos en este capítulo y se reflejan en ellas.

Sarmiento fue un activo opositor del gobierno de Juan Manuel de Rosas (gobernador de la provincia de Buenos Aires y encargado de las Relaciones Exteriores de la Confederación Argentina entre 1829 y 1852) y por ello debió exiliarse a Chile, desde donde escribió el li-

¹ SARMIENTO, Domingo Faustino (1850). *Argirópolis*. Buenos Aires: Claridad, pág. 116.

bro en el que hoy nos basamos. Poco después de la derrota de Rosas, en 1852, Sarmiento pasará a ocupar lugares protagónicos en la política argentina: gobernador de San Juan, su provincia natal, ministro, senador, embajador y, finalmente, presidente de la nación en el período 1868-1874. Fue sin duda el principal intelectual argentino del siglo XIX, a la vez revulsivo y brillante, y actuó como el mayor ideólogo del proyecto de país que llevó adelante su generación.

La propuesta se basaba en la europeización de Argentina y su inserción en el comercio internacional como exportador de productos agrícolas e importador de bienes industriales. Así lo expresaba Sarmiento: «Nosotros no seremos fabricantes sino con el lapso de los siglos y con la aglomeración de millones de habitantes; nuestro medio sencillo de riqueza está en la exportación de las materias primas que la fabricación europea necesita».²

Dos factores claves en dicho proyecto eran la exterminación, expulsión o asimilación de los colectivos autóctonos (pueblos originarios y gauchos) y la posterior repoblación del país con inmigrantes europeos que ocuparan y «civilizaran» el territorio.

Ambas acciones se llevaron a cabo. La primera de ellas a través de sucesivas «campanas al desierto» emprendidas por diversos gobernantes, y especialmente la más importante, que encabezó el general Julio Argentino Roca entre 1878 y 1885 y que, a raíz del éxito en la concreción de sus objetivos, fue bautizada definitivamente en la historiografía argentina como la «conquista del desierto».

Debemos aclarar que no se llamaba a ese territorio «desierto» por su aridez —ya que, por el contrario, son tierras extremadamente fértiles—, sino que la generación de Sarmiento lo entendía como «desierto» o vacío pues «solo» estaba habitado por indios o gauchos y, por lo tanto, desde su concepción, en cuanto que la «civilización» occidental no había llegado allí, estas tierras se hallaban desiertas. Así lo explicaba Sarmiento: «Nuestros padres nos han dejado una inmensa herencia desierta, y una inmensa tarea que llenar para desempeñar nuestro papel de nación y parte constituyente del mundo».³

² *Ibid.*, pág. 114.

³ *Ibid.*, pág. 132.

En la conquista, los pueblos originarios que habitaban la región pampeana fueron asesinados o expulsados al sur del territorio ocupado, e incluso se capturó a algunos de los supervivientes como prisioneros y se los trasladó a Buenos Aires para el servicio de las familias acaudaladas, mientras que otros llegaron a ser exhibidos como curiosidad en el Museo de la ciudad de La Plata.

Estas acciones militares permitieron ocupar una gran cantidad de territorio de excelente fertilidad y aptitud para la producción agropecuaria, que a partir de ello se repobló con millones de inmigrantes predominantemente europeos que llegaron en las décadas siguientes. Se estima que en el período transcurrido entre 1880 y 1930 arribaron unos seis millones de personas, de las cuales cuatro millones se afincaron en Argentina de manera permanente.

Tengamos en cuenta que en 1850, en *Argirópolis*, el propio Sarmiento estimaba que la población argentina no llegaba al millón de habitantes —«Argentina tiene país para cien millones de habitantes y no cuenta con un millón de hijos»—⁴ y que el censo de 1869, realizado durante su presidencia, arrojó un total de dos millones de habitantes, que irían creciendo de manera exponencial en unas pocas décadas. Pero, naturalmente, no era indistinto de dónde provinieran los inmigrantes. La propuesta se centraba específicamente en los europeos, que, desde la mirada de Sarmiento y su generación, eran los únicos que podían contribuir a la «civilización» de este territorio: «Hágase de la República Argentina la patria de todos los hombres que vengan de Europa».⁵

Como hemos podido observar, el proyecto sarmientino fue formulado a mediados del siglo XIX y su implementación efectiva tuvo lugar ya en la segunda mitad de dicho siglo. Unas décadas más tarde, hacia comienzos del siglo XX, vivió su auge pero, al mismo tiempo, la emergencia de un nacionalismo y de diversos movimientos sociales provocó su ocaso, que se extendió entre 1914⁶ y la década de 1930.

⁴ *Ibid.*, pág. 115.

⁵ *Ibid.*, pág. 126.

⁶ El régimen político oligárquico que llevaba adelante el proyecto sarmientino sufrió un gran revés en 1914 con la aprobación de la ley de voto universal, secreto y obligatorio, fruto de las presiones de los movimientos sociales y polí-

Casi simultáneamente a cada una de estas etapas de nacimiento, apogeo y ocaso, tuvieron lugar en Argentina sendas exposiciones que emulaban el modelo de las grandes exposiciones internacionales. La primera de ellas, en Córdoba en 1871, fue impulsada por el propio Sarmiento, en ejercicio entonces de la presidencia de la nación, y representa de alguna manera el nacimiento de su proyecto.

Años más tarde, la gran exposición del centenario de la independencia argentina, que se organizó en Buenos Aires en 1910, mostró el apogeo del proyecto sarmientino en el marco del pico de la inmigración y consolidación del modelo agroexportador. Y ya en 1933, solo un par de décadas más adelante, la exposición de la industria argentina, realizada en Buenos Aires, muestra definitivamente el ocaso del sistema imaginado por Sarmiento, tanto por su énfasis industrial —que el propio nombre delata— como por una posición abiertamente nacionalista que luego desarrollaremos.

Las páginas siguientes se dedicarán, pues, a estas tres exposiciones en cuanto que símbolos de las tres épocas.

La Exposición Nacional de Córdoba (1871)

Como ya hemos mencionado, Sarmiento asumió la presidencia en 1868, más exactamente el 12 de octubre de dicho año, y el 9 de diciembre decidió comenzar la organización de una exposición que, de acuerdo con estos planes iniciales, debía inaugurarse en abril de 1870. La celeridad en la puesta en marcha de esta iniciativa, a menos de dos meses de asumir el cargo, muestra la trascendencia que esta tenía en el proyecto sarmientino.

Sarmiento había hecho un largo viaje, entre 1845 y 1847, encomendado por el Gobierno de Chile durante su exilio en ese país, en el cual había visitado el norte de África, Brasil, Estados Unidos y, fun-

ticos opositores. Con ello perdieron su sustento político, que se basaba en el fraude electoral, y en las primeras elecciones libres triunfó la oposición, que gobernó entre 1916 y 1930. En este año se produjo el primer golpe de Estado desde la organización nacional. La década de 1930 representó la última fase del ocaso del antiguo régimen, que concluyó definitivamente en los años cuarenta con el advenimiento del peronismo.

damentalmente, una larga serie de países europeos, incluidas Francia, España, Italia, Suiza y Alemania. Por lo tanto, si bien su viaje fue anterior a las grandes Exposiciones Universales, sin duda vivió el clima que las generó y pudo visitar otras exposiciones locales. Por otra parte, siguió conectado a las novedades europeas toda su vida y volvió a viajar entre 1865 y 1868, por lo cual, en su afán por imitar el modelo europeo, tuvo muy tempranamente la convicción de la importancia de este tipo de muestras.

El nombre oficial asignado fue el de «Exposición de Artes y Productos Nacionales», aunque, como veremos luego, tuvo un carácter internacional, pues se presentaron productos de diversas procedencias extranjeras y, desde el comienzo de su organización, se extendieron invitaciones a distintos países, y así quedó expresado en el decreto de su convocatoria, mencionado por Nusenovich: «la muestra estaba dirigida tanto al exterior como al interior de la joven república, como un medio para que todos (y fundamentalmente ella misma) conociesen las riquezas y productos de las diferentes zonas que integraban su extenso y recientemente unificado territorio».⁷

El predio destinado a la exposición, próximo a la ciudad de Córdoba, abarcaba unas cinco manzanas y fue rentado a su propietario, Nicolás Peñaloza. Para las obras, mucho más modestas naturalmente que las de los modelos europeos, se adoptó la propuesta de Pompeyo Moneta, ingeniero milanés a quien se había designado jefe de la Oficina de Ingenieros en el mismo 1869.⁸

No se han conservado planos de los edificios, por lo que sabemos hasta el momento, pero sí existen algunos dibujos, publicados en 1871 en *L'Illustration* de París, y unas pocas fotografías. Por lo que estas imágenes nos permiten observar, se trataba de una construcción re-

⁷ NUSENOVICH, Marcelo. «La Exposición Nacional de 1871 en Córdoba como espacio ritual: algunas consideraciones», pág. 4. Recuperado de: www.territo.rioteatral.org.ar/html.2/articulos/pdf/n9_01.pdf (último acceso: 25/3/2020).

⁸ Para una completa referencia a la historia de Moneta en Argentina, véase: MAGAZ, María del Carmen; SCHÁVELZON, Daniel. «La Capitanía Central de Puertos y el Telégrafo Nacional: un doble edificio en la mitad del siglo XIX», documento presentado en el Instituto de Arte Americano en sus reuniones de Crítica. Recuperado de: www.iaa.fadu.uba.ar/cau/?p=1412 (último acceso: 26/3/2020).



Pabellón central de la Exposición Nacional de Córdoba (1871). Autor desconocido.

Exposición Nacional de Córdoba (1871), sector de acceso. Fotografía de Cesare Rocca.

lativamente sencilla, con cubiertas de chapa a dos aguas, rodeada de jardines y fuentes. También se agregaron dos construcciones semicubiertas de madera importadas de Estados Unidos y armadas *in situ*, donde se albergó la maquinaria agrícola.

Finalmente la exposición se abrió al público más de un año después de lo previsto,⁹ el 15 de octubre de 1871, y permaneció así por un breve período de tiempo, poco más de tres meses, hasta el 21 de enero de 1872. Sarmiento asistió a la inauguración acompañado de sus ministros, lo que, una vez más, revela la trascendencia que le asignaba a esta muestra.

Entre los diversos productos expuestos ocupó un lugar central la maquinaria agrícola, pues la tecnificación de la explotación agropecuaria era crucial para el proyecto sarmientino, focalizado

en este tipo de producción y tendiente a la «modernización» a través de la ciencia y la industria europeas. Según los registros, fue visitada por alrededor de treinta mil personas y hubo más de dos mil expositores provenientes de diversas provincias argentinas así como de otros países americanos y europeos.

Como hemos podido observar, la exposición funcionó como un hito fundacional de la presidencia de Sarmiento, una empresa a la que se consagró inmediatamente después de acceder al poder y a la que dedicó ingentes esfuerzos. Todo el ideario de Sarmiento está expresado en forma incipiente en la muestra, que fue un primer paso hacia la implementación del país que imaginaba. Por ello consideramos que esta exposición constituye sin duda un reflejo del nacimiento del proyecto sarmientino en Argentina.

⁹ El retraso se debió a la epidemia de fiebre amarilla de 1870.



Exposición Nacional de Córdoba (1871), jardines. Fotografía de Cesare Rocca.

La Exposición Internacional del Centenario (Buenos Aires, 1910)

Sarmiento murió en 1888, cuando el proyecto de su generación ya estaba en pleno desarrollo. En lo que se refiere a las «campanas al desierto», Roca y sus sucesores habían ocupado íntegramente la Patagonia y reducido a los pueblos originarios supervivientes. Y, en cuanto a la repoblación con inmigrantes preferentemente europeos, el segundo censo nacional, realizado en 1895, indicó que la población era de algo más de cuatro millones, el doble del resultado del primero, promovido por Sarmiento en su presidencia veintiséis años atrás, en 1869. Pero la progresión geométrica de incremento poblacional no se detuvo aquí, y el tercer censo, de 1914, mostraba que ya había casi ocho millones de habitantes.

Por ello, las celebraciones del primer centenario de la independencia argentina en 1910 tuvieron lugar en el marco del mayor apogeo del proyecto de Sarmiento y su generación. Buenos Aires era por

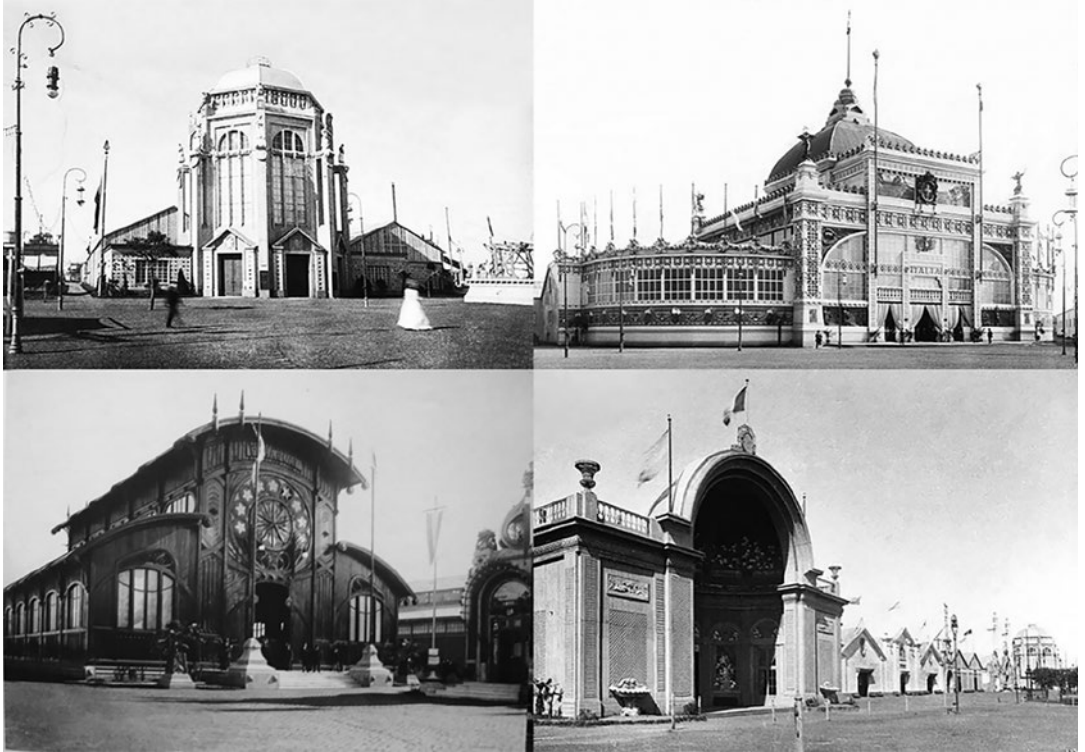


Pabellón de Bellas Artes.
Exposición
del Centenario
Argentino (1910).

entonces la ciudad más grande de Latinoamérica. Ya se había contratado la construcción del que sería el primer metro en una ciudad de habla hispana, y uno de los primeros del mundo, y la vieja ciudad colonial se había transformado en una metrópoli moderna a una velocidad inédita. En esa Buenos Aires se decidió conmemorar el centenario nacional, pero, sobre todo, celebrar con una gran exposición internacional el éxito del proyecto sarmientino.

En este caso se trató de una gran muestra, acorde con el contexto, que ocupó diversos predios ubicados en el sector norte de la ciudad. Cada uno de ellos estaba dedicado a temas prioritarios del modelo, entre los que destacaban los de Agricultura, Ferrocarriles, Industria e Higiene. Hubo también uno de Artes, que funcionó en un edificio que había sido Pabellón Argentino en la Exposición Universal de París en 1889 y que más tarde se desmontó, trasladó y reinstaló en Buenos Aires.

Hubo también representación de diversos países de Latinoamérica y especialmente de Europa, de donde provenían la mayor parte de los inmigrantes que por entonces arribaban a Argentina. El pabellón español fue proyectado en estilo modernista catalán por



el arquitecto Julián García Núñez. La mayoría de las construcciones se demolieron una vez acabada la muestra, aunque algunas permanecieron por un tiempo más, como el pabellón que había estado en París, que fue luego la primera sede del Museo Nacional de Bellas Artes.

En el presente, uno de los pocos restos que subsisten es el que originalmente fue Pabellón del Servicio Postal. Años más tarde, en el terreno donde se ubicaba se instaló un cuartel militar sin demoler el edificio, pero este se fue deteriorando gradualmente. Ya en la década de 1990 se permitió la instalación de un centro comercial en una parte del predio del cuartel, y el pabellón permaneció insólitamente detrás del aparcamiento. Actualmente hay proyectos para restaurarlo y darle un uso cultural, aunque aún no se han concretado.

En el marco de la exposición llegaron a Argentina diversos visitantes ilustres y hubo un sinnúmero de actividades paralelas de la

Pabellones de Alemania, Italia, Paraguay y Francia. Exposición del Centenario Argentino (1910).

La Plaza de Mayo y sus monumentos adyacentes iluminados por los festejos del centenario.



más diversa índole, desde comerciales hasta culturales y, más allá de las instalaciones específicas de la muestra, la ciudad completa se engalanó para esas fechas a fin de mostrar el progreso argentino. Uno de los medios más espectaculares en este sentido fue la iluminación de espacios públicos y monumentos, que resultaba una absoluta novedad para entonces y que a la vez transformaba el espacio urbano de una forma inédita.

Pero cabe señalar que el apogeo del modelo agroexportador coexistía con una situación social mucho más compleja. La riqueza generada por las exportaciones quedaba en gran medida en manos de unas pocas familias, cuyos miembros, frecuentemente emparentados entre sí, eran los grandes propietarios de las tierras ocupadas tras las campañas al desierto. Por otra parte, la llegada de los inmigrantes predominantemente europeos que imaginó Sarmiento no resultó ser la fuente de «civilización» imaginada, pues estos, naturalmente, no surgían de la burguesía ilustrada que la oligarquía frecuentaba, sino que, por el contrario, provenían de los sectores más pobres de Europa.

Así lo explica Margarita Gutman: «Los grupos dirigentes encontraron, de pronto, que la inmigración no constituía el factor de pro-

greso imaginado por los hombres de la generación del 80, sino que era portadora de una nueva barbarie». ¹⁰ De hecho, los inmigrantes, que integraban la porción más desfavorecida de la sociedad y que traían la experiencia de la sindicalización y de movimientos como el anarquismo, rápidamente generaron organizaciones locales y comenzaron a manifestarse para reclamar una mayor equidad en la distribución de la riqueza. Surgieron así huelgas y movilizaciones que resultaban un peligro para la imagen espléndida de Argentina que el Gobierno quería dar ante el mundo en los festejos del centenario, por lo que toda la exposición y celebraciones descriptas tuvieron que darse en el marco de un estado de sitio declarado por el entonces presidente, José Figueroa Alcorta.

Por ello, entendemos que esta monumental Exposición, con toda una ciudad iluminada recibiendo a visitantes ilustres, pero a la vez militarizada para impedir movimientos sociales, representa el punto de inflexión del proyecto sarmientino que venimos desarrollando. Es, a la vez, la cima máxima de sus logros y el inicio de su ocaso.

La Exposición de la Industria Argentina (Buenos Aires, 1933)

Como hemos señalado en la sección precedente, desde distintos ámbitos fue emergiendo una oposición al modelo de Sarmiento y su generación. Esta oposición adoptó distintas formas, desde reclamos sociales de los inmigrantes hasta reacciones en el seno de la propia clase dirigente, que cuestionaba aspectos del proyecto.

Hubo una generación de intelectuales, nacidos alrededor de las décadas de 1870 y 1880, que en las primeras décadas del siglo xx criticaron las políticas sarmientinas por extranjerizantes. Estos autores defendieron diferentes modelos de nacionalismo, americanismo e hispanismo y destacaron los valores tradicionales que, de acuerdo con su mirada, se estaban perdiendo con el cosmopolitismo imperante. Personajes todos ellos contemporáneos, como Ricardo Rojas (1882-

¹⁰ GUTMAN, Margarita (1995). «Martín Noel y el neocolonial en Argentina: Inventando una tradición». En: AA. VV., *El arquitecto Martín Noel, su tiempo y su obra*. Sevilla: Junta de Andalucía, pág. 42.

1957), Manuel Gálvez (1882-1962), Arturo Capdevila (1889-1967) y Enrique Larreta (1873-1961), fueron los principales exponentes de este abanico de variantes nacionalistas. Debemos tener en cuenta que estos autores, pertenecientes por lo general a familias criollas descendientes de los antiguos colonos españoles previos a la inmigración masiva, veían también con desconfianza la avalancha de inmigrantes que estaba transformando todo a su paso.

Gálvez, por ejemplo, explicaba la «necesidad» de esa vuelta a «lo familiar» representado por las tradiciones españolas subsistentes en el período colonial frente a la «descaracterización» provocada por la inmigración: «La influencia española es necesaria para nosotros, pues, lejos de descaracterizarnos, como ciertas influencias exóticas, nos ayuda a afirmar nuestra índole americana y argentina».¹¹ Para aclarar luego específicamente que la inmigración era la causante de la «descaracterización» mencionada: «Las inmigraciones, en inconsciente labor de descaracterización, no han logrado ni lograrán arrancarnos la fisonomía familiar».¹²

Ya específicamente en el campo de nuestra especialidad, la arquitectura, hubo también exponentes de esta corriente, como el contemporáneo Martín Noel (1888-1963), autor —entre otras obras— del pabellón argentino en la exposición iberoamericana de Sevilla (1929). Noel detectaba los cambios producidos en la sociedad a raíz del proyecto europeísta:

Observamos además: que[,] si bien nuestra República no obedece en manera integral a la cultura hispanoamericana, contados años de cosmopolitismo no pueden —en manera alguna— destruir los gérmenes de aquella civilización madre.¹³

De la mano de esta corriente de pensamiento surgió un renovado interés por la historia y las artes del período colonial. Noel y otros estudiosos, como Juan Kronfuss, se dedicaron a relevar y elogiar los

¹¹ GÁLVEZ, Manuel (1936 [1913]). *El solar de la raza*. Buenos Aires: Tor, pág. 16.

¹² *Ibid.*, pág. 39.

¹³ NOEL, Martín (1929). *España vista otra vez*. Madrid: Editorial España, pág. 13.

restos de la arquitectura colonial que la generación del ochenta había denostado tildándola de atrasada para optar por las formas modernas provenientes de Europa.

La expresión estilística de este movimiento se denominó «neocolonial», aunque en realidad tenía mucho también de «neohispano» y estaba fuertemente vinculado a sus contemporáneos norteamericanos, el «mission style» y el «Spanish revival». Así, el ya mencionado Ricardo Rojas hace reproducir en su casa el frente del histórico edificio donde se declaró la independencia en 1816, y Enrique Larreta reforma una antigua casona del barrio de Belgrano para hacerla su residencia y en la portada imita otro célebre ejemplo colonial porteño.

Asimismo, el modelo agroexportador tenía como detractores a quienes pugnaban por el surgimiento de una industria nacional y, por otra parte, las vicisitudes europeas de principios de siglo —como la Primera Guerra Mundial y la Revolución rusa— alteraron los flujos comerciales. Paralelamente, a partir de la sanción de la ley de voto universal, secreto y obligatorio en 1914, motivada por las presiones opositoras, el gobierno cambió de manos y con ello surgieron también nuevas políticas.

En este contexto tiene lugar la tercera exposición que hoy nos ocupa. Desde el comienzo se trata de una exposición industrial, lo cual ya implica un cambio respecto a las anteriores, fuertemente volcadas hacia el agro. Además, estaba organizada por la Unión Industrial Argentina, una institución fundada en 1887 pero que en las primeras décadas del siglo xx había ganado fuerza a partir del incipiente desarrollo industrial.

La novedad de esta exposición, en lo referente al tema que nos ocupa, es que la principal atracción para el público eran pabellones que recreaban los antiguos edificios del Buenos Aires colonial, que habían desaparecido, en su mayoría, o habían sido notoriamente transformados en el marco del proyecto europeísta sarmientino. Estas construcciones efímeras, que reproducían monumentos coloniales, fueron proyectadas justamente por el ya mencionado Martín Noel.

Reproducción del Cabildo de Buenos Aires con su apariencia colonial. Exposición de la Industria Argentina (1933). Publicado en *La Prensa* (24/12/1933).





Reproducción de una calle de Buenos Aires con su apariencia colonial. Exposición de la Industria Argentina (1933). Publicado en *La Prensa* (24/12/1933).

Reproducción de una calle de Buenos Aires con su apariencia colonial; a la izquierda se aprecia un ángulo de la reproducción del antiguo fuerte de la ciudad. Exposición de la Industria Argentina (1933). Publicado en *La Prensa* (24/12/1933).

Se genera así una suerte de reivindicación de la historia colonial olvidada, en sintonía con el pensamiento de los movimientos nacionalistas antes descritos y que Brandáriz ha explicado como análogo a una reivindicación de la industria nacional:

[...] en 1933, la propia Unión Industrial Argentina construyó como pabellones de su muestra réplicas de edificios coloniales locales (como el Cabildo), buscando reivindicar las potencialidades de la industria argentina frente a la industria extranjera.¹⁴

Nos encontramos ahora ya claramente en la contracara del modelo de la generación del ochenta. Frente a la agroexportación se opone la industria, y frente a los modelos estéticos europeos se revalorizan los ejemplos coloniales.

Por ello hemos querido ejemplificar con esta exposición el ocaso de la idea de Sarmiento, quien señalaba en *Argirópolis* que el americanismo era el principal enemigo de su proyecto: «se destruye todo por espíritu de antipatía hacia lo europeo, por americanismo».¹⁵ Esta exposición, decididamente americanista, representa, pues, a las claras que Argentina ya estaba orientada hacia otra dirección.

Poco más de una década más tarde, en 1945, en el marco de la segunda posguerra surgirá el peronismo y con ello decididamente se avanzará en otra dirección: nacionalismo, industrialismo y orientación hacia la clase obrera. Argentina cambiará ya definitivamente, pero esa es ya otra historia.

Poco más de una década más tarde, en 1945, en el marco de la segunda posguerra surgirá el peronismo y con ello decididamente se avanzará en otra dirección: nacionalismo, industrialismo y orientación hacia la clase obrera. Argentina cambiará ya definitivamente, pero esa es ya otra historia.

¹⁴ BRANDÁRIZ, Gustavo (2014). «Argentina. Arquitectura para un siglo de exposiciones 1829 a 1933». *Anales*, núm. 44. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano.

¹⁵ Sarmiento, *Argirópolis*, *op. cit.*, pág. 124.

UN AÑO CRUCIAL Y EL FIN DEL SUEÑO MODERNISTA DE LA CIUDAD (PUEBLA, 1910)

Montserrat Galí Boadella

Universidad Autónoma de Puebla

En su libro dedicado al modernismo en México, Fausto Ramírez afirmaba que la vanguardia arrancó en este país a finales del siglo XIX al romperse de manera consciente «con las letras y las artes precedentes, ancladas en las tradiciones neoclasicistas y románticas, para innovar la expresión artística mediante el enriquecedor transvase de las novísimas experiencias que por estas mismas fechas se estaban tentando en Europa».¹ Esta renovación, inspirada en los movimientos modernistas de Francia, Alemania y España principalmente, se vio interrumpida de manera violenta por la Revolución mexicana, que arrancó en 1910 y barrió de manera especial aquellas manifestaciones consideradas decadentes.

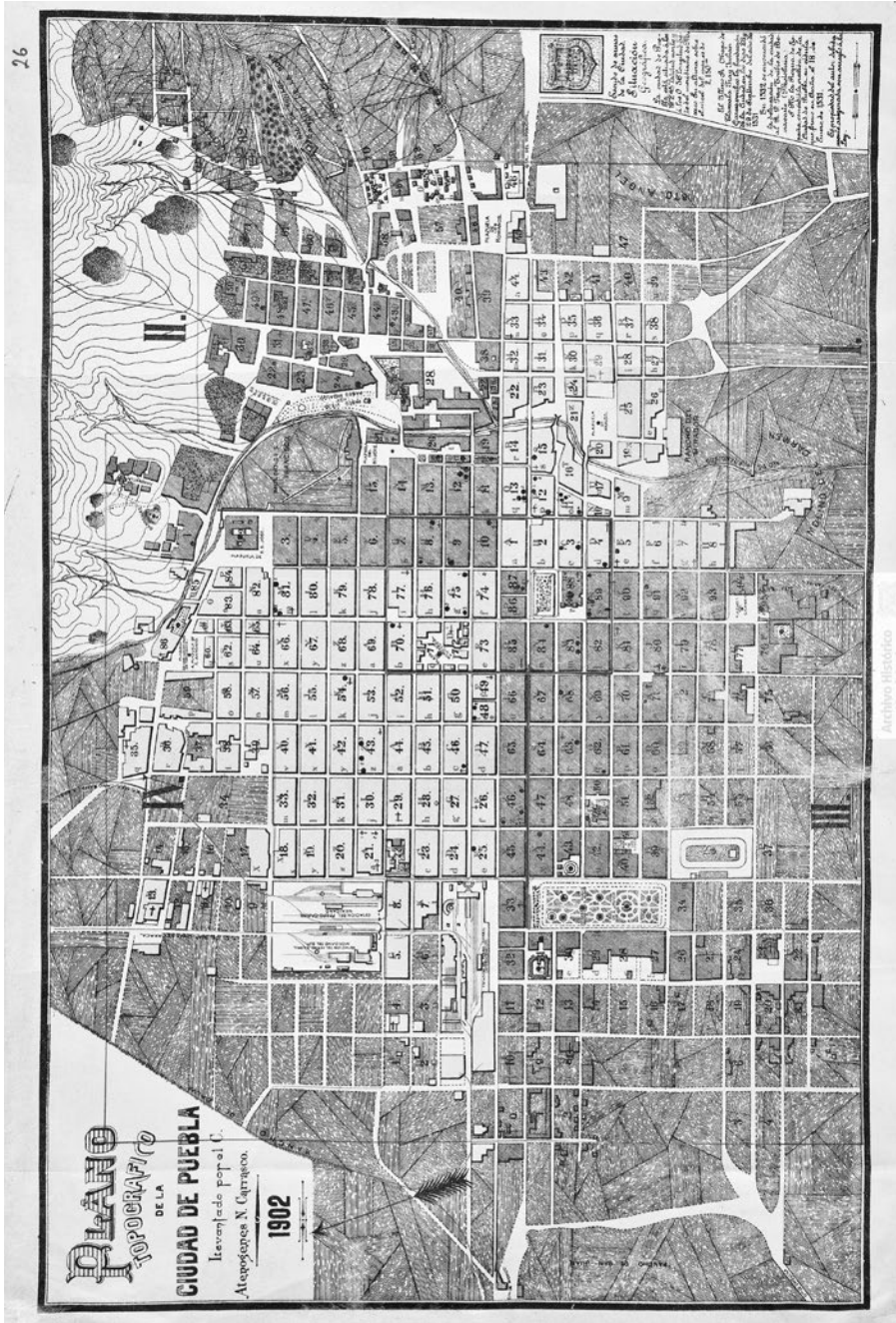
Las expresiones del llamado modernismo tuvieron una recepción desigual en México, pues se concentraron de manera intensiva en la capital de la República. No obstante, Puebla, la segunda ciudad más importante de México en aquellos años, se sumó de manera decidida al movimiento tanto en la literatura como en la arquitectura, y desarrolló un modernismo *sui generis* que se explica por su propia tradición artística y cultural, pero que se fundamenta en las características de la burguesía poblana y sus circunstancias económicas, políticas y sociales. Mientras que la ciudad de México iniciaba el desarrollo propio de una capital que pretendía ser moderna, e incluso impe-

¹ RAMÍREZ, Fausto (2008). *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas – Universidad Nacional Autónoma de México, pág. 8.

rial,² Puebla apenas se reponía de los sucesivos sitios y destrucciones causadas por casi cuarenta años de invasiones externas y guerras internas. La ciudad de Puebla, actualmente Patrimonio de la Humanidad, destaca a primera vista por la aparente homogeneidad y armonía de sus construcciones. Lo colonial da el tono a la ciudad; parecería una calmada capital de provincia en la que nunca ocurrió nada que perturbara su discreta elegancia. Lejos del mar, a diferencia de Barcelona y Buenos Aires, Puebla tiene una posición estratégica entre dos puertos —Acapulco, en el Pacífico, y Veracruz, en el Atlántico, que durante siglos comunicaron Oriente y Occidente— y ello marcó su historia. Esta posición no solo explica algunas de las características de su arte y sus manufacturas, sino que además permite entender por qué, a pesar de no ser una ciudad portuaria ni una gran capital, tuvo un gran dinamismo comercial y fabril a lo largo de su historia. En el último tercio del siglo XIX, su burguesía —desarrollada después de la revolución de Independencia— impulsó el desarrollo urbanístico y arquitectónico que se identifica con el modernismo. Esta fue una etapa plenamente capitalista y modernizadora, favorecida por las políticas económicas de crecimiento y progreso que propugnaba el porfiriato (1877-1910). Porfirio Díaz, el gobernante que dio nombre a esta etapa, se ha visto como un dictador insensible a los problemas sociales, y su legado, especialmente la cultura que caracterizó esta época, fue olvidado o criticado, cuando no destruido, por las generaciones que hicieron la Revolución de 1910. Ello explica por qué Puebla, aun poseyendo un importante número de edificios modernistas,³ no ha puesto en valor esta parte tan interesante de su patrimonio.

² Maximiliano de Habsburgo fue emperador de México entre 1864 y 1867. Se preocupó por embellecer la capital de su imperio y ordenó la creación de un gran paseo que comunicaba la ciudad con el castillo de Chapultepec, su residencia. Esta calzada fue el eje que marcó la expansión de la ciudad hacia el poniente y sobre ella se alzaron magníficas casas modernistas en las décadas finales del siglo.

³ En 2018 una investigación de Fátima López identificó 64 edificios con elementos modernistas. La investigación de Ana Martha Hernández Castillo para su tesis de doctorado ha depurado esta cifra, descartando algunos edificios y añadiendo otros, localizados en el poniente de la ciudad. A pesar de la destrucción de los últimos años todavía subsisten medio centenar de casonas de gran valor arquitectónico.



Plano topográfico de la ciudad de Puebla, 1902. Levantado por A. N. Carrasco.

Archivo Histórico

En lo que se refiere a paisaje cultural, en Puebla se distinguen varios momentos o escenarios que, pese al intervalo temporal que los separa y a las distintas características históricas y morfológicas, presentan una continuidad sorprendente. Esto se debe sobre todo a tres factores, que presentamos por separado pero que en realidad están íntimamente entrelazados: el primero es el marco natural, lo que tradicionalmente se entiende como paisaje; el segundo está determinado por su trazado ortogonal desarrollado en torno a la catedral; el tercero es la huella persistente de ciertos lugares de la memoria histórica: el principal, su plaza Mayor y, en segundo término, los puntos de enfrentamiento con los franceses.

El casco antiguo, en cuyo centro reina la catedral, es una traza cuadrículada que ha condicionado su expansión posterior. Como ocurría en la mayoría de las ciudades episcopales de Occidente, la catedral era su centro neurálgico, y en Puebla la vista de las torres y la cúpula de la catedral, enmarcadas por volcanes y montañas, sigue siendo aún hoy día la referencia visual desde prácticamente todas las perspectivas urbanas. El paisaje de la memoria histórica y arquitectónica es el que provocaron las luchas armadas del siglo XIX, cuyas huellas se sobrepone en el entramado de la ciudad colonial. Durante los cincuenta años posteriores a la Independencia, la ciudad fue un escenario bélico donde se entablaron las batallas decisivas antes de tomar la capital; todas las invasiones, asonadas y levantamientos que marcaron el violento nacer de la república tenían como objetivo principal ocupar la ciudad de Puebla. Aquí acamparon el ejército norteamericano (1847) y el francés, causante de la destrucción de la ciudad en 1863. De este siglo violento, de sus ruinas y cenizas, surge la Puebla modernista. Una ciudad que no tendrá necesidad de ensanche porque bastará prolongar las calles de su cuadrícula para ampliar la ciudad hacia la dirección que más convenga.⁴

La ciudad se fundó en 1531 en un extenso valle rodeado de montañas que proporcionan un marco natural grandioso. Al poniente, dos volcanes superiores a los 5.000 m de altura, que hasta hace poco todavía tenían glaciares. Otro volcán extinguido, La Malinche, señala

⁴ Para ver imágenes de cómo quedó la ciudad después de la rendición de 1863, se puede consultar en internet «Caída de Puebla 1863».

en el norte el camino que viene de Veracruz; por el sur y el oriente se perfila una discreta serranía que cierra el valle. Al este y al oeste, en los márgenes de la ciudad colonial, se ubican el cerro de Loreto y Guadalupe al oriente, y el de San Juan al poniente. En los siglos virreinales eran baluartes de la ciudad, con capillas consagradas a la Virgen y a san Juan. Las luchas del siglo XIX demostraron que, en efecto, tenían una posición estratégica y desde allí se atacó (o protegió) la ciudad. Hoy día estos cerros se denominan Los Fuertes y La Paz, en un esfuerzo para consolidar el carácter laico del moderno Estado mexicano. El cerro de Los Fuertes es un verdadero santuario de la memoria histórica, uno de los cerros más venerados de la «historia patria», «altar de la patria» donde los mexicanos lograron una sonada victoria contra el ejército francés (1862), en la batalla del día 5 de mayo que da el nombre a bulevares, calles y plazas, festivales, escuelas e incluso a la Orquesta del Estado de Puebla.

Los ríos transcurren por las zonas poniente y sur. Al oeste, el río San Francisco —cuyos puentes antiguos sobrevivieron hasta mediados del siglo XX— recibía sus aguas de La Malinche y surtía la ciudad de agua potable, hasta que la basura y la contaminación lo convirtieron en un foco de enfermedades y se decretó su entubamiento. El río Atoyac serpentea por el sur, donde movía la industria predominantemente textil durante el siglo XIX;⁵ en la actualidad lucha por sobrevivir en medio de la especulación urbanística. A pesar de que ya no tienen presencia visual en la Puebla contemporánea, existe una memoria de los ríos: el río San Francisco se ha convertido en un cinturón de ronda que serpentea convertido en un río de autos; el Atoyac causa de vez en cuando estragos con las crecidas de la época de lluvia, inundando las nuevas urbanizaciones. En los años iniciales del siglo XX dos de los precarios puentes coloniales de piedra fueron sustituidos por puentes modernos de estructura metálica, doble vía y asfalto, para que circularan automóviles y autobuses.

El período que en Puebla se identifica con el desarrollo y la modernidad se inició con la inauguración de la línea del ferrocarril. Nos pare-

⁵ ROSAS SALAS, Sergio Francisco (2013). «Agua e industria en Puebla. El establecimiento de la fábrica textil La Covadonga, 1889-1897». *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, vol. 34, núm. 136, septiembre/noviembre.

ce significativo que la litografía que conmemora dicha efemérides, con el presidente Benito Juárez inaugurando la estación en 1869, dirija su perspectiva hacia la catedral. Poco antes, en 1867, el joven general Porfirio Díaz recibía la rendición del general francés en la plaza Mayor con la catedral como testigo, una escena que cerraba medio siglo de sitios, destrucción y penalidades. Porfirio Díaz se cubría de gloria en Puebla e iniciaba así su ascenso hacia la presidencia de la República; una escena rememorada por una litografía que escenificaba el principio del fin del imperio. Paradójicamente, los franceses se irían derrotados militarmente de México, pero su cultura conquistó a los mexicanos.

Aun cuando durante la colonia Puebla no tuvo universidad, la ciudad fue un gran centro educativo. Al iniciarse el período independiente contaba con numerosos colegios y una notable Academia de Bellas Artes;⁶ se vanagloriaba de tener la tercera imprenta instalada en América y la primera biblioteca pública del continente. A principios del siglo xx, la ciudad contaba con otras instituciones de prestigio, como la Escuela de Artes y Oficios, el Conservatorio de Música y el Colegio del Estado. Este último todavía no era universidad, pero impartía carreras importantes, como Medicina, Ingeniería y Derecho, que proveyeron a Puebla de funcionarios y técnicos necesarios para el tránsito a la modernidad. Su escuela de medicina —influida, por cierto, por la medicina francesa— era muy avanzada. La ciudad, a pesar de un siglo xix inestable, seguía siendo un centro cultural y artístico notable, que gozaba de una vida musical y teatral destacada. Sin embargo, a partir del último cuarto de siglo, el drenaje, los mercados y el hacinamiento de la población asalariada en vecindades carentes de las medidas de higiene modernas empezaron a preocupar a los políticos, entre ellos los presidentes municipales de la ciudad, y en especial a Francisco de Velasco, de cuya labor nos ocuparemos más adelante.

⁶ Esta Academia, de forma similar a La Llotja, la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, era una institución fundada y sostenida por particulares. El profesor de Ornamentación de finales del siglo xix e inicios del xx fue el ceramista catalán Luis Enrique Ventosa (1868-1935), quien revitalizó los talleres de cerámica talaverana de Puebla, que se hallaban en franco proceso de extinción. En 1910, al estallar la Revolución, regresó a Cataluña, donde realizó la mayor parte de la cerámica de Maricel, por encargo de su amigo Miguel Utrillo. En 1917 volvió a Puebla, donde falleció.

A finales del siglo la ciudad casi no había ampliado su perímetro, y la población pobre se hacinaba en viejas construcciones coloniales. Las enfermedades infecciosas causaban una mortalidad acusada, sobre todo entre los niños. Este contraste entre la bonanza económica de algunos sectores y la precariedad del proletariado y la miseria del campesinado explica el estallido revolucionario de 1910, que tuvo su epicentro en la ciudad de Puebla. Aunque el porfiriato creía que las clases medias se beneficiarían de la modernidad, ello no ocurrió con la amplitud necesaria y, por el contrario, se incrementó la pauperización de la clase baja, en su gran mayoría analfabeta. En el país en general, la clase social más comprometida con la revolución fue el campesinado, explotado por los grandes terratenientes. En este aspecto la ciudad de Puebla también constituyó una excepción digna de tomarse en cuenta, ya que quienes propiciaron la revolución fueron las clases medias y los estudiantes y egresados del Colegio del Estado, seguidores entusiastas del movimiento democrático iniciado por Francisco I. Madero.

Esta situación de una enorme masa de asalariados pobres y de campesinos paupérrimos contrastaba con la construcción o remodelación de antiguas casonas destruidas durante los sitios, en especial el de 1863, que seguían las modas historicistas y el *art nouveau* que, paradójicamente, les ofrecía la arquitectura de los vencedores. La burguesía que se benefició del auge económico porfiriano, en el caso de Puebla, estaba constituida por una importante población de inmigrantes europeos, principalmente españoles, franceses, norteamericanos y, en menor número, alemanes, italianos y sirio-libaneses. También se beneficiaron familias mexicanas que habían hecho la transición de la economía agrícola y ganadera de las grandes haciendas a la economía manufacturera. El hecho de que algunas familias fueran extranjeras explica que al estallar la revolución, y a pesar de que Puebla no se vio muy afectada por las luchas, abandonaran el país, vendieran sus propiedades y en la mayor parte de los casos no regresaran nunca más a México.⁷

⁷ Según el censo de 1910, en aquella fecha residían en la ciudad 1.766 extranjeros. La mayoría eran españoles (942), seguidos de norteamericanos (158), franceses (150), sirios y libaneses —con pasaporte turco— (103) y cubanos (84).

Pasada la contienda hubo mexicanos que compraron estas propiedades y, como ocurre en estos movimientos que trastocan la estructura social, aparecieron nuevos grupos a los que, siguiendo una expresión muy popular en México, «la revolución hizo justicia».⁸ Pero esta burguesía, tanto la que sobrevivió a la revolución como la que surgió de la nueva situación política y social, buscaba un estilo arquitectónico que no los identificara con los perdedores, la vieja, rancia y «corrupta» burguesía porfiriana. Optaron por el *art déco* —fácilmente asimilable a la geometría prehispánica— y por el estilo llamado neomexicano, inspirado en aspectos de la arquitectura vernácula pero también del Barroco colonial, ya que las teorías estéticas posrevolucionarias decretaron que el Barroco era el estilo que respondía a la idiosincrasia nacional. Fue así como el modernismo, y en especial todo lo que se acercara al *art nouveau* y al afrancesamiento, desapareció como por ensalmo. En los años veinte y treinta hubo expresiones muy interesantes de *art déco* (que apenas se están estudiando) y en arquitectura empezó a desarrollarse el neomexicano, que todavía tendría recorrido en las dos décadas siguientes, un estilo muy presente en los nuevos barrios que empezaban a urbanizarse al oriente de la ciudad de Puebla en los años treinta. En las artes plásticas, a partir de 1929 se gestó la escuela mexicana que tanto prestigio dio a México, en especial por su movimiento muralista.⁹

Para tener una idea de la población general, la ciudad en su conjunto en aquel momento contaba con unos noventa mil habitantes.

⁸ Fue en los sectores medios, de pequeños funcionarios e intelectuales, donde el recambio social resultó más visible. Eran los más politizados y muchos habían participado en la Revolución.

⁹ Es importante señalar que tanto la arquitectura neomexicana como el movimiento muralista y la escuela mexicana se desarrollaron en Puebla con fuerza. Por primera vez se podía decir que el Estado mexicano posrevolucionario había logrado dotar al país de un arte oficial que unificaba cultural e ideológicamente a la nación.

La ciudad del capital

Partiendo de la vista del Zócalo, ubicamos algunos edificios significativos de la modernidad porfiriana, inaugurados todos ellos al filo de 1910: el nuevo Palacio Municipal, la tienda departamental conocida como Las Fábricas de Francia y el Banco de Oriente, primer establecimiento bancario de capital poblano. Del lado norponiente, en una zona despejada y plana, la estación principal del ferrocarril, inaugurada por Benito Juárez en 1869, la primera de las cuatro que llegará a tener la ciudad en el siglo XIX y uno de los emblemas de la tradición agrícola y comercial de Puebla, a la que a finales de siglo se añadiría una industria textil pujante, forjadora de fortunas de los propietarios de las mansiones modernistas.

Nuevo ayuntamiento, banco y tienda departamental, emblemas de la Puebla burguesa, se acompañaron de la apertura o remodelación de locales destinados a dar gusto a la burguesía y clases medias emergentes: tiendas de ropa nacional e importada, perfumerías, joyerías, agencias de bicicletas, de maquinaria y refacciones, boticas, dulcerías y pastelerías, nuevos restaurantes con menús internacionales, salones de baile, hoteles, nuevos teatros y muy pronto el cinema. A un costado del ayuntamiento se abrió un pasaje o galería comercial, cubierta de cristal, modesta pero semejante a las que tenían las ciudades europeas. Desde luego, no faltaron hospitales, entre ellos el Hospital de La Maternidad y la nueva sede de la Beneficencia Española. Ya en el siglo XX, clubes sociales y deportivos. El Colegio del Estado, siempre a la vanguardia, construyó un observatorio astronómico y un gimnasio.

Modernidad y modernismo

Mientras la ciudad de México levantaba sus mansiones modernistas a lo largo del bulevar inspirado por Maximiliano, en un primer momento la ciudad de Puebla focalizó su actividad constructora dentro del perímetro de la ciudad colonial, debido a la necesidad de



Banco Oriental.

reconstruir las casas arrasadas durante el sitio de los franceses. Solo después de esta tarea de reconstrucción en el casco antiguo empezó la expansión de la zona poniente de la ciudad, en la que se había trazado un paseo que pretendía emular el bulevar del emperador en la capital.¹⁰

En su estudio sobre la historia de la arquitectura poblana moderna, Carlos Montero caracteriza el período que va de 1879 a 1928 de la siguiente manera:

Durante este período se edificaron obras verdaderamente monumentales y se renovaron otros edificios para adaptarlos a la nueva escala arquitectónica que se buscaba para la ciudad. Algunos de los géneros construidos fueron totalmente nuevos: fábricas, fortalezas, hoteles, restaurantes, baños públicos, lavaderos públicos, paseos, y otros más fueron adecuados a las nuevas circunstancias de uso por la aparición de nuevos conceptos, de las nuevas técnicas constructivas, de conceptos y hábitos de higiene y belleza: hospitales, escuelas, teatros, cárceles.¹¹

La urgencia de desarrollar una infraestructura que solventara los problemas de salud e higiene exigió un gran esfuerzo por parte de los sucesivos ayuntamientos, que construyeron el drenaje profundo, electrificaron gran parte de la ciudad y reforestaron las plazas y áreas de paseos. Una primera fase tuvo lugar entre 1879 y 1906; la segunda, entre 1907 y 1929. Francisco de Velasco, presidente municipal de Puebla por el período de 1906-1910, fue quien mejor encarnó los anhelos de los políticos porfirianos de principios de siglo. Había estudiado ingeniería en Lovaina y más tarde en Dublín, y administración municipal en París, por lo que llegó a la presidencia del Ayuntamiento de Puebla con ideas avanzadas, especialmente en cuestiones

¹⁰ En su momento esta avenida se llamó de La Paz, y actualmente lleva el nombre de avenida Juárez. De las mansiones modernistas que se construyeron durante el primer tercio del siglo xx solo quedan unas pocas casas, transformadas en negocios modernos o en proceso de franco deterioro.

¹¹ MONTERO PANTOJA, Carlos (2010). *Arquitectura y urbanismo: de la Independencia a la Revolución. Dos momentos clave en la historia urbana de la ciudad de Puebla*. Puebla: Ediciones de Educación y Cultura / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pág. 91.

de salubridad y de servicios públicos. A él se debe también que el proyecto de ampliación y urbanización de los terrenos al poniente de la ciudad (primera década del siglo xx) quedara debidamente escriturado y aprobado por el Ayuntamiento, con lo que se inició la construcción de la calzada central, hoy avenida Juárez, donde se fue edificando según los estilos europeos en boga. Lamentablemente, de estas obras no queda prácticamente nada.¹²

La instalación del alumbrado público fue otra de las victorias municipales del fin de siglo. En 1884 se pusieron las primeras lámparas de gas, y las farolas modernistas representaron un gran cambio en el mobiliario urbano. Además de completar el proyecto de iluminación, Velasco emprendió la gran obra de dotar de agua a la ciudad, lo que se complementó con el inicio de la construcción de un mercado, llamado La Victoria, que seguía el modelo europeo introducido por el Crystal Palace de Londres, de estructuras de hierro y vidrio.¹³ La obra se interrumpió por la Revolución y fue finalmente inaugurada en 1915.

En 1912, Francisco de Velasco escribió un folleto titulado *Puebla y su transformación. Mis proyectos y mi gestión en el ayuntamiento de Puebla de 1907-1910*, en el que exponía su ideario. Su intención reformadora quedaba claramente expresada en el primer párrafo: «El estado que guardaba nuestra Ciudad, en 1907, era tan lamentable que se hacía necesaria su transformación. Lo más urgente era el mejoramiento de su salubridad, porque la mortalidad en Puebla era alarmante, y todo sacrificio que se hiciera para disminuirla sería poco».¹⁴ De ahí partía su programa, cuyo primer punto era sanear la ciudad, con la pretensión de que aventajara a todas las ciudades de la República. En

¹² Las fotografías, así como los dibujos de fachadas que se conservan en el Ayuntamiento, indican que fue en esta avenida donde se construyeron los mejores ejemplos de casas con indiscutibles elementos *art nouveau*. Algunos de estos diseños exhiben claramente influencias *Sezession*.

¹³ El autor del diseño fue el arquitecto español Julio de Saracibar, de quien no se conoce más obra. Es probable que, al igual que otros españoles, abandonara el país al estallar la Revolución.

¹⁴ VELASCO, Francisco de (1912). *Puebla y su transformación. Mis proyectos y mi gestión en el Ayuntamiento de Puebla de 1907-1910*, edición facsimilar. Puebla: El Escritorio, pág. 3.

segundo lugar proponía hermosearla. Su proyecto era interesante: hacer desaparecer postes y alambres que ocultaban la belleza de sus edificios, mejorando el alumbrado; transformar sus plazas en paseos y jardines; convertir en bosques los cerros de Guadalupe y Loreto y San Juan «desde donde se contemplan panoramas de los más grandiosos de Norte América»;¹⁵ construir una carretera a La Malinche y otra a las históricas ciudades de Cholula y Atlixco, y plantar árboles en los márgenes de estas calzadas; y, finalmente, procurar que todos los edificios destinados a los servicios municipales «tuvieran cierto carácter arquitectónico».¹⁶ El tercer punto de su proyecto lo define como industrialización, ya que se trata de eliminar la tracción animal y sustituirla por la eléctrica, tanto en el transporte urbano como en las comunicaciones con la capital, para facilitar el comercio fomentar el turismo y la inversión de capitales. Se pronuncia por el establecimiento de líneas telefónicas, especialmente con la capital. Finalmente, en el punto cuatro proyectaba un edificio que califica de balneario pero que en realidad era un gran centro deportivo y cultural, ya que, además de aprovechar para fines lúdicos y terapéuticos las aguas minerales —especialmente las sulfurosas— que abundan en el poniente de la ciudad, proponía que fuera un lugar para eventos sociales, torneos, fiestas y reuniones, sin desdeñar muestras culturales.

Una vez presentados sus cuatro grandes proyectos, en la segunda parte pasaba revista a los que llama servicios municipales, señalando sus deficiencias y haciendo propuestas de mejoramiento. En los casos de los albañales y el agua se basaba en los estudios previos de varios médicos; seguían comentarios para mejorar el pavimento de las

¹⁵ Velasco, *Puebla y su transformación*, *op. cit.*, pág. 6. Nuestro autor se refiere, claro está, a la imponente vista hacia los volcanes, que en aquellos años permanecían la mayor parte del tiempo cubiertos de nieve. Una vista que pintores, grabadores y posteriormente fotógrafos convirtieron en característica del valle de Puebla e integrada a la imagen de la ciudad. Su afán por construir carreteras y puentes y por pavimentar la ciudad se debía, entre otros motivos, a su afición por los automóviles, que lo llevó a construir el primer autódromo del país.

¹⁶ Velasco, *Puebla y su transformación*, *op. cit.* Se refiere a que estas construcciones tuvieran dignidad arquitectónica. No olvidemos que durante su gestión prácticamente se terminó el nuevo Palacio Municipal, construido entre 1897 y 1911.

calles y continuar con prestaciones tales como mercados, paseos, servicio de limpieza y de desinfección, oficina de salubridad, bodegas y rastro, panteones, calzadas y alumbrado. No podemos hacer el seguimiento de lo que se logró, pero no hay duda de que hubo avances que en algunos casos se vieron interrumpidos por los eventos revolucionarios. Es un hecho que alrededor de 1910 Puebla había dejado atrás las huellas de un siglo XIX difícil y se encaminaba por la senda de progreso que el régimen porfiriano había prometido.

La vista de las principales calles de la ciudad cambiaba sus fachadas de ladrillo, cantera, cal y cerámica de Talavera por elegantes fachadas de piedra gris de perfecta estereotomía, con ornamentación que recuperaba todo el diccionario de los movimientos historicistas. Se superaban los dos niveles canónicos de la Puebla colonial y las mansardas del tercero o cuarto piso encopetaban las casas con pretensiones parisinas. Ornamentaciones de latón, muchas de ellas importadas, se elevaban airosas en remates y canaletas. El hierro forjado abandonaba los modelos hispánicos, mientras que las ventanas, barandales y balcones adoptaban los diseños *art nouveau*. Los patios y corredores interiores se protegían con marquesinas, y los vitrales abundaban en las ventanas y galerías interiores. Estos vitrales se elaboraban en la propia ciudad o bien se encargaban a la firma Pellandini, italianos establecidos en la capital; en la principal casa *art nouveau* de la ciudad —la llamada casa Reynaud o casa Cué— hemos localizado una espléndida galería de vitrales traída de Barcelona, firmada por L'Hereux. Al iniciar el siglo, el centro de la ciudad mostraba una gran actividad de construcción.¹⁷

En el año de 1910 los edificios más emblemáticos de la Puebla moderna ya estaban terminados y se inauguraron con gran regocijo. El centro histórico presentaba un paisaje urbano muy parecido al de hoy (la principal diferencia es que ya no hay tranvías). En la actual avenida de la Reforma, destruida de manera inmisericorde por los franceses, el Antiguo Hospicio de Pobres se reconstruyó muy pronto y en él se instaló la Escuela de Artes y Oficios y el nuevo Hospicio, donde

¹⁷ El Censo Nacional del año 1900 registraba en el casco urbano de Puebla 137 casas en proceso de construcción.

se enseñaban oficios a los huérfanos.¹⁸ En 1891 terminó la reconstrucción de la antigua Penitenciaría, el primer panóptico construido en México, que había servido de fortaleza y también fue destruido por los franceses. Se encargó de ello el arquitecto Tamariz, quien fue asimismo el autor de la Casa de Maternidad (1879-1885). En ambas obras utilizó el ladrillo, influido por sus viajes a Oriente, de los que se trajó también unas torres elevadas, exentas, que sin duda evocan los minaretes. También es de su autoría el edificio del antiguo Círculo Católico (actualmente palacio del Congreso local) con su patio neomudéjar. Cabe señalar que en dicho Círculo Católico se promovió en 1900 una exposición de arte de ámbito nacional que destacó por su espíritu abierto, alejado del oficialismo de la Academia de Bellas Artes de la capital. Aquí, por primera vez en México, se premió la fotografía y expusieron artistas alejados de lo académico, tanto nacionales como extranjeros.¹⁹

Eduardo Tamariz y Almendaro (1844-1886) nació en la ciudad de México, aunque descendiente de ilustres familias poblanas. Estudió en la ciudad de México y en París, y a su regreso se afincó en Puebla. De 1883 es su primera obra importante, el ya citado Círculo Católico, y de este mismo año parece ser el kiosco morisco de la plaza principal o Zócalo.²⁰ La Casa de Maternidad, fundada por Luis de Haro y Tamariz, fue un avanzado ejemplo de arquitectura hospitalaria. Ade-

¹⁸ En ambas instituciones se introduce la enseñanza de la fotografía y la litografía. En los cursos de fotografía se inscribió un buen número de señoritas. HERRERA FERIA, María de Lourdes (coord.) (2002). *La educación técnica en Puebla durante el porfiriato: la enseñanza de las artes y los oficios*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Secretaría de Educación Pública.

¹⁹ Entre los artistas debemos mencionar a Joan Bernadet, pintor catalán residente en Jalapa, quien presentó 12 obras, y a José Arpa, sevillano, autor de la decoración interior de numerosas mansiones modernistas, con espléndidos fumadores neomoriscos. Hubo sección de fotografía, de vitrales y de proyectos arquitectónicos; en esta última presentó cuatro proyectos Carlos J. S. Hall, autor del edificio del ayuntamiento. Destaca la gran participación de mujeres. Véase *Memoria del Primer Concurso de Bellas Artes*. Puebla, 1900.

²⁰ Tamariz remodeló la antigua casa del marqués de Monserrate, propiedad de uno de sus tíos, en estilo totalmente morisco. También hizo obras de ingeniería, como el tendido y puente para el ferrocarril a Atlixco y la primera presa para dotar de electricidad a la ciudad.

más, Tamariz remodeló el Hotel América y el Teatro Guerrero. Murió joven pero dejó una honda huella, por el uso del hierro en la estructura, el ladrillo en las fachadas y el gusto por el orientalismo en la ornamentación y elementos como las torres-minarete. Este orientalismo fue correspondido, en la ornamentación interior, por el sevillano José Arpa y Perea, con quien trabajó en varias obras.²¹ No hay duda de que esta inclinación por el orientalismo coincidió con los gustos de muchas familias poblanas, identificadas con todo lo español.

Otro gran constructor, muy ligado también a la burguesía poblana, fue Carlos Bello y Acedo (1858-1931), al que se atribuyen numerosas mansiones en el centro de la ciudad. Estudió en la Escuela de Ingeniería de la Ciudad de México, pero siempre trabajó en Puebla, donde a partir de 1900 ocupó varios cargos en el municipio que le permitieron desarrollar proyectos y supervisar obras. Fue también catedrático de la Escuela de Ingeniería del Colegio del Estado. Con un estilo más conservador que Tamariz, sus obras utilizan la piedra para las fachadas, algunos elementos *art nouveau* (por ejemplo, marquesinas), pero en general se adscribe a los historicismos en boga. Construyó una gran cantidad de casas habitación (entre otras, la casa Conde y Conde, la casa Matienzo, la misma casa Reynaud), pero en este apretado panorama de la arquitectura modernista solamente citaremos tres obras fundamentales para entender la Puebla porfiriana: la Escuela Normal para maestros, el Banco Oriental, emblema de la burguesía capitalista de Puebla, y la Casa Museo, diseñada para su hermano, el gran coleccionista José Mariano Bello y Acedo. Los tres edificios señalan tres características de la ciudad en aquellos años finales del porfiriato: el reconocimiento de la necesidad de elevar el nivel educativo de la población, la autoafirmación de una burguesía capitalista emprendedora y segura de su éxito, y el orgullo social de esta misma burguesía que a lo largo del siglo XIX había hecho patente su pasión por las artes y desarrollado un gusto muy especial por el coleccionismo.²²

²¹ GALÍ BOADELLA, Montserrat (2000). «José Arpa Perea en México (1895-1910)». *Laboratorio de Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte*, Universidad de Sevilla, págs. 241-261.

²² Desde principios del siglo XIX se desarrolló una gran afición por el coleccionismo, que se inició con los obispos de Puebla, en especial Francisco Pablo

La arquitectura modernista en Puebla tiene otro actor interesante, que formaría la tríada modernista junto con Eduardo Tamariz y Carlos Bello. Nos referimos al arquitecto inglés Charles J. S. Hall (nacido en 1864), quien llegó a la ciudad por su vinculación con la construcción del ferrocarril. Arribó al país a través del empresario Thomas Braniff, que desde 1874 era director de los ferrocarriles mexicanos; Hall trabajó con Braniff desde su llegada a México en 1888, y le construyó su imponente mansión en el bulevar abierto por Maximiliano en la capital. Carlos Hall, como se lo conoció en Puebla, construyó el ayuntamiento, obra muy alabada en su época, que, a pesar de que se alzaba en un solar relativamente pequeño, supo desplegar con habilidad hasta el punto de lograr que pareciera un edificio monumental. Se conoce su proyecto porque lo presentó al concurso que abrió el Ayuntamiento.

Para este edificio, Hall se inspiró en la arquitectura clasicista española; concretamente tomó elementos de palacios salmantinos, algo que debió de satisfacer a la burguesía poblana. A un costado del ayuntamiento, para lo que era un callejón sin interés arquitectónico, ideó un pasaje cubierto con herrería y vidrio, siguiendo la moda de las galerías comerciales de las ciudades europeas. Los españoles residentes, por su lado, le encargaron la construcción de su hospital, la llamada Beneficencia Española. También es el autor de una de las estaciones ferroviarias de la ciudad de Puebla. Paralelamente se le había encargado el diseño y construcción de la estación de ferrocarril de Veracruz, inaugurada en 1911. Se le atribuyen otras obras en la ciudad de Puebla, pero todavía falta un estudio a fondo. En el Concurso de Bellas Artes de 1900 en el Círculo Católico presentó cuatro proyectos, cuyo paradero desconocemos, y que al parecer nunca se construyeron, entre ellos un «Teatro inglés».

En esta revisión de la arquitectura modernista nos queda una incógnita por resolver. Se trata del arquitecto Alfredo Rivadeneyra, del

Vázquez (fallecido en 1847). Aunque el mercado del arte todavía no se ha estudiado, tenemos la seguridad de que personajes como José Arpa y Perea, o uno de los tíos de Carlos Bello, Francisco Cabrera, comerciaban arte y traían obra de artistas europeos, especialmente españoles, así como copias de los grandes maestros italianos, franceses e ingleses.

que solo conocemos una docena de espléndidos proyectos, con algunas fachadas *art nouveau*.²³ Sin pretender comparar Puebla con Barcelona, llama sin embargo la atención que nuestro modernismo parece girar en torno a tres grandes figuras que, dentro de una corriente general, tienen su propio lenguaje y dotan a la ciudad de sus edificios más sobresalientes. La obra de estos tres arquitectos marca sin duda el paisaje arquitectónico de una ciudad que auguraba un brillante porvenir y vio ahogados sus proyectos por la primera revolución social de nuestra época. La desbandada de sus principales empresarios e inversores, en gran parte extranjeros, destruyó los sueños de la ciudad de convertirse en una gran metrópoli modernista. La arquitectura porfiriana lucha actualmente por sobrevivir en medio de una urbe a la que el turismo obliga a ser una ciudad colonial barroca; la zona que pudo dar testimonio del proyecto porfirista, nuestro ensanche, ha sucumbido al proyecto comercial de estilo *american way of life*. El Zócalo, la catedral y el paisaje omnipresente de los volcanes sobreviven al paso del tiempo y siguen dando, a pesar de todo, su carácter inconfundible a la ciudad, en la que conviven casi cinco siglos de arquitectura.

²³ Los proyectos conservados, algunos de ellos en el Archivo del Ayuntamiento, se desarrollan entre 1903 y 1958, lo que hace pensar en padre e hijo del mismo nombre. Creemos que pudo haber construido algunas de las residencias de la avenida Juárez, hoy desaparecidas. La obra edificada bajo este nombre todavía en pie es posterior a 1930 y de ella han desaparecido todos los rasgos modernistas.

BARCELONA, UN PAISAJE CULTURAL EN TRANSFORMACIÓN

Teresa-M. Sala

Universidad de Barcelona

Una ciudad es siempre un organismo vivo, una «sociedad de lugares»¹ que constituye una estructura dinámica donde transcurre la vida de los habitantes. La exploración de conceptos tales como el sentido del lugar nos permite plantear la configuración del paisaje cultural barcelonés como una realidad que se edifica con una suma de continuidades y rupturas, de líneas que permanecen, se transforman o reemplazan. El paisaje cultural urbano sobresale en la singularidad de sus emplazamientos, las características de sus entramados y la personalidad de sus construcciones.² Pero de un paisaje también hay que considerar y valorar sus componentes invisibles, ya que a veces son más relevantes que los visibles. El patrimonio cultural no se limita a monumentos o colecciones de objetos, sino que comprende asimismo lo inmaterial, es decir, tradiciones o expresiones heredadas y transmitidas. El acervo de conocimientos y técnicas que se transmiten de generación en generación incluye usos urbanos característicos de diversos grupos culturales.

¹ DELGADO, M. (1996). «*La Semana Trágica*». 1856-1999. *Barcelona contemporánea*. Barcelona: Institut d'Edicions – Diputació de Barcelona, pág. 80.

² BALLESTER, J. M. (2005), «El concepto de paisaje cultural», en AGUILÓ, M. y MATA, R. de la (coords.), *Paisajes culturales*, Madrid: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos. Véase también: ZÁRATE, A. M. (2010), «Paisajes culturales urbanos, un legado para conservar», *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, vol. 30, núm. 2, Madrid, págs. 187-210.

Nuestro propósito en estas líneas es establecer un marco de interpretación de significados, que se sitúa entre las exposiciones internacionales de 1888 y 1929, dos fechas simbólicas que enmarcan la impronta del tiempo en una historia del arte entendida como historia de la ciudad y en la ciudad.³ Sin duda, en el arsenal de símbolos y metáforas de la metrópoli moderna se construyen imaginarios, que se diferencian según su procedencia y crean un vínculo. Las diversas Barcelonas: menestral, burguesa, obrera, popular, rebelde o anarquista, constituyen un patrimonio cultural inmaterial que contribuye a la cohesión. A la vez, la sociedad barcelonesa, en su conjunto, integra y comparte un perfil urbano o *skyline*, ejes viarios y vistas de la ciudad⁴ que acabarán por constituir un paisaje cultural propio.

De la secuencia de transformaciones que se llevaron a cabo en la segunda mitad del siglo XIX, el derribo de las murallas —una demanda ciudadana largo tiempo reivindicada— significó la ruptura con las formas del pasado. La reforma y ensanche de Barcelona pensada por Ildefons Cerdà⁵ en 1859 era el resultado de los datos observados sobre las condiciones de vida de los barceloneses, que se tradujo en una teoría —la teoría general de la urbanización (1867)— que atañe a una nueva disciplina que a partir de entonces se denominó urbanización. El modelo ideal que Cerdà pensó de manera integral corres-

³ Nuestra aproximación está en deuda con una gran cantidad de estudios que han abordado el período, y larga sería la lista de aportaciones al respecto. Sin embargo, no podemos dejar de citar dos autores que nos marcaron el camino del interés y la manera de leer la dimensión escénica de la ciudad: por un lado, los escritos de ARGAN, G. C. (1983), *Historia del arte como historia de la ciudad*, Barcelona: Laia, y, por otro, el impacto que en su momento nos causó la obra de GEERTZ, C. (1987), *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, México: FCE.

⁴ SALA, T. M. (2007). «Imágenes de la ciudad. De la vida moderna. Ideales, sueños y realidades». En SALA, T. M. (ed.), *Barcelona 1900*. Ámsterdam: Mercatorfonds, págs. 15-73.

⁵ Una de las fuentes primarias de referencia sobre el Plan Cerdà es la edición a cargo de F. Estapé del libro de CERDÀ, I. (1968 [1867]), *Teoría general de la urbanización, y aplicación de sus principios y doctrinas a la reforma y ensanche de Barcelona*, 3 vols., Madrid: Imprenta Española. Existe una abundante bibliografía sobre el tema, que se puso al día y creció con motivo de la celebración del año Cerdà en 2009.

ponde a una sociedad sin jerarquización del espacio. Sin embargo, la especulación de los propietarios del suelo y de los contratistas acabaría desvirtuando la globalidad idealista del proyecto.

El crecimiento de la ciudad fuera de las murallas se desarrolló con lentitud. Por un lado, entre 1870 y 1885 se produjo la gran expansión del trazado urbano, que supuso la creación de un nuevo espacio residencial más amplio, ventilado y luminoso. Por otro lado, la Exposición Universal de Barcelona de 1888, aunque no supuso un crecimiento importante ni tampoco un cambio urbano estructural, determinó «la puesta en marcha de un proceso general de embellecimiento de un determinado sector de la ciudad y de la aceleración de algunos proyectos de urbanización».⁶ Esta realidad contó con el impulso del alcalde Francesc de Paula Rius i Tauler y marcó el nacimiento del municipalismo como un factor de identidad barcelonista.⁷ En otro orden de cosas, con el certamen también se origina el reemplazo de los maestros de obras por jóvenes arquitectos formados en la recién creada Escuela de Arquitectura de Barcelona.

La realidad de la ciudad, tomada en su conjunto, «con su caótica mezcolanza y su formidable ímpetu comercial e industrial»,⁸ dibuja una cartografía particular:

La vieja Barcelona burguesa y artesana que formaba un hexágono partido en el noroeste por la avenida arbolada de la Rambla. Abajo terminaba en el puerto; y al otro lado de la Rambla, situado en los márgenes de los caminos principales, el Raval, donde las industrias estaban en pleno auge [...] su linde al norte era la plaza de Cataluña [...]. Luego más arriba y hacia los lados, la retícula del Ensanche, cuyos extremos tropezaban con los pueblos agregados en la periferia de la ciudad.⁹

⁶ GARCÍA-ESPUCHE, A. (1990). *El Quadrat d'Or. Centro de la Barcelona modernista*. Barcelona: Olimpíada Cultural / Lunwerg, pág. 35.

⁷ Este fenómeno del barcelonismo renacería con fuerza con los Juegos Olímpicos de Barcelona '92.

⁸ GAZIEL (2014). *La Barcelona de ayer. Estampas y crónicas (1919-1933)*. Barcelona: Libros de Vanguardia / Ajuntament de Barcelona, pág. 93.

⁹ ROMERO MAURA, J. (1989). *La Rosa de Fuego: el obrerismo barcelonés de 1899 a 1909*. Madrid: Alianza, pág. 8.

Allí donde Barcelona cambia de nombre empieza la periferia, con Gràcia, Sant Andreu de Palomar, Sant Martí de Provençals, Sants, Les Corts y Sant Gervasi de Cassoles, municipios que el 20 de abril de 1897, con el decreto de agregación firmado por la reina regente María Cristina, pasarían a formar parte del proyecto de capitalidad.¹⁰ Horta y Sarrià, en cambio, no se anexionarían hasta 1904 y 1921, respectivamente. Sin embargo, el largo proceso para la unificación vino marcado por la necesidad de expansión de una «Barcelona antropófaga», tal como se denominó desde los sectores críticos. Esta decisión política determinaría gran parte del desarrollo de los barrios a lo largo del siglo XX, pues convirtió los antiguos municipios en terrenos para determinadas infraestructuras molestas. Así, el proceso de construcción de la «gran Barcelona» antes de la Guerra Civil culminaría con la Exposición Internacional de 1929, que supuso la urbanización de la montaña de Montjuïc y la zona de la plaza España.

En definitiva, al proyecto hegemónico de la gran capital industrial, comercial y cultural, artefacto de una burguesía dinámica y codiciosa, se opone la existencia de una extensión indeterminada de los márgenes, una Barcelona obrera y miserable que se desarrolla en los suburbios, con calles y espacios indefinidos, donde se mezclan las fábricas con los campos.

Crónicas sobre la ciudad

La Barcelona entre siglos se desarrolla y crece entre entusiasmos y conflictos. Los escritores describen ambientes y entornos que coinciden con la aparición de sentimientos compartidos sobre la metrópoli moderna, como el vértigo urbano, el nacimiento de la bohemia, la idea de modernidad o el pulso de los acontecimientos. Las crónicas circulan entre ciudades, con sensaciones captadas por viajeros o por escritores autóctonos que anotan impresiones o trazan trayectos, que nos permiten ver diferentes planos de realidad. Los puntos de vista adoptados se convierten en documentos con un sentido de

¹⁰ GRAU, R. y NADAL, M. (1997). *La unificació municipal del Pla de Barcelona 1874-1897*. Barcelona: Institut Municipal d'Història de Barcelona.

época¹¹ de espacios, monumentos y personajes, un repertorio iconográfico significativo de la ciudad moderna.

Entre los viajeros que describen la Ciudad Condal, destacan tres testimonios procedentes de Latinoamérica: el del escritor, periodista, docente y diplomático uruguayo Juan Zorrilla de San Martín, que llega de Montevideo en 1893, probablemente acompañado del también escritor, historiador, periodista, político y filósofo mexicano Justo Sierra, que aporta el segundo testimonio, y el del poeta, periodista y diplomático nicaragüense Rubén Darío, que llega a Barcelona por primera vez en 1899.

Seguramente no era la primera vez que Zorrilla visitaba la ciudad porque la ve muy cambiada. Destaca que «ya no está siendo más que una gran capital, ya no es más que una espléndida ciudad».¹² Es significativo que Justo Sierra, que era por aquel entonces uno de los personajes más influyentes de Latinoamérica, estuviese en Barcelona. De entre las impresiones de su estancia describe la visita a la catedral y a Santa María del Mar. Cita a Pompeyo Gener como «un hombre que todo lo sabe» y a Santiago Rusiñol, «gran poeta catalán, del pincel y la pluma».¹³

En diciembre de 1899, Rubén Darío llega al puerto de Barcelona y escribe su primera crónica para *La Nación* de Buenos Aires. Con una técnica narrativa de carácter cinematográfico, nos brinda una impresión de lo que va pasando ante sus ojos: describe las Ramblas para darnos a conocer «el alma urbana» y ciertos rasgos del carácter de sus pobladores, explica una escena en el café Colón y su visita a la taberna Els Quatre Gats, que le sirve para presentar el lugar de encuentro de los modernistas como el centro intelectual de vanguardia.¹⁴

Barcelona era entonces un lugar de paso. Con la creación de la Sociedad de Atracción de Forasteros, en 1908, se pretendía fomentar el turismo y generar una imagen favorable para la promoción foránea

¹¹ PERMANYER, L. (1993). *Cites i testimonis sobre Barcelona*. Barcelona: La Campana.

¹² *Ibid.*, pág. 117.

¹³ *Ibid.*, págs. 116-117.

¹⁴ DARÍO, R. (1950). «En Barcelona». *Obras completas*. Madrid: Aguado, pág. 703.

mediante la edición de la revista *Barcelona Atracción* (1910-1936) y la proliferación de guías turísticas.¹⁵

En un registro diferente, el escritor y poeta Joan Maragall es quien mejor aborda la reflexión sobre la ciudad. Inicia la observación con una clara intención, «ahora que la ciudad nuestra quiere gobernarse por sí misma, será bueno detenerse a contemplarla»,¹⁶ es decir, mirarla desde la distancia, con cierta perspectiva, para identificar, analizar o sencillamente sobrevolar realidades. Parece hacerse eco de la *Historia de dos ciudades* de Charles Dickens, que contribuyó a crear una imagen de época:

Era el mejor y el peor de los tiempos, una edad de sabiduría y necesidad, una época de creencia y de incredulidad, un momento de luz y de tinieblas, la primavera de la esperanza, el invierno del desaliento, todo lo teníamos ante nosotros, íbamos derechos al Cielo o directamente a otro sitio.¹⁷

En correspondencia con esta línea, según Maragall, la ciudad se forma «de sueños y de glorias y riquezas maravillosas, de fuerzas activas que luchan, de egoísmos que se resisten, de principios de vida y de muerte, de vicios y virtudes que acuden de todas partes».¹⁸ De manera que traza un juego constante de dicotomías, transita entre el amor y el odio, entre el paraíso y el infierno. Porque «hay lugares en ella, hay momentos» que el poeta siente y describe como un organismo vivo, que oscila siendo «siniestra y obscura como un antro donde rechinan en penosas contorsiones millares de esfuerzos humanos que luchan entre sudores de sangre, destruyéndose unos a otros con horribles imprecaciones» o como «este mismo batallar se os convierte a lo mejor en un gran júbilo de actividades fecundas iluminadas por

¹⁵ Véase RODRÍGUEZ, C. (2018). *El vademécum de la ciudad: París y Barcelona en las guías y descripciones urbanas: 1750-1920*. Tesis doctoral, UPC.

¹⁶ MARAGALL, J. (1901). «La ciudad». *Obres completes. Obra castellana*, vol. II. Barcelona: Selecta, pág. 269.

¹⁷ DICKENS, C. (2002 [1859]). *Historia de dos ciudades*. Madrid: Cátedra, pág. 73.

¹⁸ Maragall, «La ciudad», *op. cit.*, pág. 20.

la esperanza de una Humanidad futura, feliz, con resplandores de Arcadia».¹⁹

En 1908, la construcción de la «gran Barcelona» era todavía un sueño, «que sobrevuela como un fantasma, conmoviendo la paz de la noche, sembrando turbación y sobresalto», «ciudad de las bombas», «ciudad famosa e infame», «delirio de grandeza», «arrabal de Tarascón», «ciudad enloquecida».²⁰ A menudo, cuando se habla de «la ciudad de las bombas» se hace alusión al movimiento anarquista, que se asimila únicamente a los atentados. Sin embargo, no todo el anarquismo apoyaba este tipo de acciones. El ideal anarquista apostaba por la educación y por una cultura de todos y para todos. Sin duda, un cierto extrañamiento embarga las impresiones de Maragall, que ve la ciudad en pleno proceso de transformación y se convierte en el soporte de una meditación profunda, que revela la mejor de sus virtualidades, la de ser un escenario-espectáculo con un variado muestrario de caracteres humanos.

La idea y la forma de la «gran Barcelona» se debe, en gran parte, a la política de la Lliga, que es estructuralmente metropolitana. Se proyecta con más fuerza la idea de homologar la ciudad con las grandes capitales europeas —París, Viena o Berlín—, con la finalidad de realizar una nueva París del sur (denominación que también se utiliza para Buenos Aires) y con similitudes al plan de reforma del prefecto Haussmann para París. A partir de 1906, con el novecentismo, movimiento de contestación contra el modernismo,



Miquel Blay, *La canción popular catalana*, fachada del edificio del Palau de la Música Catalana de Lluís Domènech i Montaner, 1909. Fotografía de T.-M. Sala.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

se pretende recuperar la identidad mediterránea y convertir Barcelona en una nueva Atenas. Después del concurso internacional del Plan de Enlaces, la aprobación del Plan Jaussely impulsará la política urbanística de la ciudad. Sin embargo, la reforma de vía Layetana no empezará hasta 1908-1909, e irá desde el puerto hasta la plaza Urquinaona, lo que supuso la destrucción de 2.199 casas y muchos palacios medievales y afectó a unas diez mil personas. En coincidencia con este destripamiento urbano, entre el 26 y el 31 de julio de 1909 se produjeron los sucesos de la Semana Trágica, como rechazo a la movilización de la leva de reservistas para la guerra de Marruecos. La protesta de la multitud indignada se convirtió en una insurrección iconoclasta, con la quema de conventos y edificios religiosos (no era la primera vez ni la última que en Barcelona se quemaban edificios religiosos). Se ha conservado un registro visual de los hechos, con una serie de cien postales editadas por Angel Toldrà Viazo que, como el trabajo que Adolf Mas realizó también editado como postales, poseen una gran calidad de imagen. Por otra parte, se tiene noticia de la realización de una filmación (aunque aún no ha aparecido ninguna copia). Los fotógrafos quisieron dejar testimonio visual de los edificios religiosos quemados, que constituye una iconografía iconoclasta de la deliberada destrucción de signo anticlerical. Además, estas imágenes viajan a distintos lugares del mundo como tarjetas postales. A partir de entonces, el fotoperiodismo se convierte en una profesión que inmortaliza momentos significativos de la vida de la ciudad.

De nuevo Maragall sale a escena el 10 de octubre de 1909 escribiendo «La ciudad del perdón», artículo que el político de la Lliga Enric Prat de la Riba no dejó que se publicara. Alguien tan respetado como Maragall pide perdón por la ejecución de Francesc Ferrer i Guàrdia y los condenados a muerte en Montjuïc, denunciando la grave responsabilidad que la burguesía tenía por los hechos de la Semana Trágica. También retoma el tema en su «Oda a Barcelona», donde pone de manifiesto cómo es la ciudad real: «alta y airosa», «cobarde, cruel y grosera», «risueña, vanidosa, alocada y habilidosa». Y, dialogando con ella, le advierte que allí «estalla la muerte desde tus calles risueñas [...]. ¡Carcajadas de sangre! El barro de tus calles, ¡oh Barcelona!, es amasado con sangre [...]. Tal como eres, tal te quiero, ciudad mala [...] eres [tan] vana y cobarde y traidora y grosera, que nos haces

bajar el rostro. ¡Barcelona! Y con tus pecados, ¡nuestra!, ¡nuestra!, ¡Barcelona nuestra!, ¡la gran hechicera!».²¹

Se puede vislumbrar el claroscuro de realidades que Maragall evoca en forma de oda y que nos presenta la ciudad como un laberinto mientras ataca la ciudad-jardín que por aquel entonces defendían los novecentistas. También se separa de la visión mítica de la oda «a Barcelona» que Verdaguer escribió en 1883. Porque el contexto de conflictividad en el que se halla inmerso, y que no variará demasiado durante la década de los veinte, lo hiere en lo más profundo de su ser. Maragall murió en 1911 y fue la voz sensible de una generación —la del modernismo— que trasciende con esplendores y miserias. En la siguiente década de pistolero en las calles, es Gaziél quien retrata la ciudad en 1921, a manera de croquis: «esa enloquecedora grandeza contrastando con esa vergonzosa servidumbre que componen, con un claroscuro inconfundible, la verdadera fisonomía de la Barcelona contemporánea».²²

Sin duda, el catalizador de la «gran Barcelona» es el proyecto de transformación de la montaña de Montjuïc, que culminará en 1929 con la Exposición Internacional, percibida de la siguiente manera por el novelista Josep Maria de Sagarra:

La exposición de Montjuïc marcó los momentos de más charol [...]. Aquel verano fue una estación fosforescente [...]. Los cabarets volvieron a segregar el champagne helado como en el buen tiempo de la guerra. Los hoteles de Barcelona no podían dar abasto [...]. Barcelona hervía, todo era un sofrito de grandeza y de sálvese quien pueda [...]. Las fiestas nocturnas de la Exposición eran realmente un sueño, un prodigio que asombraba a los barceloneses [...]. La plaza España, recién estrenada, el día que se inauguró la Exposición vio a la humanidad multiplicada, como si los hombres fueran hormigas [...]. Barcelona fulguró como una estrella internacional [...]. Barcelona tuvo un momento brillante, maravillosamente decorativo.²³

El espectáculo urbano y la segunda revolución industrial que constituyó la electricidad se relacionan con la Exposición Interna-

²¹ MARAGALL, J. «Oda a Barcelona». *Obres completes, op. cit.*

²² Gaziél, *La Barcelona de ayer...*, *op. cit.*, pág. 47.

²³ SAGARRA, J. M. (1994 [1932]). *Vida privada*. Barcelona: Anagrama. Segunda parte, págs. 195-199.



Postal con vista de la plaza España antes de 1929. Colección particular, Barcelona.

cional de Barcelona de 1929, con las demostraciones nocturnas de luz y agua. *La Ilustración Ibero-Americana* publicaba una sorprendente fotografía, que presentaba como símbolo del triunfo de la luz en la Exposición de Barcelona, la cual representaba el genio del hombre, que aúna el brazo del obrero con la máquina y de un solo golpe de manivela, enchufando la corriente, enciende la Exposición, la ciudad y aun el mundo entero.

El contrapunto al esplendor de la muestra es la crónica de Gaziél en *La Vanguardia*:

Hora agridulce, hora elegíaca: La Exposición de Barcelona ha muerto. ¿Qué ha sido en realidad? Un despilfarro imponente [...]. Una posición crítica que explicita el anacronismo de las dos exposiciones internacionales, ¡la del 29 la denomina como una gran fiesta mayor!²⁴

²⁴ Gaziél, *La Barcelona de ayer...*, *op. cit.*, págs. 136-137.

Emblemas de la ciudad y en la ciudad

Afirmaba Michel Foucault que la historia es lo que transforma los documentos en monumentos.²⁵ De manera que prestar atención al sistema de valores, a las aspiraciones, o incluso situar las contradicciones de una época, nos permite descubrir la dimensión de poder presente en todo documento-monumento. Esta cuestión atañe tanto a la producción como a la conservación de la memoria y evidentemente tiene siempre una dimensión política.

A través de valores aceptados, que podemos interpretar según el contexto en que nace o desde el presente, un monumento es la exaltación o recuerdo de una historia detenida, de un homenaje rendido a un personaje, a un hecho histórico, o también se convierte en conjunto monumental como enclave simbólico del paisaje urbano. Un ejemplo paradigmático digno de mención son los homenajes en forma de monumento que se dedicaron a la figura de Cristóbal Colón. Existen más de quinientos repartidos por todo el mundo. El primero lo erigieron en 1792 en Baltimore (Estados Unidos), cuando en el continente norteamericano se produjo un importante movimiento en recuerdo de Christopher Columbus. El fenómeno americanista creció entre 1881 y 1892 (año del IV Centenario del Descubrimiento de América). Aumentaron en España las publicaciones como, por ejemplo, *La Ilustración Española y Americana*, que era muy leída en Barcelona, y que fue el medio de comunicación transatlántico por excelencia. Fue en este contexto cuando en la Ciudad Condal se realizó el monumento de Colón, pensado como portal de los visitantes que llegaban por mar a la Exposición Universal de 1888. A partir de entonces se convirtió en uno de los emblemas más destacados de la ciudad e incluso llegó a ser su icono representativo, protagonismo que más tarde ostentaría el Templo de la Sagrada Familia de Antoni Gaudí.

En la actualidad, hay un amplio debate acerca del denominado «descubrimiento de América» por Colón y los españoles. Se ha puesto en cuestión la figura del descubridor como símbolo de la conquista, el imperialismo, la opresión y la segregación indígena. En 1910, con motivo del centenario de la Independencia argentina, la colectividad italiana

²⁵ FOUCAULT, M. (1991). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.

de allí donó el monumento a Colón, obra del artista florentino Arnaldo Zocchi. En 2013, Cristina Kirchner lo reemplazó por un nuevo monumento a la heroína de la Independencia doña Juana Azurduy de Padilla.

Otro caso ejemplar, que atañe al paisaje urbano barcelonés, tiene que ver con la estatua dedicada a Antonio López, el primer marqués de Comillas. Fue uno de los personajes más ricos e influyentes del país. Su monumento ha sido retirado recientemente de la esfera pública barcelonesa, a diferencia del de Comillas, que ocupa un lugar preminente en la que fue su tierra natal. La retirada obedece a una reivindicación de entidades vecinales y colectivos que luchan contra el racismo y la xenofobia. Según declaraciones del entonces teniente de alcalde Gerardo Pisarello, una ciudad moderna y europea que quiere ser reconocida como ciudad refugio no puede homenajear a una persona de las características de Antonio López, que se dedicaba al tráfico de esclavos.

Otro tipo de conmemoración estatuaria que ocupa un lugar preminente en el espacio público rinde homenaje a los alcaldes Rius i Taulet, coincidiendo con la Exposición Universal, y Robert Yarzabal (el doctor Robert), financiado por suscripción popular. Este último conjunto escultórico fue realizado por Josep Llimona y se inauguró en 1910 en la plaza Universidad. Natalia Esquinas le dedica un artículo en este libro. Cabe destacar que en 1940 se retiró por considerarlo un emblema del catalanismo y no será hasta 1985 cuando se reconstruya en una nueva ubicación, en la plaza Tetuán.

En el ámbito cívico, un emblema destacado de Barcelona fue la primera biblioteca pública inaugurada en 1895: la Biblioteca Arús. Para contribuir de manera filantrópica a la formación de los ciudadanos y sobre todo de las clases populares, Rossend Arús legó su biblioteca particular a la ciudad. Se convirtió en un verdadero templo del conocimiento al que se asciende por una escalinata donde nos recibe una estatua de la libertad, réplica de la de Bartholdi de Nueva York y obra de Manuel Fuxà. Esta significativa entrada se diferencia de la americana por el lema: «Anima libertas» ('libertad del alma'). Tal como indica David Domènech,²⁶ ya en 1886 Arús había colabora-

²⁶ DOMÈNECH, D. (2005). «De com el pobre Sísif va acabar aplanant la muntanya. Una aproximació a la Biblioteca Arús», *Item*, núm. 40, págs. 59-86.

do en la apertura de una pequeña biblioteca pública en Barcelona, en el seno de una asociación librepensadora donde probablemente conoció a Lluís Ricard Fors, destacado político republicano que tuvo que emigrar a Argentina y a quien se considera el padre de la biblioteconomía argentina.

En el paisaje urbano se van definiendo y delineando lugares. El cambio de ordenanzas municipales de 1891 posibilitó singularizar fachadas y romper con la uniformidad del Plan Cerdà. Algunos sectores de la sociedad barcelonesa aprovecharon para reformar edificios ya existentes. Un caso digno de mención concierne a los conjuntos monumentales. Casi a manera de manifiesto, destaca la denominada «manzana de la discordia» en el paseo de Gracia, con la casa Amatller, de Josep Puig i Cadafalch, la casa Batlló, de Antoni Gaudí, y la casa Lleó Morera, de Lluís Domènech i Montaner. Siguiendo este modelo de singularidades, muchos arquitectos hicieron modernismo arquitectónico en Cataluña y en Latinoamérica. El escritor vasco Pío Baroja, que visitó en 1902 Barcelona, destaca que «la ciudad está orgullosa de sus artes suntuarias y se considera bien ornamentada». Pero a Baroja no le gusta la arquitectura barcelonesa porque le parece «aparatoso y petulante [...]. Yo no quisiera vivir en una de esas casas que tienen las puertas parabólicas y los balcones torcidos, y las ventanas irregulares [...]. Comparad la Sagrada Familia con la catedral, y esa apreciable familia os parecerá completamente grotesca».²⁷

Sin embargo, el Templo de la Sagrada Familia se convirtió en la obra monumental más representativa de Barcelona en el mundo. Los orígenes se remontan a la iniciativa que tuvo el librero barcelonés Josep Maria Bocabella, que compró unos terrenos en el nuevo Ensanche con la idea de erigir un templo expiatorio dedicado a la Sagrada Familia, cuya construcción se inició en 1882 coincidiendo con la festividad de San José. El primer proyecto se le había encargado al arquitecto diocesano Francisco del Villar, que renunció y fue sustituido por el joven Antoni Gaudí en 1883. Desde la visita de Maragall en 1906, cuando es «como una gran ruina», «un gran palomar» que

²⁷ BAROJA, P. (1985, 1902). *Divagaciones apasionadas*. San Sebastián: Caro Raggio, pág. 124.

«ya tiene una ala extendida para volar, mas la otra no todavía»,²⁸ hasta 1926, momento de la muerte del arquitecto, el templo seguirá construyéndose como una catedral moderna.

El mito de la vida bohemia

Por eso yo prefiero considerar esa condición anormal de la mente como una gracia auténtica, como un espejo mágico donde se invita al hombre a verse embellecido.

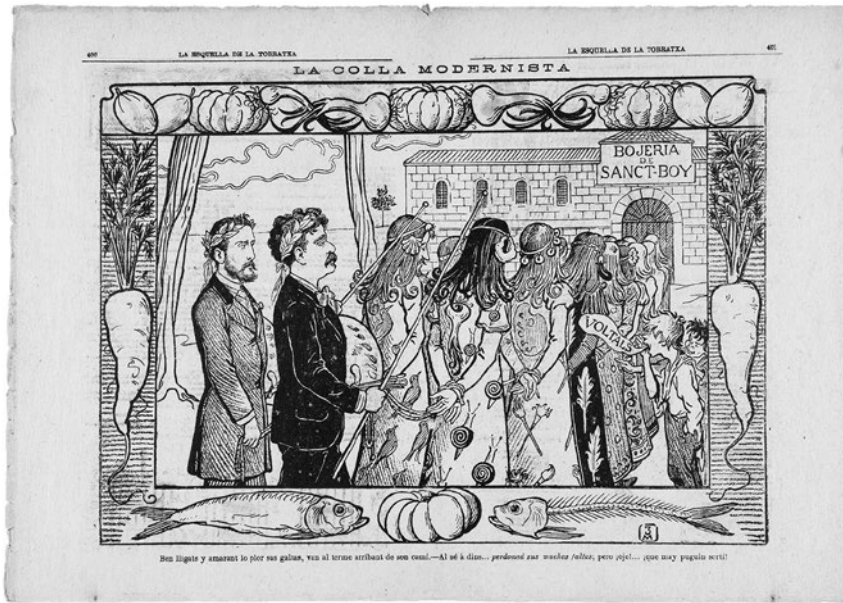
CHARLES BAUDELAIRE,
Los paraísos artificiales

En la definición del mundo moderno aparece la bohemia como un fenómeno fundamentalmente urbano. Desde el ensayo de Charles Baudelaire de 1860, los efectos del hachís y del opio en la bohemia generan estímulos placenteros que conducen al individuo a un mundo onírico donde ya no se distingue entre realidad y ficción. En el pintor de la vida moderna, el poeta ya señalaba que el artista debía aproximarse a lo que lo rodea como si fuera un niño ebrio, que todo lo ve por vez primera. El artista bohemio se comporta como alguien libre, fuera de las normas establecidas, con una imagen que revela una manera de vivir y de estar en el mundo fuera de convencionalismos. El bohemio es alguien excéntrico, que no ha triunfado, y que deviene un reflejo sintomático del malestar ante la sociedad materialista. Entre París y Barcelona, artistas como Santiago Rusiñol y Ramon Casas llevaron lo que se ha venido a denominar «una vida bohemia dorada», refiriéndose a su estatus burgués. Por el contrario, el pianista Erik Satie es considerado «un verdadero bohemio».²⁹

Alrededor del grupo de *L'Avenç* se forjó la actitud y el posicionamiento de los modernistas. Se trata de una revista que aglutinó el proyecto cultural del modernismo bajo la premisa de avanzar para regenerar. El propio lema «con tiempo se enraíza y crece» se refiere a la cultura y el conocimiento. El círculo de *L'Avenç*, bajo la dirección de

²⁸ MARAGALL, J. «En la Sagrada Familia». *Obres completes, op. cit.*, vol. II, pág. 727.

²⁹ RUSIÑOL, S. (1894). *Desde el Molino*. Barcelona: Tip. L'Avenç.



«La colla modernista», firmado por «3M» (probablemente, Manuel Moliné Muns). *L'Esquella de la Torratxa*, 17/6/1898.

Santiago Rusiñol, organizó en Sitges las llamadas «fiestas modernistas», en las que se proclamaban la rebeldía artística y la guerra al filisteo y al lugar común. Según el testimonio de Rubén Darío:

Ha tenido aquí su aparición y su triunfo más que en ningún otro punto de la Península, más que en Madrid mismo, y aunque se tache a los promotores de ese movimiento de industrialistas, catalanistas o egoístas, es el caso que ellos, permaneciendo catalanes, son universales.³⁰

Pero el regeneracionismo y el arte comprometido agonizan a causa de la crisis social. Otros artistas reaccionaron contra la bohemia, y la bomba del Liceo de 1893 fue un revulsivo que originó la fundación del Cercle Artístic de Sant Lluc a iniciativa de los hermanos Joan y Josep Llimona, con otros artistas, como Alexandre de Riquer, el arquitecto Enric Sagnier o los pintores Antoni Utrillo y Dionís Baixeras, que ponen su arte al servicio de la religión bajo las orientaciones doctrinales de Josep Torras i Bages.

³⁰ Darío, «En Barcelona», *op. cit.*, vol. III, pág. 35.

Sin embargo, podemos considerar que los «verdaderos bohemios» son los artistas malditos, que crean desde los arrabales, en el suburbio. Casi podríamos llamarlos incluso artistas-gitanos, teniendo en cuenta el origen de la bohemia. Pintores como Isidre Nonell, Juli Vallmitjana, Enric Gimeno o el escultor Carles Mani estuvieron marginados y, desde la marginalidad, mostraron la vida en los márgenes. En el caso de Vallmitjana, que era pintor y escritor, los describe también en sus novelas y obras teatrales. Las más populares fueron *Sota Montjuïc* (1908) y *La Xava* (1910), donde aparecen las gitanas que Nonell también pintaría y que ambos estimaban, pues compartieron con el pueblo gitano parte de su vida.

Existen, pues, diversas Barcelonas, con una conciencia oculta o ocultada de la ciudad concreta y de la ciudad idealizada. Representaciones de Barcelona interpretadas por los artistas que nos muestran protagonistas reconocidos de una historia o desconocidos figurantes que ni siquiera saldrían en el reparto de la obra y que visibilizan también a los desheredados.

Lugares de encuentro e intercambio

Por lo que concierne a la vida cotidiana de los artistas, los talleres ocupan un sitio privilegiado, seguido de otros lugares de encuentro e intercambio, como las tabernas o los espacios expositivos. El taller del artista y la visita al taller se convierten en un tema recurrente en la historia del arte,³¹ donde podemos descubrir el arte más conservador, oficial y académico frente a las propuestas más novedosas. Por lo que respecta a los círculos de mujeres creadoras, escribir fue difícil, pero pintar, esculpir, componer música, crear arte lo fue aún más. Escritoras como Josepa Massanés, Dolors Monserdà y Víctor Català se entrelazan con Lluïsa Vidal, Pepita Teixidor, Pilar Purtella... Una historia para seguir, una historia para hacer.

³¹ En las últimas décadas ha sido objeto de destacadas publicaciones y exposiciones, especialmente en Estados Unidos, Inglaterra y Francia. Además, la reconstrucción que en algunos museos y exposiciones se ha realizado de determinados talleres ha requerido siempre el apoyo de documentación fotográfica de la época (como se pudo ver en la muestra *El taller del artista. Una mirada*

Por otra parte, lugares como el Palacio de Bellas Artes, la Sala Parés, los estudios fotográficos y algunos talleres de artistas pasaron a ser espacios de exposición, venta y encuentro con el público. Aunque la Sala Parés no fue la primera galería de arte en Barcelona, se convirtió en el principal escaparate comercial ecléctico de la diversidad de artistas y tendencias artísticas. Joan Baptista Parés amplió en 1877 la tienda de materiales para los artistas y de estampas que su padre había abierto en los bajos del domicilio familiar en la calle Petritxol, y en 1925 la traspasó a Joan Anton Maragall i Noble (hijo del poeta Joan Maragall).

Los debates artísticos los podemos seguir desde publicaciones como *L'Avenç*, *La Vanguardia*, *L'Esquella de la Torratxa* y *La Veu de Catalunya*, que definen tendencias y transitan por la tradición de la pintura de historia, la estética del naturalismo, el modernismo, el simbolismo, el novecentismo o la vanguardia... Así, por ejemplo, Raimon Casellas escribe diversos artículos sobre el panorama artístico en París y en Barcelona, y señala que en la capital catalana:

[...] faltaba fijar con todos los recursos del pincel, con toda la magia del color, con todos los prestigios de la luz, con todos los misterios del ambiente, con todas las grandiosidades del espacio, las múltiples formas que reviste la agitación humana en las variadísimas condiciones de la existencia: elegancias y miserias, placeres y penalidades, fealdades y hermosuras; el salón y la calle, la fábrica y el mercado, la aturdidora industria ciudadana y el trabajo silencioso del campesino en el campo; en una palabra, faltaba crear la historia viva de la humanidad, ¡tomada del natural!, rodeada de todos los encantos y misterios del espectáculo exterior.³²

Por otra parte, como ya hemos venido señalando, la generación de artistas más jóvenes, como Picasso, Vallmitjana o Nonell, pintan los márgenes.

Los introductores de las vanguardias en Barcelona serían Santiago Segura y Josep Dalmau. El primero regentó entre 1909 y 1915 un co-

desde los archivos fotográficos del Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid: Publicaciones Ministerio, 2017).

³² CASELLAS, R. (1916). *Etapes estètiques*, 2 vols. Barcelona: Societat Catalana d'Edicions.

mercado de bienes de consumo con una sala de exposiciones, el *Faiang Català*, y fundó las *Galeries Laietanes* en 1915, mientras que el segundo dirigió las *Galeries Dalmau* entre 1908 y 1930. Cabe destacar que, de las mujeres artistas, Laura Albéniz y Lola Anglada expusieron respectivamente en el *Faiang Català* (1911) y en la *Dalmau* (1925). Durante la Primera Guerra Mundial se producirá una diáspora de artistas de la vanguardia internacional a Barcelona. Por ese motivo, la Exposición de Arte Francés de 1917 en el Palacio de Bellas Artes fue una oportunidad única para el público barcelonés de contemplar 1.400 piezas de artistas tales como Courbet, Daumier, Manet, Renoir, Cézanne, Gauguin o Matisse.

Como hemos visto, el paisaje cultural urbano se define por acciones individuales y colectivas, y es una realidad compleja integrada por elementos tangibles e intangibles que tienen una dimensión social. De ahí que acabamos estas líneas tal como empezamos: una ciudad es siempre un organismo vivo, es una «sociedad de lugares» compartidos.

LAS CONDICIONES DEL ÉXITO ARTÍSTICO ENTRE CIUDADES: BUENOS AIRES – PARÍS – BARCELONA

Nuria Peist

Vera Renau

Universidad de Barcelona

Los procesos de modernización que experimentaron los paisajes culturales de las grandes ciudades occidentales de finales del siglo XIX y principios del XX produjeron cambios importantes en la organización del campo del arte moderno.¹ Los artistas experimentales ya no formaban parte de un sistema unilateral de consagración presidido por la Academia, sino que participaban en unas redes cada vez más complejas de agentes e instituciones.² No obstante, este nuevo sistema moderno del arte operó en un principio en las principales ciudades occidentales, sobre todo en París. La urbe francesa fue la que primero maduró los procesos sociales asociados a la comúnmente llamada autonomía del arte. El objetivo de este trabajo es analizar cómo operó la mencionada modernidad social del arte en ciudades europeas con un menor grado de centralidad, como Barcelona, Madrid o Valencia, y en Buenos Aires, como representante de una ciudad importante del continente sudamericano y también con un menor grado de centralidad respecto a lo hegemónico de la época.

Tomaremos en cuenta tres aspectos que consideramos esenciales para comparar las ciudades mencionadas. Por un lado, observaremos

¹ Sobre la cuestión, véase uno de los principales estudios al respecto: BOURDIEU, Pierre (1995 [1992]). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.

² Véase PEIST, Nuria (2012). *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*. Madrid: Ábada. Sobre el tema de la reputación de los artistas, véase también: FURIÓ, Vicenç (2012). *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*. Barcelona: Colección Memoria Artium.

cómo se organizó el sistema artístico de la modernidad en cada caso. Analizaremos sobre todo el modo en que se estructuró en cada sitio el paso de una sola instancia de consagración, como la Academia, a una multiplicidad de agentes intermediarios. Tomaremos en cuenta asimismo las carreras de los artistas: la manera en que se pasa de un régimen académico profesional, de reconocimiento unilateral, a un régimen vocacional, donde no es una institución la que regula la entrada al campo sino la pertenencia al sistema complejo antes descrito, en el que el valor de la vocación toma el relevo de la profesionalidad regida por títulos, premios y becas.³ Por último, consideraremos los estilos asociados a los procesos de cambio en cada caso. Analizaremos si en todos los centros geográficos de este estudio se produjo la transición de temas asociados con la realidad histórica, territorial o social de cada lugar a soluciones basadas en la experimentación formal.

El sistema del arte entre ciudades

París fue la capital cultural de Europa hasta que, en la primera mitad del siglo xx, las dos guerras mundiales y el nuevo orden geopolítico provocaron paulatinamente que Estados Unidos emergiese como nueva potencia también en lo referente a la producción y el consumo cultural.⁴ Proponemos entonces que, en un comienzo, el nuevo sistema del arte moderno se organizó de forma paradigmática en la Ciudad de las Luces. Como mencionamos, se pasó de un sistema académico de organización y juicio unilateral a una pluralidad de instancias que fueron surgiendo entre siglos. La organización de la primera exposición independiente de los impresionistas en 1874 —al margen de las muestras oficiales de los salones— se puede considerar un hito simbólico del inicio de un nuevo orden social en el arte. Tal y como demuestra el citado libro de Peist (2012), hubo dos etapas: una primera informal, en la que los artistas, sus coleccionistas,

³ Véase HEINICH, Nathalie (1996). *Être artiste. Les transformations du status des peintres et des sculpteurs*. París: Klincksieck.

⁴ Véase GUILBAUT, Serge (1990 [1983]). *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Madrid: Mondadori.

marchantes y críticos establecieron las bases para la circulación del arte moderno; y una segunda de consolidación, en la que los museos y los especialistas comenzaron a narrar la historia del arte experimental y a colaborar así en su afianzamiento y paso a la historia.⁵ Este proceso está reflejado en el siguiente cuadro:

Sistema académico (XVII-XIX)	Sistema moderno (a partir de 1874)
<ul style="list-style-type: none"> • Real Academia de Bellas Artes • Salones dependientes de la Academia • Crítica asociada a salones • Galerías asociadas a salones 	<ul style="list-style-type: none"> • Primera fase: el núcleo inicial <ul style="list-style-type: none"> – Artistas – Críticos – Marchantes – Coleccionistas • Segunda fase: consolidación <ul style="list-style-type: none"> – Museos – Especialistas

El sistema del arte en Francia (París).

Este momento de transición de un sistema académico a uno moderno a la manera parisina se produjo de una forma un tanto diferente en España. Por un lado, la organización del campo artístico durante los siglos XIX e inicios del XX viene determinada por la acción del que consideramos que actúa como principal agente intermedio: el Estado, que ejerce su influencia a través de las Academias Provinciales de Bellas Artes, reguladas como tales por Real Decreto de Isabel II de 1849.⁶ Se trata de órganos consultivos y de promoción de las artes, de los cuales depende el sistema oficial de enseñanzas artísticas. El éxito y los buenos resultados en este sistema educativo suponen para los artistas la posibilidad de obtener becas y pensiones otorgadas por organismos públicos, como las diputaciones provincia-

⁵ Véase Peist, *El éxito en el arte moderno...*, *op. cit.*

⁶ Véase: CAPARRÓS, Lola (2014). *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de bellas artes*. Granada: Universidad de Granada. Sobre la misma cuestión: GUTIÉRREZ, Jesús (1992). *Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*. Madrid: Historia 16.

les o las propias academias, de la misma manera que la participación en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, el principal mecanismo de difusión de las artes en España hasta bien entrado el siglo xx. Vinculado a estas exposiciones se crea el Museo de Arte Moderno (1894), a partir de las obras adquiridas por el Estado en estos certámenes, según los criterios de los académicos.

Como contrapunto al dominio académico en España, en un núcleo de modernidad como era Barcelona se fue desarrollando y consolidando progresivamente un régimen moderno, basado en la interacción de agentes que conformaban un sistema de galerías y marchantes, gracias al soporte de la burguesía catalana, un potente cliente del mercado local.⁷ Desde la apertura de la Sala Parés en 1877 y su consolidación como sede de la celebración de exposiciones en la ciudad, otros establecimientos lograron afianzarse como espacios alternativos a los oficiales que, en numerosas ocasiones, daban soporte a aquellos creadores menos afortunados en el sistema artístico académico. Els Quatre Gats, Galeries Laietanes o Galeries Dalmau, entre otras, impulsarían el desarrollo de los movimientos artísticos de vanguardia durante las primeras décadas del siglo xx. Frente a esta situación, el tejido de asociaciones, galerías o salas de exposiciones alternativas era más débil en focos artísticos como Valencia, mucho más dependiente de las corrientes y las redes de relaciones establecidas con Madrid, capital del país desde donde se ejercía influencia a través de las academias. Entidades como la Asociación de Artistas Ibéricos, creada en Madrid en 1924 y de carácter nacional, o la Sala Blava, fundada en Valencia en 1928, defensoras de prácticas artísticas renovadoras respecto a lo académico, no lograron adquirir peso hasta bien entrada la década de 1920.⁸ Vemos reflejados estos datos en el siguiente cuadro:

⁷ Para más información sobre las tendencias y el desarrollo del arte moderno en España desde una perspectiva general, véase: BRIHUEGA, Jaime (2017). *Cambio de siglo, República y exilio: arte del siglo xx en España*. Madrid: Machado Libros.

⁸ Sobre la cuestión del reconocimiento del arte renovador y las vanguardias en el ámbito valenciano, véase: RENAU, Vera (2015). *Una aproximació al procés de reconeixement de l'anomenada avantguarda artística valenciana dels anys 30*. Trabajo final de máster, Universitat de Barcelona.

Sistema académico (XIX-XX)	Sistema moderno (XX)
<ul style="list-style-type: none"> • Academias Provinciales de Bellas Artes (1849), delegadas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. • Exposiciones regionales, nacionales e internacionales. • Sistema de enseñanzas artísticas: escuelas de Bellas Artes. • Museo de Arte Moderno (Madrid). 	<ul style="list-style-type: none"> • Barcelona: gran desarrollo del sistema de galerías y marchantes desde finales del siglo XIX. Consolidado a comienzos del siglo XX. • Madrid: escaso desarrollo del sistema de galerías y asociaciones. Asociación de Artistas Ibéricos (1924). • Valencia: escaso desarrollo del sistema de galerías y asociaciones. Sala Blava (1928).

El sistema del arte en España (Madrid, Barcelona y Valencia).

En el caso de Buenos Aires, se observa una inversión del sistema. En las décadas finales del siglo XIX no existía un apoyo definido del Estado a la producción artística nacional, y la mayoría de las compras del activo mercado del arte de la ciudad eran de obra foránea.⁹ El que denominamos «sistema de asociaciones» reemplazó esta falta de apoyo oficial y se organizó en torno a un grupo muy relevante, la Sociedad de Estímulo de Bellas Artes. Desde allí se llevaron a cabo la formación y la exposición de los artistas locales a través de la creación de la Escuela Libre de Bellas Artes y de El Ateneo.¹⁰ Lo particular de este

⁹ Sobre la cuestión véanse: PEIST, Nuria (2014). «La pintura española en la Exposición Internacional de Buenos Aires de 1910». En GKOZGKOU, D. y SOCIAS, I. (eds.), *El arte hispánico en las exposiciones internacionales. Circulación, valores y representatividad*. Milán: Hugony; FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana María (1997). *Arte y emigración. La pintura española en Buenos Aires 1880-1930*. Universidad de Oviedo / Universidad de Buenos Aires.

¹⁰ Hay diversas aportaciones que tratan el tema de la configuración del campo del arte en Argentina. Sobre las asociaciones de artistas y su importancia a finales del siglo XIX, véase especialmente: MALOSETTI COSTA, Laura (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina. Véanse también: BALDASARRE, María Isabel (2006). *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa; HERRERA, María José (2014). *Cien años*

primer espacio de circulación es que la misma asociación artística fue la que promovió la creación del primer Museo de Bellas Artes, en 1895, de la Comisión Nacional de Bellas Artes, en 1897, y, finalmente, de la Academia Nacional de Bellas Artes, en 1905. A comienzos del siglo xx, como vemos reflejado en el cuadro de la página siguiente, comenzó lo que denominamos el «sistema académico de asociaciones». La Sociedad Artística de Aficionados cogió el relevo y participó muy activamente en la organización de la Exposición del Centenario de 1910 y, finalmente, promovió la creación del Salón Nacional en 1911. La que podríamos llamar «institucionalización del arte» estuvo acompañada del surgimiento de una serie de manifestaciones que contestaban al orden oficial, como los salones alternativos (Recusados, Independientes, Libre, de los Artistas Modernos, Nuevo Salón) o la Asociación Amigos del Arte, muy relevante para el desarrollo de la vanguardia porteña. No obstante, es preciso considerar que las asociaciones de artistas de finales y de principios de siglo, y el sistema académico y museístico derivado de ellas, fueron los primeros pasos para el desarrollo de un arte local con un circuito más o menos fuerte, pero que evidenciaba que se estaban sentando las bases para unas redes maduras que permitiesen una mayor contención para el arte nacional. En este sentido, Laura Malosetti denomina a todos los actores descritos «los primeros modernos».¹¹ Consideramos que el sistema de asociaciones fue moderno en el sentido de generar las redes y las instituciones para el desarrollo del campo del arte en Buenos Aires. Y defendemos que lo académico, tanto en Europa como en Argentina, posibilitó el desarrollo del sistema del arte moderno. Junto con las asociaciones e instituciones, existió toda una red de galerías, revistas y colecciones que fueron madurando con el cambio de siglo y que permitieron la circulación de arte foráneo y, aunque en menor medida, también nacional.

Como resultado del análisis y la comparativa del presente apartado, observamos que en Francia se pasó del sistema académico al sistema moderno de manera más o menos ordenada. Insistimos no obstante en que, también en este caso, la Academia, desde su tem-

de arte argentino. Buenos Aires: Biblos; GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (2003). *Síntesis histórica del arte en la Argentina (1776-1930)*. Granada: Sur.

¹¹ Malosetti Costa, *Los primeros modernos...*, *op. cit.*

**Sistema de asociaciones
(1878-1905)**

- Sociedad de Estímulo de BB. AA. (1876)
- Escuela Libre de BB. AA.
- El Ateneo (1893-1897)
- Museo de BB. AA. (1895)
- Comisión Nacional de BB. AA. (1897)
- Academia Nacional de BB. AA. (1905)
- Incipientes galerías / coleccionismo / revistas de arte

Sistema académico de asociaciones

- Sociedad Artística de Aficionados (1905-1909)
 - Exposición del Centenario (1910)
 - Salón Nacional (1911)
 - Nexus (1907)
 - Salones alternativos (1914-1929)
 - Asociación Amigos del Arte (1924-1942)
 - Galerías / coleccionismo / revistas de arte
-

El sistema del arte en Argentina (Buenos Aires).

prana fundación en París en 1648 y posterior difusión al resto de Europa, fue la institución que permitió un primer orden basado en lógicas específicamente artísticas y colaboró en el ya muy estudiado tránsito del sistema artesanal al sistema profesional en el arte. El sistema del arte moderno, que hemos podido observar en su forma más depurada en París, fue una continuación lógica de esta evolución y no su contrario. Sin embargo, también hemos visto que en España el tránsito de un sistema a otro se dio de forma desigual según las ciudades. Mientras que Barcelona fue la ciudad con un más claro sistema de galerías y críticos, Madrid y Valencia protagonizaron la convivencia de los dos regímenes. En Buenos Aires se dio un sistema invertido: fueron los artistas los que, primero, organizaron sus propias exposiciones, clases y mercado y los que, después, promovieron la creación de la Academia, los salones y el museo nacional.

Las trayectorias artísticas

Los artistas modernos que desplegaron su trayectoria en la ciudad de París a finales del siglo XIX y principios del XX pasaron por dos momentos fundamentales que, según nuestra propuesta, estructuraron el campo del arte moderno. Primero, por un sistema endogámico de pares, coleccionistas, marchantes y críticos que sostuvieron las carre-

ras de unos creadores que, por lógica histórica, estaban rompiendo con las convenciones formales de representación. Luego, por un momento de consolidación, en el que la entrada de instituciones oficiales, como los museos de arte moderno, o de especialistas reconocidos, que escribieron la historia del arte experimental o de vanguardia, todos ellos colaboraron en su ya definitiva inscripción en la historia. Los artistas que pertenecieron a esa primera fase experimentaron un acceso natural a la segunda, ya que las instituciones y agentes de la etapa de la consolidación «bucearon» en el primer momento para exponer y narrar la historia del arte moderno.¹² Estas carreras fueron paradigmáticas del cambio de sistema, desde los impresionistas hasta las segundas vanguardias. Veamos ahora las trayectorias de los artistas en España y Argentina para buscar similitudes y diferencias.

En el caso de España, hemos establecido diferentes tipologías de trayectorias profesionales a partir del estudio de la carrera de artistas que operaron en los diversos núcleos de la modernidad estudiados: en función de las fases o etapas de la vida artística de distintos creadores, observamos variaciones en el medio en el que trabajaron.¹³ Como recogemos en el cuadro siguiente, identificamos una clara diferencia entre los artistas que obtuvieron éxito dentro o fuera del llamado sistema académico. Los primeros superaron satisfactoriamente sus estudios, expusieron y fueron premiados en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, y su obra fue adquirida por el Estado para formar parte de las colecciones de arte moderno. Por otro lado, encontramos el caso de algunos artistas que intentaron modernizar dicho orden, bien

¹² Véase Peist, *El éxito en el arte moderno...*, *op. cit.*

¹³ Los datos para realizar los cuadros de las páginas 75 y 76 se obtuvieron de las siguientes publicaciones: AGUILERA, Vicente (ed.) (1998). *Arte valenciano: años 30*. Valencia: Consell Valencià de Cultura; BARÓN, Javier; ROGLÁN, Mark, *et al.* (2005). *Prelude to Spanish modernism: Fortuny to Picasso*. Albuquerque: The Albuquerque Museum and the Meadows Museum; BRIHUEGA, Jaime (1981). *Las vanguardias artísticas en España*. Madrid: Istmo; DOÑATE, Mercè; MENDOZA, Cristina (2001). *Ramon Casas: el pintor del modernismo*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya; FONTBONA, Francesc (dir.) (2003). *El modernisme*. Barcelona: L'Isard; GRÀCIA, Carmen (1995). *Història de l'art valencià*. Valencia: Diputació Provincial de València; SALA, Teresa-M. (ed.) (2007). *Barcelona 1900*. Barcelona: Lunwerg.

-
- **Carrera nacional sistema académico** (Sorolla, etapa 1)
Academia → Exposiciones Nacionales e Internacionales → Adquisiciones del Estado
 - **Carrera nacional sistema modernidad** (Casas, Rusiñol)
Formación libre → Asociaciones y galerías
 - **Carrera nacional alternativa** (Renau, Ballester)
Academia → Circuito alternativo
 - **Carrera internacional desde España** (Sorolla, etapa 2)
Residencia en España → Exposiciones y ventas en Europa y EE. UU.
 - **Carrera internacional de vanguardia** (Picasso, Miró)
Academia → Sistema del arte moderno: marchantes, críticos, coleccionistas, museos, especialistas
-

Trayectorias profesionales de artistas españoles (I).

contribuyendo a la consolidación de un sistema basado en agentes diversos a los tradicionales —formación más libre, múltiples viajes a París como centro de la modernidad y exposiciones en circuitos de galerías fuera de las oficiales— o bien intentando modernizar el propio sistema académico desde dentro, al no tener suficiente peso el soporte de intermediarios alternativos. Finalmente, el paradigma de artista de vanguardia español que triunfó globalmente suele estar relacionado con su vinculación a los principales centros de arte mundiales, como fueron París y Nueva York durante este período.

En el cuadro siguiente, complementario del anterior, incluimos con más detalle los rasgos principales que definieron cada una de las trayectorias de los artistas seleccionados. Joaquín Sorolla, perfectamente integrado en el sistema académico, triunfa en el ámbito nacional, pero también consigue un reconocimiento notable en los principales centros de arte moderno del momento. A diferencia de este, Josep Renau y Manuela Ballester, artistas cuya carrera estuvo marcada por la voluntad renovadora en las artes en todos los sentidos, optaron por tratar de modernizar el sistema artístico desde las propias instituciones y sus organizaciones dependientes. Su éxito fue más bien relativo en el sistema artístico imperante a nivel global. Ramon Casas

y Santiago Rusiñol contaron con el apoyo de toda una red de asociaciones, galerías y crítica artística que tomó fuerza en Barcelona desde 1890 hasta consolidarse durante las primeras décadas del siglo xx. Con dicho soporte, podían permitirse prescindir de las directrices académicas, viajar y formarse de manera más libre. Fueron asimismo reconocidos, tanto en vida como posteriormente, sobre todo a nivel nacional. Por último, artistas como Pablo Picasso o Joan Miró, reconocidos internacionalmente como referentes del arte de vanguardia, aunque formados en un principio en la Academia de la Lonja de Bar-

Artista	Formación	Carrera	Alcance de la reputación
Josep Renau (1907-1982)	Academia de San Carlos (1919-1925)	Valencia (hasta 1939) México (1939-1959) Berlín (1959-1982)	España
Manuela Ballester (1908-1994)	Academia de San Carlos (1922-1928)	Valencia (hasta 1939) México (1939-1959) Berlín (1959-1982)	Valencia
Joaquín Sorolla (1868-1923)	Academia de San Carlos (1878-1883)	Valencia Pensión Dip. de Val. Roma (1885) Madrid (1890)	España – Europa – EE. UU.
Ramón Casas (1866-1932)	Academias privadas Viajes a París	Barcelona	España
Santiago Rusiñol (1861-1931)	Academias privadas Viajes a París	Barcelona	España
Pablo Picasso (1881-1971)	Academia de la Lonja	París	España – Europa – EE. UU.
Joan Miró (1893-1983)	Academia de la Lonja	Barcelona-París	España – Europa – EE. UU.

Trayectorias profesionales de artistas españoles (II).

celona, contaron con un sistema moderno potente que les facilitó desprenderse pronto de la red oficial de promoción artística española; viajaron a centros globales de la modernidad y operaron fundamentalmente según las corrientes de vanguardia internacionales.

En el caso de Argentina, las trayectorias son mucho más homogéneas.¹⁴ Como se puede observar en el cuadro que sigue, los artistas pertenecen a las asociaciones artísticas más importantes y, a principios del siglo xx, también al recién creado sistema académico. Una vez dentro de estas redes locales, hacen uno o más viajes a Europa, con beca o sin ella, como hito —podríamos decir, obligado— de las trayectorias, sobre todo en la etapa formativa. Se buscaba aprender de las experiencias artísticas europeas para luego volcarlas a la producción y consolidar su estatus y reconocimiento como artista de renombre. No obstante, cuando volvían del viaje no encontraban un mercado maduro para sus obras y, aunque exponían tanto en instituciones públicas como en privadas y tenían el amparo de las asociaciones y de alguna compra por parte del Estado, terminaban dedicándose a otras actividades, como la docencia, o ejercían cargos públicos dentro del ámbito de la cultura.

Primer momento	Segundo momento	Tercer momento
<ul style="list-style-type: none"> • Asociaciones de artistas • Sistema académico 	<ul style="list-style-type: none"> • Viaje a Europa con o sin beca 	<ul style="list-style-type: none"> • Exposiciones públicas y privadas • Mercado débil • Asociaciones de artistas • Compras del Estado • Docencia • Cargos públicos

Trayectoria de los artistas entre siglos: Argentina (I).

En el cuadro siguiente presentamos algunos de los artistas más importantes que tomamos en cuenta en este estudio. Elegimos dos

¹⁴ Los datos de los artistas estudiados están extraídos de: AA. VV. (2013). *Doscientos años de pintura argentina*, vols. I y II. Buenos Aires: Banco Hipotecario Nacional; Herrera, *Cien años de arte argentino*, *op. cit.*

Artista	Formación	Carrera	Alcance de la reputación
Eduardo Sívori (1846-1918)	1873-1876 Estudios en Europa 1882-1891 Residencia en París	Vuelta a Argentina	Argentina
Ernesto de la Cárcova (1866-1927)	1885 Soc. de Estímulo Real Academia de Turín	Vuelta a Argentina	Argentina
Fernando Fader (1882-1935)	Esc. de Artes y Oficios de Múnich Academia de BB. AA. de Múnich	Vuelta a Argentina Estancia en Córdoba	Argentina
Cesáreo Bernaldo de Quirós (1879-1968)	1899 Beca en Roma Viaje a España	Taller Florencia y París Vuelta a Argentina Estancia en Entre Ríos	Argentina Alcance serie «Los Gauchos» EE. UU. y Europa
Ramón Gómez Cornet (1898-1964)	1915 Academia Ranson, París Taller libre Arts de Barcelona	Vuelta a Argentina	Argentina
Emilio Pettoruti (1892-1971)	1913 Florencia, Real Academia de BB. AA.	Viaje a Europa Oferta contrato Rosenberg Vuelta a Argentina	Argentina Cierta proyección internacional

Trayectoria de los artistas entre siglos: Argentina (I).

artistas que pertenecen al movimiento de finales de siglo y que representan temáticas relacionadas con la historia y el realismo social (Eduardo Sívori y Ernesto de la Cárcova), dos artistas del denominado impresionismo, centrado en los paisajes locales y tipos sociales (Fernando Fader y Cesáreo Bernaldo de Quirós) y, finalmente, dos artistas de la considerada vanguardia argentina (Ramón Gómez Cornet y Emilio Pettoruti). A pesar de la diversidad estilística y generacional, todos los casos responden a un patrón muy similar. Los ocho artistas viajan a Europa y, lo que consideramos más significativo, todos vuelven a Argentina y no alcanzan una proyección internacional, como sí ocurrió con algunos de los artistas españoles presentados. La comparativa nos permite proponer que uno de los motivos, tanto de su vuelta como de su relativa reputación, es la distancia geográfica. España está pegada a Francia y la vanguardia española contaba con más facilidades para trasladarse a París, tanto en los aspectos materiales como en los simbólicos. Otra de las cuestiones interesantes, que no trabajaremos en este artículo, es el muy vivo debate que se generó en diversos espacios de la cultura argentina sobre si el arte nacional debía tomar en cuenta sus raíces e influencias foráneas o si debía desarrollarse con lógicas culturales propias y relativamente autónomas.

Concluyendo, la mayoría de los artistas españoles que se plegaron al estilo homogéneo e internacional de la vanguardia y tuvieron éxito internacional residieron en centros extranjeros. Los artistas argentinos que viajaron al extranjero, incluso los de vanguardia, regresaron a Argentina y entraron en un débil mercado del arte, ejercieron la docencia y ocuparon cargos culturales en el Estado. La distancia geográfica impuso, y podemos arriesgar que sigue imponiendo, fronteras materiales y simbólicas imposibles de sortear.

Consideraciones sobre los estilos entre siglos

Además del análisis de los cambios en el campo del arte y de las trayectorias artísticas, es pertinente plantear cómo se reflejaban esas transformaciones en las obras y preguntarse si existieron particularidades en cada uno de los centros trabajados. En los tres países, el estilo académico estuvo dominado por la pintura de historia en un comienzo y luego por el realismo social. La representación de los

acontecimientos históricos revelaba la importancia que tenía en cada caso la construcción del relato sobre lo nacional. El siglo XIX había sido el siglo de los nacionalismos, y la búsqueda explícita de las particularidades de cada ámbito propició este tipo de representación. También colaboró al surgimiento mismo de la historia del arte, que hundió sus raíces en la necesidad de un relato basado en las especificidades estilísticas de cada región.¹⁵ A grandes rasgos, la irrupción del realismo social reflejaba la preocupación por lo comunitario heredado de la ilustración y el realismo como nueva categoría estética, entre otras cuestiones, pero también la paulatina importancia de los valores universales: los sentimientos humanos como patrimonio de la humanidad.

En el cuadro incluido a continuación se refleja la irrupción del impresionismo como uno de los primeros estilos del denominado arte moderno, caracterizado en Francia por una ya clara experimentación formal a través de la expresión del interior del artista. La posibilidad de dicha experimentación surgía como parte de los procesos de transformación social ocurridos dentro del campo de la historia del arte y explicados en los apartados anteriores. Otra de las características de este estilo, que se intensificará con el desarrollo de las vanguardias, es la valoración de lo formal sobre el tema representado; con epicentro en Francia, tenderá a ser universal y homogéneo, y será la bandera de la renovación en el arte en el ámbito internacional. No obstante, una de sus particularidades en otros centros geográficos distintos del hegemónico, como España y Argentina, es la relativa resistencia a la tendencia homogeneizadora del estilo moderno internacional y la adopción de soluciones propias de cada región, en lo que nos atrevemos a denominar «impresionismo local».

Con los estilos vanguardistas de la primera mitad del siglo XX sucedió algo similar. Mientras que las primeras vanguardias europeas representaron el triunfo de la experimentación formal y se erigieron en abanderadas del estilo moderno internacional, en el caso de España y Argentina la realidad fue diferente en algunos aspectos.

¹⁵ MICHAUD, Eric (2005). *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*. París: Hazan.

País	Estilo académico	Estilo intermedio	Estilo vanguardista
Francia	Historia-realismo social (Cabanel, Friant...)	Impresionismo (Monet, Degas...)	Fauvismo, cubismo, surrealismo, futurismo... (Matisse, Braque...)
España	Historia-realismo social (Jiménez Aranda, Sorolla...)	Impresionismo local (Sorolla, Casas, Rusiñol...) • Impresionismo del gris • Iluminismo • Simbolismo	• Vanguardias locales (Renau, Ballester, Gutiérrez Solana, Palencia, Nogué, Clará) • Vanguardia internacional (Picasso, Dalí, Miró)
Argentina	Historia-realismo social (Sívori, De la Cárcova...)	Impresionismo local (Fader, Quirós...) • Paisajes del territorio • Tipos sociales	• Vanguardia local (Pettoruti, Solar, Gómez Cornet...) • Realismo crítico (Berni...) • Artistas de la Boca (Quinquela...) • Artistas del pueblo (Arato, Bellocq...)

La transformación de los estilos.

tos. En España —como vimos en las trayectorias de los artistas— se desplegaron unas vanguardias que, aun siendo renovadoras, mantuvieron de distintas maneras unas particularidades locales, vinculadas a la tradición y al medio propio, y otras que se plegaron al estilo internacional. No obstante, estas últimas fueron protagonizadas por artistas que se consagraron fuera de España, como los conocidos casos de Pablo Picasso o Salvador Dalí. Lo interesante es que quienes respondían estilísticamente a estas corrientes promovidas desde los principales centros del mundo del arte fueron los que alcanzaron cotas de reconocimiento internacional más altas, e incluso se erigieron en máximos representantes de sus vanguardias respectivas: para triunfar a este nivel, un artista debía estar visible en dichos centros.

En Argentina, la vanguardia local mantuvo rasgos diferenciales, lo que llevó a Beatriz Sarlo a hablar de «una modernidad periférica».¹⁶ Además, los estilos más de vanguardia representados por Xul Solar o Emilio Pettoruti estuvieron acompañados de movimientos renovadores centrados en la realidad social, como fue el realismo crítico de Antonio Berni, el grupo de artistas de la Boca, representado por Benito Quinquela Martín, o el grupo de artistas del pueblo, con José Arato y Adolfo Bellocq, entre otros. En definitiva, vemos que los estilos internacionales se resisten a desarrollarse al margen de las particularidades locales. Los artistas nacidos en España ya mencionados que se someten a la vanguardia internacional o bien residen en el extranjero o bien están dentro del sistema del arte de la modernidad central (marchantes, críticos, coleccionistas, exposiciones, museos...).

Una de las cuestiones que consideramos más importante resaltar es que, en los centros no hegemónicos en materia cultural, no se produce una transición clara del sistema académico al sistema moderno. Esto revela dos aspectos. Por un lado, el sistema del arte moderno funcionaba allí donde las condiciones sociales y económicas lo permitían. Por otro lado, nos permite reflexionar sobre la modernidad de lo moderno. Muchas veces el sistema académico actuaba como garantía de progreso para artistas e, incluso, para el desarrollo del arte nacional, como ocurrió de alguna manera en el caso argentino. Re-

¹⁶ SARLO, Beatriz (2003 [1988]). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.

lacionado con lo anterior, encontramos una resistencia estilística al efecto homogeneizador de la vanguardia. Las temáticas locales ayudaban a definir identidades, pero también espacios de resistencia a los modelos únicos planteados desde los espacios dominantes en el terreno cultural.

Asimismo, tal y como sucede en la actualidad, la carrera artística no llega a grados elevados de reconocimiento internacional fuera de estos centros culturales dominantes. Argentina, un importante mercado del arte en la década de 1920, no tiene artistas consagrados internacionalmente como España, lo que revela que la distancia geográfica es importante. Los centros sin un apoyo fuerte del Estado y sin un mercado consolidado desarrollan un sistema de asociaciones de artistas que operan con fuerza para generar redes propias, exponer, enseñar y vender. Incluso, como es el caso de Argentina, para promover un sistema académico y un museo nacional que garantice el funcionamiento del campo del arte nacional. Se trata de un particular sistema invertido en el que «los primeros modernos» entienden lo académico y oficial de una manera totalmente distinta de la dominante. En España, más cerca de los centros culturales europeos, el sistema de apoyo oficial decae y no ofrece garantías de éxito profesional en espacios sin un fuerte sistema del arte moderno.

Estudiar las condiciones del éxito artístico entre ciudades nos permitió usar un método comparativo que se reveló fructífero y permitió un nuevo enfoque de conceptos como «academia» o «modernidad», a veces maltratados o sobrevalorados y, casi siempre, utilizados de forma restringida. También nos permitió considerar lo cultural no hegemónico como particular y, sobre todo, como estímulo para ampliar la mirada.

ENTRE CIUDADES: IDAS Y VENIDAS DE GENTE DEL TEATRO DE BARCELONA A BUENOS AIRES, Y VICEVERSA

Enric Ciurans

Universidad de Barcelona

Las relaciones culturales entre España y Argentina presentan múltiples aspectos a lo largo de los últimos ciento cincuenta años. Lo que a nosotros nos interesa es observar la vitalidad del intercambio entre los creadores teatrales de un lado y otro del Atlántico, fijándonos especialmente en las estrechas relaciones entre el teatro argentino (concretamente, en Buenos Aires) y el teatro catalán (especialmente, en Barcelona) durante el período que va de 1870 a 1939.¹

Son incontables los nombres que podríamos citar en este intercambio provocado, en muchas ocasiones, por motivos muy diversos, y con resultados muy diferentes. Ofrecemos un pequeño testimonio de esta extraordinaria relación entre la que podemos considerar metrópoli del teatro en lengua castellana y la capital catalana, que durante mucho tiempo (quizá ahora ya no) fue foco principal del teatro en el Estado español.

No podemos obviar que la presencia del teatro español en Buenos Aires tuvo un impacto absolutamente fundamental para la evolución del teatro argentino. Basta con poner unos pocos ejemplos bien conocidos: la creación del innovador sainete criollo, género que nace de la evolución del sainete español en los primeros teatros que los cómicos españoles fundaron en Buenos Aires, con una preclara in-

¹ Este trabajo es un resumen de la investigación llevada a cabo durante el trienio 2017 a 2019, como miembro del proyecto «Entre ciudades», del Grup de Recerca en Art del Modernisme i Noucentisme (GRACMON) del Departament de Història del Art de la Universitat de Barcelona.

fluencia del mundo transalpino;² el papel de la compañía encabezada por Mariano Galé, introductor a finales del siglo XIX del teatro culto en Buenos Aires; la fundación por parte de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza del Teatro Cervantes (que tenía que llevar el nombre de la actriz, a lo que ella se negó repetidamente), inaugurado el 4 de septiembre de 1921 y sede actual del Centro Nacional de Teatro Argentino; y, también, la estancia de la diva catalana Margarita Xirgu, que triunfó acompañada por Federico García Lorca en los escenarios bonaerenses (1933-1934) y que, más tarde, durante su exilio definitivo en tierras uruguayas y argentinas, se convirtió en faro y referencia de buena parte del mejor teatro argentino. Podríamos sumar centenares de otras actrices, actores, dramaturgos y directores que han dejado huella en la escena porteña.

El teatro catalán en Buenos Aires

Nuestra fuente principal sobre la presencia del teatro catalán en Buenos Aires es el artículo de Jordi Arbonès «El teatre català a Buenos Aires».³ Cabe precisar que Arbonès marchó a Argentina en los años cincuenta y se quedó allí hasta su fallecimiento, a principios del presente siglo. Curiosamente no fue un emigrante político, ni económico, sino amoroso o, mejor dicho, sentimental.⁴

Jordi Arbonès (1929-2001), traductor de los principales autores ingleses al catalán y al castellano, sitúa como epicentro de la presencia teatral catalana en la República Argentina la aparición de los múltiples casales o centros catalanes en las diferentes ciudades argentinas, muchos de ellos surgidos en los años veinte (Tucumán, Bahía Blanca, Rosario, Mendoza, Córdoba, La Plata y, por supuesto, Buenos Aires, donde encontramos el Centre Català de Quilmes, el Centre Català de Buenos Aires y el Grup Joventut de Buenos Aires).

² Véase: AISEMBERG, Alicia (2006). «La representación de lo popular: del sainete español al sainete criollo». En: PELLETTIERI, Osvaldo (dir.), *Dos escenarios. Intercambio teatral entre España y Argentina*. Buenos Aires: Galerna, págs. 26-27.

³ ARBONÈS I MONTULL, Jordi (1976). «El teatre català a Buenos Aires». *Estudios Escénicos*, núm. 21. Barcelona: Institut del Teatre, págs. 169-185.

⁴ Sobre Arbonès véase: BACARDÍ, Montserrat (2009). *Catalans a Buenos Aires*. Lérida: Pagès, págs. 149-150.

La primera representación documentada de un espectáculo en lengua catalana en estos territorios, en el entorno del Río de la Plata, se produjo en 1870 en Montevideo, capital de Uruguay, tal y como documentó Miquel Balmas Jordana en un artículo publicado en 1914,⁵ y en Buenos Aires tres años más tarde, en 1873. Cabe recordar que el teatro catalán surgió en sentido histórico en Barcelona en el año 1865, con el estreno de *Les joies de la Roser*, de Serafi Pitarra.

En Buenos Aires, las representaciones en lengua catalana se hicieron bastante habituales y se dieron normalmente en el Teatro Victoria, situado en la calle del mismo nombre en el barrio de Montserrat, no muy lejos del Casal Català, donde se halla actualmente el Teatro Margarita Xirgu. Entre 1873 y 1876 funcionó de manera regular una compañía que ofrecía un repertorio de obras catalanas bajo la cobertura del Club Català, entidad patrocinada por el doctor Antoni de Paula Aleu,⁶ regidor municipal de la ciudad de Buenos Aires nacido en el barcelonés barrio de La Ribera, y que contaba con actores barceloneses que iban de gira a Argentina, como Teodor Bonaplata. Entre las obras que representaban había piezas de Pitarra y Vidal i Valenciano, entre otros dramaturgos.⁷

Tomó el relevo de esta primera aventura escénica el Centre Català, que tenía como sede en propiedad la Casa de España, edificio que pertenecía al empresario Lluís Castells, en uno de cuyos pisos funcionó el consulado español. Entre los barceloneses que actuaron en esta sede como miembros de la Associació Protectora de l'Ensenyança Catalana podemos citar a Amàlia y Caterina Fontova, hijas del ilustre actor Lleó Fontova, y a otros actores, como Joan B. Llonch, presidente de dicha asociación en Argentina, quienes representaron piezas emblemáticas del incipiente repertorio en lengua catalana, como *El ferrer de tall*, de Pitarra. Entre las obras que, según documenta Bal-

⁵ BALMAS JORDANA, Miquel (1914). «El teatre català a la R. Argentina». *El Teatre Català*, núm. 140 (31/10/1914), págs. 714-715. Disponible en: https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=483&anyo=1914 (consulta: 5/11/2019).

⁶ Sobre Antoni de P. Aleu, véase: Bacardí, *Catalans...*, *op. cit.*, págs. 15-16.

⁷ Sobre la primera oleada del catalanismo en Argentina véase: www.elnacional.cat/ca/cultura/marc-pons-arrel-argentina-catalanisme_383362_102.html (consulta: 10/10/2019).

mas, se escenificaron en el Centre Català, figuran piezas muy importantes del repertorio del momento en Cataluña: *Maria Rosa*, de Guimerà; *L'espurna*, de Joaquim Riera; *El mas perdut*, de Feliu i Codina; *La mitja taronja*, de Josep M. Arnau, y *La dida*, de Frederic Soler, piezas todas ellas de primera línea en los teatros barceloneses.

De acuerdo con Arbonès, el final de estas representaciones se produjo hacia 1898, cuando la directiva del Centre Català dispuso una ruleta en la planta baja del centro, y los actores y actrices de la agrupación se sintieron incómodos con esta nueva etapa. En aquellos años se construyó el edificio que actualmente es la sede del Casal de Catalunya de Buenos Aires, el cual cuenta con un teatro de más de quinientas localidades que hoy lleva el nombre de Teatro Margarita Xirgu. Este coliseo, en el que actuó en sus inicios el famoso grupo de teatro de humor musical argentino Les Luthiers, ha albergado múltiples actividades escénicas en lengua catalana desde su inauguración.

Sabemos que, en los albores del siglo xx, el famoso actor Joaquim Montero i Delgado (Valencia, 1869 – Santiago de Chile, 1942), que más tarde habría de triunfar en el Paralelo barcelonés, se hallaba en Buenos Aires interpretando diversos papeles en comedias escritas por dramaturgos españoles y argentinos, en lo que se puede calificar como el nacimiento del primer género teatral propiamente argentino, el sainete criollo, creado —según los estudiosos argentinos— por «la transfiguración del actor español en criollo». En 1900 Montero interpretó *El chiripá rojo*, de Enrique García Velloso, en el Teatro Apolo de Buenos Aires. García Velloso, nacido en Rosario y autor de la *Historia de la literatura argentina* (1910), fue uno de los primeros dramaturgos argentinos que obtuvieron un gran éxito popular.

Tras este breve apunte sobre la presencia de Montero en Buenos Aires, donde interpretó piezas en lengua castellana, la siguiente etapa significativa del teatro catalán en Buenos Aires se inicia en 1908, cuando un grupo de emigrantes catalanes funda el Casal Català, con la finalidad, entre otras intenciones, de dar a conocer el teatro catalán en todo su esplendor. Uno de los grandes protagonistas de esta etapa fue Josep Lleonart i Nart, director escénico que había participado en las funciones de la Agrupació Teatral Vetllades Avenir del Paralelo barcelonés, representando obras de Ibsen, Bjørnson, Mirbeau y Hauptmann, y que en esta nueva aventura lejos de sus oríge-

nes contó con actrices y actores de primer nivel, como Jaume Capdevila, Carme Jarque, Joan Domènech, Esperança Periu y Agustí Morató, entre otros. En el programa fundacional del Casal podemos leer lo siguiente, según traducimos:

[...] nuestro anhelo es dar a conocer las principales producciones de nuestro teatro catalán moderno. Es bien triste que tengamos que verlas representadas algunas de ellas traducidas a otra lengua y no en la que fueron escritas, perdiendo así sus principales encantos. Haremos pasar por nuestra escena, honorablemente representadas, las principales producciones de Guimerà, Iglésias, Rusiñol, Gual, Pompeu Crehuet, Puig i Ferrater, Pous i Pagès, y todas las que en Cataluña se vayan estrenando con éxito.

La primera obra representada fue *La mare*, de Santiago Rusiñol, en el Teatro Victoria, bajo la dirección de Jaume Capdevila, uno de los cómicos más destacados del barcelonés Teatro Romea. A partir de aquí se puso en marcha una actividad ciertamente importante, con abonos de cinco funciones en las que se representaban piezas de Emili Vilanova, Santiago Rusiñol, Pompeu Crehuet, Eduard Coca y Josep M. Folch i Torres, entre otros. Entre los protagonistas delante o detrás del escenario encontramos a Eugeni Xammar, Enric Morera, Josep Lleonart, Jaume Capdevila y Ricard Monner.

Antoni Cunill Cabanellas, modernizador del teatro argentino

Mucha de la emigración de esta época inmediatamente posterior al estallido de la Primera Guerra Mundial fue de carácter económico. Entre estos emigrantes nos interesa destacar a Joan Cunill, un actor *amateur* dedicado profesionalmente a la fotografía, que había formado parte del elenco del Teatre Íntim, la agrupación teatral que, bajo la dirección de Adrià Gual, inauguró la modernidad escénica en Cataluña y, de hecho, en el conjunto de la península ibérica.

Joan Cunill marchó hacia Argentina en 1915, y se llevó consigo a la familia, entre ellos a su hijo Antoni Cunill Cabanellas (Barcelona, 1894 – Buenos Aires, 1969), quien con el paso de los años se convirtió en una figura central del teatro argentino del siglo xx y creó

estructuras didácticas fundamentales para el desarrollo de la escena porteña.

Joan Cunill había entrado a formar parte del elenco dirigido por Adrià Gual en 1903 y fue intérprete de un buen número de puestas en escena de textos clásicos, tanto antiguos como contemporáneos, que iban desde Esquilo hasta Ibsen. Recibió comentarios elogiosos por su interpretación de Almaviva en *El barber de Sevilla*, de Beaumarchais, y, especialmente, por el papel de Enric en el *Faust*, de Goethe, que, bajo el título de *La Margarideta*, versionó el poeta Joan Maragall. Cabe señalar que en aquellos años Adrià Gual se rodeó de primeras figuras de la intelectualidad catalana, como el citado Joan Maragall, Miquel Utrillo, Enric Morera, Eugeni d'Ors y el actor Josep Santpere, entre muchos otros. Una vez establecido en Buenos Aires, Cunill siguió manteniendo su vocación dramática y fue uno de los directores de la sección teatral del Casal Català de Buenos Aires.

Pero, en realidad, lo que nos interesa especialmente es la trayectoria de su hijo, Antoni, que antes de partir hacia Argentina había ingresado como alumno en la Escola Catalana d'Art Dramàtic, en su primer año de funcionamiento. L'ECAD, reconvertida más tarde en Instituto del Teatro, fue la primera escuela dedicada exclusivamente a la enseñanza del teatro como profesión, desde la actuación hasta la dramaturgia o la escenografía. Fue fundada por Adrià Gual en 1913, gracias al plan que la Mancomunidad de Cataluña, presidida por Enric Prat de la Riba, dedicó al mundo de la enseñanza y que dio resultados extraordinarios, como la Escuela Industrial o la Escuela para Maestros, entre otras instituciones de nueva creación.

Antoni Cunill Cabanellas solo asistió a la Escola Catalana d'Art Dramàtic durante el curso inaugural. Sin embargo, la semilla de lo allí aprendido se convirtió en uno de los ejes vitales de su existencia, que no lo abandonaría nunca más. Al poco tiempo de llegar a Buenos Aires comenzó a trabajar en el ámbito fotográfico e interpretó películas cómicas como *Carlitos entre las fieras* o *Carlitos en Mar del Plata*, inspiradas en la figura de Charlot, en las que ejerció como director, actor y productor. Más adelante se incorporó a la compañía teatral de Rosario Pino y, después, a la de Salvat-Olona, donde destacó por su modernidad y conocimiento del trabajo actoral. La relación de Antoni Cunill y Adrià Gual se mantuvo viva hasta el fallecimiento de

Gual, en 1943, como acredita la correspondencia reunida por Conrado Ramonet.⁸

El papel protagonista de Antoni Cunill en la creación de la escena argentina se puede resumir citando a la estudiosa argentina Laura Mogliani, cuando proclama a «Antonio Cunill, modernizador del teatro argentino», para añadir:

[...] su figura ocupó un lugar central dentro del campo teatral porteño, no solamente legitimada, sino también legitimadora dentro del mismo, debido a la dirección que ejerció de instituciones fundamentales como el Teatro Nacional de Comedia (1933) y el Conservatorio Nacional de Arte Dramático (profesor desde 1928). Tanto es así que, durante los años de su apogeo, se lo conocía dentro del campo teatral como «El Maestro», y aún así lo recuerdan sus alumnos más señeros, como Alfredo Alcón, María Rosa Gallo, Osvaldo Bonet, entre otros.⁹

En reconocimiento a sus fundamentales aportaciones, se dio el nombre de Cunill Cabanellas a una de las salas del Teatro General San Martín de Buenos Aires, uno de los más importantes de Argentina.

Antoni Cunill debutó como autor dramático en 1927 con *Comedia sin título*, obra escrita bajo la influencia pirandelliana, que lo llevó a un lugar preferente de la escena argentina, junto con autores tan importantes como Armando Discépolo, entre otros. Después de una vida entera dedicada a fundar y consolidar las estructuras teatrales argentinas, tanto desde el Teatro Nacional de Comedia, al cual se vinculó desde su fundación, como desde el Conservatorio de Arte Dramático, que dirigió y reformó en 1958, abandonó su trayectoria profesional en 1961.

Interesados en la figura de Antoni Cunill Cabanellas desde hace unos años, dimos a conocer diversos trabajos sobre su vinculación con el teatro catalán en publicaciones argentinas¹⁰ y catala-

⁸ RAMONET, Conrado (1993). «Notas sobre la relación entre Adrià Gual i Antoni Cunill Cabanellas». *Assaig de Teatre*, núms. 7, 8 y 9, págs. 83-91.

⁹ MOGLIANI, Laura (2006). «Antonio Cunill Cabanellas, modernizador del teatro argentino». En: Pellettieri (dir.), *Dos escenarios...*, *op. cit.*, pág. 169.

¹⁰ CIURANS, Enric (2006). «Adrià Gual y la Escola d'Art Dramàtic». En: Pellettieri (dir.), *Dos escenarios...*, *op. cit.*, págs. 159-168.

nas,¹¹ y constatamos el escaso o nulo conocimiento de su papel de puente entre ambas realidades escénicas y, principalmente, de su significación para el arte dramático argentino. Concluimos, asimismo, que Adrià Gual entró de manera directa en la escena argentina a través de Antoni Cunill, uno de sus discípulos.

Más allá de estas consideraciones, lo que nos parece más relevante es que, a finales de la década de 1990, uno de sus nietos, Gonzalo Cunill, realizó en cierta forma el mismo viaje, pero a la inversa, de Buenos Aires a Barcelona, y ha tenido un papel importante en los escenarios barceloneses, con apariciones esporádicas en la televisión catalana. Gonzalo dio sus primeros pasos en Europa de la mano del creador neerlandés Jan Lauwers, una figura de referencia en las últimas décadas, con cuya compañía, Needcompany, irrumpió en la escena catalana y alcanzó un gran éxito en su interpretación de Calígula en el festival de verano Grec de 1999. Aterrizó luego en Madrid, donde inició su intensa y estrecha colaboración —que continúa actualmente— con el creador teatral Rodrigo García, también de origen argentino y uno de los referentes del teatro español contemporáneo, muy valorado en la escena europea como dramaturgo y director escénico. En Barcelona ha trabajado con algunos de los más reputados directores escénicos, como Àlex Rigola, Joan Ollé y Carlota Subirós, entre otros.

El viaje de los bonaerenses a Barcelona: José León Pagano

Como señaló el catedrático de la Universidad de Buenos Aires Osvaldo Pellettieri,¹² la presencia de dramaturgos y de compañías españolas en Argentina ha sido constante desde mediados del siglo XIX, pero no a la inversa. No es hasta 1913 cuando tenemos documentada

¹¹ CIURANS, Enric (2012). «La nissaga dels Cunill: actors i directors entre Catalunya i l'Argentina». *Serra d'Or*, núm. 628. Barcelona: Abadia de Montserrat, págs. 84-88. CIURANS, Enric (2004). «Antoni Cunill Cabanellas, mestre del teatre argentí». *Matèria*, núm. 4. Barcelona: Universitat de Barcelona, págs. 261-270.

¹² Osvaldo Pellettieri fue el investigador que lideró la creación de la historiografía del teatro argentino. Véase el libro homenaje: SIKORA, Marina y RODRÍGUEZ, Martín (eds.) (2013). *Homenaje a Osvaldo Pellettieri*. Buenos Aires: Corregidor.

la actuación del famoso comediante Florencio Parravicini en el Teatro de la Comedia de Madrid. En Barcelona, la primera muestra de teatro argentino se produjo con la gira de la compañía de Camila Quiroga por toda la península ibérica, que hizo parada en Barcelona. Dos años más tarde, en 1922, la compañía Muiño-Alippi actuó en el Teatro Goya de Barcelona, con obras de Florencio Sánchez y Alberto Vacarezza. Después de la Guerra Civil esta presencia se hizo más y más importante, y, entre los años setenta y ochenta, la afluencia de actores, pedagogos y compañías escénicas argentinas, procedentes en su mayoría de Buenos Aires, ha sido continua, hasta el punto de que podemos afirmar que la escuela teatral argentina es una de las que más han influido entre los directores, actores y dramaturgos catalanes, como observa con acierto el director de teatro Pere Riera cuando señala las principales influencias de la dramaturgia catalana de principios del siglo XXI:¹³ «Los hay que se inspiran en las dramaturgias de la espontaneidad venidas de Argentina; otros se refugian en el posdramatismo germánico; e incluso, algunos atrevidos que escogen el teatro documento».

Queremos referirnos de forma especial a la estancia en Barcelona, a principios del siglo XX, del escritor y académico argentino José León Pagano (Buenos Aires, 1875-1964), en aquellos momentos un joven aspirante a pintor y a dramaturgo que estableció una profunda relación con Barcelona a principios del siglo XX, cuando residía en Italia, adonde se había trasladado para estudiar pintura y conocer de primera mano la rica cultura transalpina. Durante sus diversas estancias en Barcelona, Pagano entrevistó a los escritores más destacados del período y publicó dichas entrevistas, primero, por entregas en la revista *La Rassegna Internazionale della Letteratura Contemporanea* y, posteriormente, en un libro que nos permite recomponer los testimonios de los grandes escritores catalanes del momento, que conforman una generación única en todos los géneros, desde la poesía hasta el teatro. Pagano fue capaz de introducirse de tal modo en la realidad literaria, cultural y política de la Cataluña del 1900, que Ga-

¹³ RIERA, Pere (2011). «La dramaturgia catalana del segle XXI: deu anys d'autories fidels a l'espectador». *Estudis Escènics*, núm. 38. Barcelona: Institut del Teatre, pág. 74.

briele D'Annunzio, a quien Pagano conoció en Florencia, escribió en una dedicatoria de su famosa tragedia *Francesca de Rimini* refiriéndose a la publicación en 1902 de las entrevistas a escritores catalanes: «A José León Pagano —al rivelatore dell'ardente e combattente Catalogna— con franca amicizia».

Antes de adentrarnos brevemente en la estancia de Pagano en Barcelona, donde estrenó su primera obra teatral en 1902, es necesario recordar algunos aspectos de la trayectoria vital de este poliédrico hombre que destacó en diversos ámbitos del mundo del arte y la cultura, desde la pintura hasta el teatro, pasando por una dilatada carrera como crítico, estudioso y académico. Actualmente, para los propios argentinos Pagano es un ilustre desconocido, una figura olvidada a la que solo se cita en relación con sus obras más conocidas, el monumental ensayo *El arte de los argentinos* (1939), que publicó en tres volúmenes a finales de los años treinta, y alguno de sus dramas, como *El día de la ira*, estrenado a finales de los años cincuenta, especialmente celebrado por la crítica del momento y que no ha sido recuperado por la escena argentina contemporánea.

Como hemos señalado, José León Pagano visitó en diversas ocasiones Barcelona cuando residía en Florencia. No sabemos exactamente si viajó a la capital catalana durante su primera estancia en Italia entre 1893 y 1895, aunque es muy improbable que lo hiciera. Lo que sí sabemos es que durante su segunda estancia en el país transalpino viajó en diversas ocasiones a Barcelona y permaneció aquí semanas enteras, probablemente atraído por la figura de Pompeu Gener, de quien había leído la novela *La mort et le diable*, editada en París en 1880, en la traducción castellana.¹⁴

El propio Pagano sostenía que conoció a Pompeu Gener a finales de 1900 cuando asistió en Barcelona al estreno de una obra teatral del dramaturgo Ignasi Iglésias, *La mare eterna*. A partir de este momen-

¹⁴ Pompeu Gener comentó sobre la presencia de J. L. Pagano en Barcelona en 1901: «Por aquel entonces acababa de desembarcar, procedente de Buenos Aires, José León Pagano. Vino de la Argentina para conocerme personalmente, Háblome de asuntos literarios. En el grupo de los Cadetes fue recibido como un hermano. No había fiesta o excursión a la cual él no asistiera». Citado por GALLÉN, Enric (2004). «“Àngel Guimerà”, de José León Pagano». *Anuari Verdguer*, núm. 12. Vic: Societat Verdguer / Eumo, pág. 207.

to, se introdujo de manera admirable en la vida cultural barcelonesa y entró en contacto con los máximos exponentes de la literatura escrita en lengua catalana. Estos autores conforman una verdadera edad de oro de la literatura catalana que abraza todos los géneros, desde la poesía (Jacint Verdaguer, Joan Maragall) hasta el teatro (Àngel Guimerà, Santiago Rusiñol, Ignasi Iglésias, Adrià Gual), pasando por la narrativa (Pompeu Gener, Emili Vilanova, Narcís Oller e incluso una narradora que firmaba con pseudónimo masculino, Caterina Albert). Pero, quizá, lo más significativo fue la implicación de Pagano en la vida política catalana, que en aquellos años iniciaba un movimiento nacionalista que trataba de conseguir recuperar sus instituciones de gobierno, perdidas con motivo de la llamada guerra de Sucesión de 1714.

Un primer documento nos ayuda a entender esta implicación. En febrero de 1901, Pagano publicó un artículo en la revista *Pèl & Ploma*, donde exponía sus intenciones iniciales respecto al libro que preparaba sobre los escritores españoles, y cómo se habían modificado sus planes tras conocer la riqueza y variedad de registros que le ofrecían las entrevistas y el conocimiento directo de la literatura en catalán. Escribía Pagano:

Y aquí, con mi hagiografía, terminaban mis propósitos de investigación literaria con respecto a la Ciudad Condal. Hoy es mayor el número de santos de mi devoción, y, lo que es más aún, es que me he visto en la imprescindible necesidad de modificar el plan de mi obra, en lo que a Cataluña se refiere.¹⁵

La estancia de Pagano en Barcelona no solo le permitió realizar las citadas entrevistas, sino que además su presencia fue muy bien recibida por la intelectualidad catalana del momento, como demuestran el hecho de que fuera retratado por el pintor Ramon Casas y, sobre todo, la publicación y estreno de sus primeras piezas teatrales, cosa que lo convierte en el primer argentino que vio puesta en escena

¹⁵ PAGANO, José L. (1901). «El Renacimiento de Cataluña y un escritor catalán supranacional (Fragmentos de los apuntes para un libro)». *Pèl & Ploma*, núm. 69 (febrero), pág. 3.

su obra dramática en Barcelona. El primer estreno de Pagano, ocurrido en 1902, fue peculiar, dado que se representó en dos ocasiones en dos lenguas distintas, ninguna de ellas la castellana, propia de Pagano. Concretamente el 17 o el 20 de noviembre de 1902, la compañía italiana de la actriz italiana Bianca Iggius puso en escena en el Teatro Gran Vía *Oltre la vita (Más allá de la vida)*, en versión italiana.¹⁶ Cabe señalar que Pagano por aquellos años era defensor de adoptar la lengua italiana como la oficial en Argentina. Raúl Héctor Castagnino, uno de los estudiosos más importantes del teatro argentino, señala:¹⁷ «En la ciudad condal, también, se produjo su acceso al teatro. *Más allá de la vida* fue la pieza augural, estrenada en 1902, sobre una versión catalana debida a Vía, Martí y Tintorer, los traductores del *Cyrano* de Rostand. El triunfo barcelonés se repitió en Italia». Eso significa que el primer estreno se produjo en lengua catalana bajo el título *Fora de la vida*, y la pieza fue publicada por la editorial Joventut en lengua catalana, en 1903, traducida por los propios Josep Oriol Martí, Lluís Via y Emili Tintorer. Finalmente, Pompeu Gener hizo el prólogo de este texto en su edición en lengua castellana.¹⁸

Unos años más tarde se representó *Almas que luchan* (editada en 1906 con prólogo de Pompeu Gener), obra estrenada en Buenos Aires en 1905 por la mítica compañía de Jerónimo Podestá, una pieza inspirada en *Un enemigo del pueblo*, de Henrik Ibsen. Posiblemente José L. Pagano haya sido el primer dramaturgo argentino cuya obra se haya puesto en escena en Cataluña y, nos atrevemos a pensar, incluso en el conjunto del Estado español.

De esta forma, llegamos al volumen de entrevistas que Pagano dedicó a los principales escritores catalanes de 1900. Como hemos avanzado, el proyecto nació de un encargo de la revista florentina *La Rassegna Internazionale della Letteratura Contemporanea*, y debía ser una

¹⁶ Véase: BOHIGAS TARRAGÓ, Pere (1946). *Las compañías dramáticas extranjeras en Barcelona*. Barcelona: Instituto del Teatro, pág. 97.

¹⁷ CASTAGNINO, Raúl H. (1975). «Centenario de José León Pagano (1875-1975)». *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, núms. 155-156, págs. 39-49. En línea: www.letras.edu.ar/wwwisis/indice/Boletin%201975%20-%20155-156.pdf (consulta: 10/11/2019).

¹⁸ PAGANO, José L. (1906). *Más allá de la vida*, prólogo de Pompeyo Gener. Barcelona: Librería de Antonio López.

aproximación a la realidad de las letras españolas. Recibió dicho encargo un tiempo después de haber perdido la corresponsalía del semanario argentino *El País* a causa de la quiebra inesperada de su fundador, Carlos Pellegrini, por lo que debió de ser una bendición para él, cuya supervivencia en Europa se había visto seriamente comprometida por la falta de recursos económicos tras la desaparición de dicha publicación.

Paula Zignoni, en su ensayo «Pagano y el modernismo», comenta al respecto:¹⁹ «El trabajo encomendado debía versar sobre la literatura española y adaptarse al género del “interview”, muy en boga en la época y probado exitosamente por Jules Huret en su *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891), que dio a conocer a la joven generación de parnasianos y simbolistas belgas». En este trabajo, Huret entrevistó, entre muchos otros, a Mallarmé, Verlaine, Moréas y Maeterlinck, en el contexto de la crisis del naturalismo y el advenimiento de la corriente simbolista, particularmente trascendente en la literatura en lengua francesa.²⁰

Lo que debía ser una breve aproximación a la literatura española se transformó en una doble aproximación: la primera, a la literatura catalana y, la segunda, a la literatura castellana. Pagano se convirtió en el divulgador y defensor de una literatura que, en su mayor parte, era totalmente desconocida en el ámbito español y europeo —con las excepciones de Verdaguer y Guimerà—, a pesar de que, individualmente, la mayoría de los autores entrevistados gozaban de reconocimiento, tanto nacional como internacional.

Los primeros sorprendidos del resultado final fueron, justamente, los escritores españoles, quienes, con la condesa Pardo Bazán a la cabeza, comprobaron la riqueza de la pléyade de autores propuestos en el primer volumen, dedicado íntegramente a los autores en lengua catalana.

España desconocía a algunos de los mejores poetas, dramaturgos y narradores catalanes, excepto honrosas excepciones. Y nos atreve-

¹⁹ ZIGNONI, Paula (2009). «La parábola del centauro: José León Pagano y el modernismo». *Boletín de Estética*, núm. 9. Buenos Aires: Centro de Investigaciones Filosóficas, pág. 60.

²⁰ El texto de Huret está publicado en línea.

mos a afirmar que sigue desconociéndolos aún, ya que la distancia entre ambas culturas no ha hecho más que crecer.

Por su parte, Emilia Pardo Bazán intuía ya hace más de un siglo, como conclusión del prólogo al primer volumen, la potencia de la literatura escrita en lengua catalana y su modernidad:

La lengua castellana —que hablan todavía, sobre la superficie del globo, tantos millones de seres— no es leída. ¿Cómo ha de serlo la catalana? Si fuese cierto, según afirma Santiago Rusiñol, que en las letras catalanas late un espíritu moderno que en las castellanas no existe, tanto peor para los que poseen el espíritu en un frasco y no pueden quitar el tapón y dejar que la esencia se esparza.²¹

En conjunto, el volumen que José León Pagano dedicó a los escritores catalanes se convirtió en una reivindicación política y cultural. Se hace difícil destacar aspectos de este volumen, pero lo que nos interesa sobre todo es poner de manifiesto el vínculo que Pagano estableció con Barcelona, los escritores con los que se relacionó y cómo captó el ambiente cultural y político en los albores del siglo xx.

Conclusiones

Queda mucho por dilucidar en las relaciones entre el teatro argentino y el catalán durante el período modernista y novecentista. Cabe buscar en los archivos de Argentina, en especial en el Casal de Catalunya de Buenos Aires, cómo se expresó la escena catalana en la capital argentina y, a la inversa, cómo llegaron a Cataluña los pioneros argentinos y qué repercusión obtuvieron.

Las figuras de Antoni Cunill Cabanellas y de José León Pagano son solo una pequeña muestra de la importancia que estas idas y venidas tuvieron en dicha relación, que actualmente vive un momento felicísimo en lo que respecta al teatro.

²¹ PARDO BAZÁN, Emilia (1904). «Prólogo». En: PAGANO, José León. *Al través de la España literaria*, vol. I, pág. XXI. Barcelona: Maucci.

PAISAJES CONSTRUIDOS

INVENCIÓN E IDENTIDADES EN LA ARQUITECTURA DEL MODERNISMO EN BARCELONA

Mireia Freixa

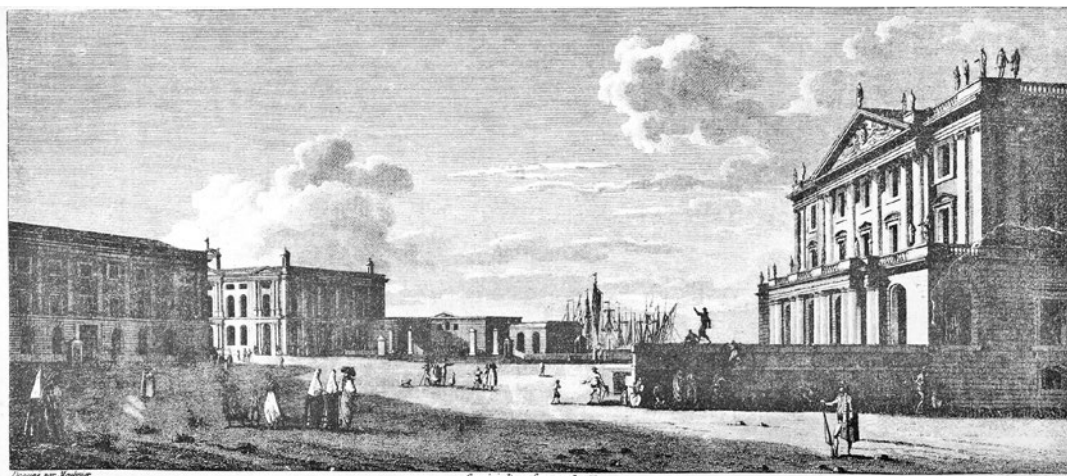
Universidad de Barcelona

*A Manuel Arranz (1946-1990),
in memoriam¹*

El marco conceptual en el que se encuadra este texto es el proyecto de investigación «Entre ciudades. Paisajes culturales, escenas e identidades (1888-1929)» y, en concreto, la sección dedicada a la historia de la arquitectura, «Paisajes construidos». A partir de la ponencia presentada en esta sección, «Entre ciudades», nos vamos a centrar en Barcelona y más en concreto en el período del modernismo. En Barcelona, porque una gran parte de las investigaciones del grupo han gravitado sobre esta ciudad, pero también como un pequeño homenaje a su tradición crítica en estudios urbanos; y en el modernismo, porque es una de las épocas más fascinantes de la cultura catalana por los grandes cambios arquitectónicos —pero también urbanísticos y sociales— experimentados por la sociedad.

Proponemos abordar el tema a partir de un doble discurso, uno de tipo más teórico, analizando lo que denominamos la cultura arquitectónica, es decir, el grado de erudición histórica de los arquitectos; y un segundo, más práctico, explorando los orígenes de la arquitectura modernista para establecer su relación con el que fue un gran movimiento del siglo XIX, el eclecticismo. En esta época, el estatus social de los arquitectos evoluciona de manera sustancial. Superada la tradición gremial, y tras una larga etapa marcada por la Academia y las escuelas de maestros de obras, se funda la Escuela de Arquitec-

¹ Dedico este trabajo a Manuel Arranz, historiador y archivero, por su ingente labor en el estudio de la cultura arquitectónica de los maestros de obras de Barcelona en el siglo XVIII.



Vista de la Lonja, del Palacio del Cap^o Gen^l de la Aduana y de la puerta de mar de BARCELONA.

Vue de la Maison de Commerce, du Palais du Cap^o G^o de la Douane et de la porte de mer à BARCELONE. | View of the Exchange, of the Cap^o General's Palace, of the Custom house, and Port of BARCELONA.

(Del *Viaje pintoresco é histórico de España*, de Alejandro de la Borde.—Madrid, 1807)

Alexandre de Laborde,
vista de la Lonja y del Pla
de Palau. *Voyage
Pittoresque et
Historique de l'Espagne*.
París: L'Imprimerie de
Pierre Didot, 1806.

tura. En los años del modernismo, la profesión de arquitecto —una vez delimitadas sus competencias con maestros de obras e ingenieros— se convierte en una de las más prestigiadas de la sociedad.

El rigor cultural de los arquitectos y maestros de obra depende, ante todo, de los centros de enseñanza donde se forman. En Cataluña han sido, sucesivamente, el Aula de Arquitectura de la Escuela de la Lonja,² las escuelas de maestros de obras y, desde 1875, la Escuela Provincial de Arquitectura. Para conocer el tipo de enseñanza que se impartía y el bagaje cultural de los profesionales hay diversos medios. Podemos recurrir a los programas o a los apuntes de los cursos, y al análisis de los libros que se utilizaban, es decir, la bibliotecas personales o públicas. Nos proponemos analizar un período que se inicia cuando Joan Soler Faneca (1731-1794) proyecta la reforma neoclási-

² La Junta Particular de Comercio de Barcelona, que tenía su sede en la Llotja de Mar, sostuvo la enseñanza de las artes en Barcelona hasta 1850, fecha en la que se diferencian las funciones de la academia y la enseñanza de las artes pero se mantienen durante muchos años en el mismo edificio, por lo que, de manera global, lo definimos como Escuela de la Lonja.

ca del edificio de la antigua Llotja de Mercaders, en 1774, y culmina en 1905, año en que Lluís Domènech i Montaner (1850-1923) es nombrado director de la Escuela de Arquitectura de Barcelona.³ En el siglo XVIII, la divulgación de la cultura arquitectónica está dominada por la tratadística clásica, hasta que esta es superada por una formación mucho más técnica impartida en la Escuela de Arquitectura. Seguir este proceso con detalle sería un trabajo apasionante, pero no es factible en el espacio del que disponemos, pero sí que podemos destacar algunos ejemplos primordiales.

Preludio

El camino iniciado por la tratadística frente a una formación técnica

La arquitectura era un proceso intelectual autónomo, desde el momento en que se superó la tradición medieval de construcción y se admitió la preexistencia de una forma, de un proyecto. Este principio —que toma como punto de partida el cálculo y prescinde de la tradición de construcción— es el que permitió a Filippo Brunelleschi levantar su cúpula en Santa María de Fiore de Florencia, entre 1420 y 1436. Este saber lo preservaban los libros o tratados que, para facilitar el trabajo de los arquitectos, acabaron desarrollando una compilación de «reglas», las *medidas del romano*, como las definía Diego de Sagredo (ca. 1490 – ca. 1528) ya en la temprana fecha de 1526. Pero este sistema, en ámbitos periféricos y en mano de profesionales de formación práctica, podía acabar convirtiéndose en una «cartilla», unos recursos para que pudieran aplicar los modelos clásicos a partir de la interpretación de los órdenes —el dórico, el jónico, el corintio, el toscano o el compuesto— y el cálculo de las proporciones. Según el nivel de preparación, este sistema compositivo se empleaba solo de manera superficial —en la fachada de los edificios— o a un nivel más elaborado —en la concepción de la planta, generación de espacios, etc.—. Al fin y al cabo, estos lenguajes eran mucho más que un

³ Había sido nombrado en 1901, pero el cargo se deja en suspenso hasta 1905, mientras era diputado al Congreso de los Diputados por la Lliga Regionalista.

simple repertorio formal, ya que justificaban la proporción y la simetría, autentificaban la función y la simbología de los edificios y, en último término, garantizaban la belleza que tenía que ofrecer la arquitectura como una de las artes mayores.

Los escritos —todos ellos acompañados de láminas que se pudieran copiar con facilidad— de los grandes tratadistas del Cinquecento, Sebastiano Serlio (1475-1554), Jacopo Barozzi, Il Vignola (1507-1573), y Andrea Palladio (1508-1580), siempre con Vitruvio en el trasfondo, se institucionalizan como base de toda composición arquitectónica. Serlio escribió unas *Regole generali di Architettura di Sebastiano Serlio Bolognese*, que describía los órdenes arquitectónicos junto con otros temas, como la geometría, la perspectiva, la descripción de templos, villas y arquitectura militar, además de un comentario de Vitruvio. El primer volumen que se editó fue el libro IV, dedicado a los órdenes, en una edición de 1537 acompañada de xilografías *in folio*, pero la obra no se publicó completa hasta 1584. Esta ilógica historia de las ediciones muestra hasta qué punto las *regole* eran la parte fundamental del tratado, tanto para arquitectos como para comitentes. Hay, además, traducciones en castellano desde 1552. Pero el tratado más difundido en España, y también en Cataluña, fue las *Regole delle cinque ordine d'architettura* (1562) de Il Vignola, del que había una impresión en castellano de 1593. Esta obra tuvo una gran difusión en la época del neoclasicismo a partir de una edición de 1764 preparada por Diego de Villanueva, el gran arquitecto neoclásico español. Finalmente, *I quattro libri dell'architettura* (1570) de Palladio eran conocidos por una versión de 1625 del libro I, dedicado a los órdenes, técnicas y materiales, y por la más conocida de Ortiz i Sanz, de los libros I y II, de 1797. La trascendencia de estos textos en la época moderna es tal, que el hecho de construir va ligado a la preexistencia de unos lenguajes formales de origen clásico que representaban por sí mismos la relación con la arquitectura culta.

Una «puesta al día» de los grandes tratados del Cinquecento para integrarlos dentro del gusto neoclásico fue hecha por Francesco Milizia (1725-1798), autor de los *Principi di architettura civile* (1781), divulgado, sobre todo, a partir de la edición de 1823 —*I Principi di architettura civile di Francesco Milizia, quarta edizione veneta riveduta emendata ed accresciuta di figure disegnate e incise in Roma da Gio.*

Battista Cipriani Sanese—, obra de la que se conservan muchos ejemplares en las bibliotecas catalanas. *Milizia* representa el pensamiento del clasicismo ilustrado, la síntesis entre la forma —los modelos clásicos— y el nuevo concepto de función que habían definido los discípulos de Lodoli a mediados del siglo XVIII. *Milizia*, sin embargo, no asume la libertad estilística que defenderían los grandes teóricos del eclecticismo. Este autor, como veremos, tuvo una gran influencia en los profesionales catalanes, desde el maestro de obras Josep Renard i Closes, pasando por los arquitectos del neoclasicismo, como Antoni Cellers, hasta Elies Rogent, a las puertas del modernismo.

También circulaban tratados españoles, como el citado de Diego de Sagredo y el de Juan de Arfe y Villafañe (1535-1603) *De varia conmensuración para la escultura y arquitectura* (1585), del que hay varias ediciones de siglo XVIII; así como el *Compendio de los Diez Libros de Arquitectura de Vitruvio*, escrito en francés por Claudio Perrault, en traducción de Joseph Castañeda (1761).

Mención especial debemos hacer de las aportaciones del matemático catalán Benet Bails (1730-1797), formado en Toulouse y París, quien, además de diversos textos de matemáticas, publicó de manera póstuma un *Diccionario de arquitectura civil* (1802). Fue un autor muy prestigiado en Cataluña, donde muchos arquitectos se formaron tangencialmente en la Real Academia Militar de Matemáticas. Este centro tenía como objetivo la instrucción de ingenieros militares y estuvo operativo en Barcelona entre 1720 y 1801.⁴ En sus aulas tenían cabida también estudiantes civiles, entre ellos los maestros de obras, hecho que justifica la buena formación técnica de estos profesionales y la presencia en sus bibliotecas de textos de matemáticas, álgebra o fortificación.⁵

En este texto nos vamos a centrar en las cuestiones de composición o estilo, que son las que condicionan los cambios de gusto esté-

⁴ CAPEL, Horacio; MONCADA, Omar; SÁNCHEZ, Joan Eugeni (1988). *De Palas a Minerva. La formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII*. Barcelona: CSIC / El Serbal. Solo había tres de estas academias, en Barcelona, Ceuta y Orán; como vemos, en lugares en los que había una potente construcción militar. En el caso de Barcelona, la construcción de la Ciudadela y la fortificación del castillo de Montjuïc.

⁵ MONTANER, Josep Maria (1990). *La modernització de l'utilitatge mental de l'arquitectura a Catalunya (1714-1859)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, pág. 179.

tico, y tocaremos tangencialmente los textos técnicos. Es decir, que, por encima de la formación especial en ciencias matemáticas que pudieran tener maestros de obras o arquitectos, es el corpus formado por la tratadística el que nos va a ocupar. El conocimiento de los órdenes se convierte en un «manual» de tipos —o estereotipos— de la buena arquitectura y así se practica a lo largo de todo el siglo XIX, un sistema de enseñanza que fue duramente criticado. Solo pondremos dos ejemplos, uno de 1884 y otro de 1893. Leandre Serrallach i Mas (1837-1890), profesor de construcción y manipulación de materiales de la Escuela Provincial de Arquitectura, decía en un discurso académico: «¿Qué nos legó en arquitectura el siglo XVIII? El reinado del exclusivismo, pero de un exclusivismo exótico que es la peor y la más ilógica de las tiranías; la imposición a todo trance de las formas remedadas del clasicismo». Y reprobaba el sistema de composición vigente, asentado sobre los cinco órdenes: «No se puede negar que se simplificó la instrucción y el que había dibujado los órdenes dórico, jónico, corintio, toscano y compuesto según la fórmula de aquellos autores (Palladio, Scamozzi, Serlio y Vignola) podía decir que había llegado a la cúspide del saber arquitectónico».⁶ Pocos años más tarde, Jeroni Martorell i Terrats (1876-1951),⁷ en aquellos momentos muy cercano al movimiento modernista, denuncia también la copia mimética de los grandes tratados en un artículo titulado «La arquitectura moderna. La estética. Las obras» que tuvo una gran difusión, pues, cinco años más tarde, se editó en castellano en la revista de mayor prestigio entre los arquitectos en el Estado español, *Arquitectura y Construcción*.⁸ Dice: «Así, por medio de recetas, como quien suministra la fórmula para componer un buen jarabe, se hacía el arte.

⁶ SERRALLACH, Leandre (1884). *Observaciones acerca de las causas que influyen en el estado actual de la arquitectura*. Barcelona: Tipolitografía de Celestino Verdaguer, págs. 11-12.

⁷ MARTORELL, Jeroni (1903). «La arquitectura moderna: I. La estética. II. Las obras», *Catalunya*, núm. 18 (30 de septiembre), págs. 241-258; «La arquitectura moderna: I. La estética: II. Las obras (Acabament)», *Catalunya*, núm. 23 (30 de diciembre), págs. 561-577.

⁸ MARTORELL, Jeroni (1908). «La arquitectura moderna. La estética. Las obras». *Arquitectura y Construcción*, núm. 188 (marzo), págs. 78-90; núm. 192 (julio), págs. 205-212.

La imaginación, el sentimiento, no tenían que intervenir nada en la creación artística; bastaba con un tratado de arquitectura y un compás».⁹ Y pone como justificación de estas «malas prácticas» un Vignola, que cita según una edición francesa de 1767. El joven Martorell simplifica en exceso, pero es evidente que la superación de la tratadística como único relato para la composición arquitectónica fue un proceso lento que interfirió en la definición del lenguaje ecléctico y condicionó los orígenes del modernismo.

«Intermezzo»

Los orígenes de una cultura arquitectónica, el neoclasicismo

Siguiendo el modelo seguido por la Real Academia de San Fernando, los maestros de obra que trabajaban en la Barcelona de fines del siglo XVIII, tenían como referencia los tratados italianos. Gracias a la investigación realizada por Manuel Arranz, a partir de inventarios *post mortem* y otros recursos archivísticos, conocemos el contenido de algunas bibliotecas de maestros de obras de Barcelona, lo que nos permite deducir sus conocimientos teóricos. Sabemos, por ejemplo, que Joan Garrido i Beltran (1724 – ca. 1792), uno de los más prestigiosos, tracista de la popular Casa dels Velers de la vía Layetana, tenía una buena colección de tratados de arquitectura.¹⁰

Otro excelente ejemplo de maestro culto era Josep Renard i Clores (1746-1824), el cual, según Jaume Rosell, estaba más versado en los problemas de construcción, aunque también reunió una importante biblioteca que incluía los principales tratados clásicos.¹¹ Renard

⁹ Cito según la versión castellana de 1908, *ibid.*, pág. 79.

¹⁰ ARRANZ, Manuel (1991). *Mestres d'obres i fusters. La construcció a Barcelona en el segle XVIII*. Barcelona: Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, pág. 208.

¹¹ ROSSELL COLOMINA, Jaume (1996). *La construcció en l'arquitectura de Barcelona a final del segle XVIII* (tesi doctoral). Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, pág. 291. El fondo Renard está depositado en la Biblioteca de Catalunya. La familia Renard, con posterioridad, cambió la grafía de su apellido por Renart.

dejó registrados sus conocimientos en unas memorias profesionales manuscritas y redactadas durante la guerra de la Independencia, los *Quincenarios*, dirigidas a su hijo Francesc Renard i Arús (1783-1853), quien se convertiría en arquitecto y escritor teatral. Las memorias están compuestas por seis cuadernos en los que tenía el propósito y la ambición de plasmar todos sus conocimientos profesionales, como un complemento de los tratados y manuales existentes, una libreta de secretos, un código deontológico moral, así como unas memorias personales y un testamento profesional.¹² En algunos fragmentos describe también el contenido de la biblioteca que debería ser de uso común para el arquitecto. Además, se conserva un inventario de sus libros y de los de su padre, Francesc Renard (1723-1791), también maestro de casas. La biblioteca está formada sobre todo por libros técnicos, de matemáticas, aritmética y álgebra, perspectiva, dibujo y, entre los tratados, Milizia, Bails, Serlio, Juan de Arfe y Vignola. Josep Renard introduce ya algún texto francés, como el *Cours d'Architecture Civile: Cours d'Architecture, ou Traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments* (1771-1777) de Jacques-François Blondel (1705-1774) y el *Cours complet d'architecture* de Augustin-Charles d'Aviler (1653-1701), compuesto a partir del Vignola (1691-1693), con muchas ediciones del siglo XVIII. Pero Arranz insiste en que, repasando sus escritos, se puede llegar a la conclusión de que sus referencias más destacables eran Vignola y Palladio.¹³

Sin duda el más reconocido maestro catalán del momento fue Joan Soler Faneca (1731-1794), autor de las trazas de remodelación del edificio de la Llotja de Mercaders, una intervención del más puro estilo neoclásico, fundamental para entender la aparición del eclecticismo como lenguaje dominante a lo largo de todo el siglo XIX. Manuel Arranz localizó su biblioteca en el archivo de protocolos. Con cierta ironía destaca que, quizá por vanidad, reunió la más completa biblioteca de arquitectura del momento, lo cual le habría permitido proyectar un edificio de gusto clásico, comparable a todos los que se

¹² Se conservan en la Biblioteca de Catalunya.

¹³ Rossell, *La construcción...*, op. cit., págs. 53-74 y 391.

hacían en aquel momento en Europa.¹⁴ Contenía un buen fondo de tratadistas italianos, pero la mayoría eran libros franceses de temática más técnica que superaban, con creces, los de Renard. Tenía también un gran fondo de libros de matemáticas, álgebra, geometría y estereotomía, y de ingeniería civil y militar. El rico contenido de esta biblioteca demuestra la formación que había adquirido este maestro de casas, gracias a la cual realizó una obra que tuvo un gran prestigio en su momento fuera del ámbito local.¹⁵

De Cellers a Casademunt. Los fundamentos teóricos del eclecticismo

La guerra de la Independencia y sus secuelas marcan un cambio radical en la trayectoria que estamos describiendo. La creación, en 1817, del Aula de Arquitectura permitió que se pudieran otorgar títulos de arquitecto en Barcelona. Se asoció a la Escuela de la Lonja y fue dirigida por el arquitecto Antoni Cellers i Azcona (1775-1835), que estuvo al frente de ella hasta su muerte, en 1835.¹⁶ Cellers se había formado en Madrid y había estado pensionado en Roma por la Junta Particular de Comercio, con el objetivo concreto de organizar esta enseñanza. Los cursos se estructuraban en dos aulas, una más ilustrada y de tipo teórico, pensada para futuros arquitectos, y otra más práctica para los técnicos de la construcción. Como ha expuesto Josep Maria Montaner, los grandes tratados clásicos de Alberti, Palladio o Vignola eran aún textos fundamentales en la enseñanza del Aula de Arquitectura.¹⁷ Se aplicaba la fórmula académica según la cual la arquitectura era una *Bella Arte*, lo que quiere decir que, a pesar de que se impar-

¹⁴ Arranz, *Mestres...*, *op. cit.*, págs. 448-454; MONTANER, Josep M. (1983). *L'ofici de l'arquitectura*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, págs. 16-17.

¹⁵ Montaner, *La modernització de l'utilitatge mental...*, *op. cit.*, pág. 376.

¹⁶ BASSEGODA NONELL, Juan (1974). *El templo romano de Barcelona*. Barcelona: Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, págs. 60-62. Véase también: GARGANTÉ, Maria (2009-2010). «Antoni Cellers i el seu entorn: notes sobre arquitectura religiosa vuitcentista». *Locus Amoenus*, núm. 10, págs. 195-206.

¹⁷ MONTANER, Josep M. (1983). *Analisi del procés de transformació del cos de coneixements arquitectònics a Catalunya, en el període 1714 a 1856* (tesis doctoral). Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya (parte IV 1). La tesis ha

tían matemáticas y estudios técnicos, tenía un gran peso el estudio de la arquitectura del pasado a partir de tratados y repertorios.¹⁸ Sin poner en duda el valor de Cellers como arquitecto, lo cierto es que su formación clásica e italiana era muy profunda y, en consecuencia, el conjunto de textos que tenía de referencia era más restringido que en la generación de Renard i Closes o Soler Faneca. De todas maneras, la formación gremial se hallaba al final de su trayectoria y se eliminó definitivamente en 1832.¹⁹

Un nuevo paso lo constituyó el momento en que el clasicismo se convierte en un eclecticismo más, lo que se ha denominado neoclasicismo isabelino,²⁰ un fenómeno paralelo a la introducción de los primeros historicismos medievales.²¹ En estos primeros tiempos del eclecticismo, lo clásico será un lenguaje más, sin duda el de mayor prestigio, pero uno más. Coincide con la sensibilización por el patrimonio medieval, consecuencia de la desamortización de Mendizábal y la quema de conventos que resultó de las *bullangues* de 1835, y el momento en que Josep Casademunt i Torrents (1804-1868) fue nombrado el titular del Aula de Arquitectura de la Escuela de la Lonja, puesto que ocupó hasta 1850. Se lo considera una de las primeras personalidades sensibles a los estilos medievales, pues levantó los planos del convento de Santa Caterina, antes de su destrucción, e inició la primera obra claramente neogótica en Cataluña, la iglesia del con-

sido publicada con el título *La modernització de l'utilitatge mental de l'arquitectura a Catalunya (1714-1859)*, *op. cit.*

¹⁸ VÉLEZ, Pilar (2010). «El dibuix, base de l'aprenentatge tècnic i artístic. L'Escola Gratuïta de Disseny. La Classe d'Arquitectura. La Classe de Dibuix Lineal». En: AA. VV., *Fàbrica, taller i laboratori. La Junta de Comerç de Barcelona: Ciència i tècnica per a la indústria i el comerç (1769-1851)*. Barcelona: Cambra de Comerç, págs. 55-76.

¹⁹ Montaner, *L'ofici de l'arquitectura*, *op. cit.*, págs. 10-12.

²⁰ El concepto de neoclasicismo isabelino fue utilizado por Joan Bergós en la obra conjunta: FOLCH I TORRES, Joaquim (dir.) (1951). *L'art català*, vol. II. Barcelona: Aymà, págs. 206-216.

²¹ Sobre la incidencia de los estilos medievales en la Cataluña del romanticismo, recomendamos los trabajos de Ramon Grau y Marina López. Por ejemplo: GRAU, Ramon; LÓPEZ, Marina (2003). «Origen de la revaloració del gòtic a Barcelona: Capmany, 1792». *Barcelona Quaderns d'Història*, núm. 8, págs. 143-177. Disponible en: <https://core.ac.uk/reader/39097384>.

vento del Col·legi del Sagrat Cor de Sarrià, acabada por Joan Martorell i Montells (1833-1906), de quien hablaremos más adelante. Pero los medievalismos no se habrían aceptado sin un contexto ecléctico.

Como material de trabajo del aula en este período, según Josep Maria Montaner, se seguía utilizando el Milizia, pero se habían incorporado otros autores, como Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834), que ahora comentaremos, o Jean Rondelet (1743-1829) con su *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir* (1817). Se recuperaría el interés por los libros técnicos y por las matemáticas, así como el estudio de la estereotomía francesa y de la geometría descriptiva.²² Esta segunda generación de arquitectos del XIX mantendría la vigencia de Milizia, pero ya había sustituido abiertamente los tratados del Cincuecento por textos provenientes de l'École Polytechnique de París, lo que representaba un tipo de enseñanza más estructurada y moderna. Desde el punto de vista de la composición arquitectónica, subrayamos que el sistema vitruviano de los órdenes es sustituido por la historia comparada de los estilos y por el análisis de los edificios,²³ a fin de garantizar un conocimiento de la historia esencial en el lenguaje ecléctico.

La gran autoridad para los eclécticos fue el *Précis des leçons d'architecture* (1824) de Durand, que se conserva en muchas bibliotecas y que, según Pere Hereu, influyó notablemente en la ideología de Elies Rogent. Es un libro práctico, didáctico y redactado de manera racional y muy sintética. En esta obra se definen dos conceptos que fueron esenciales en la arquitectura del eclecticismo y del modernismo: el concepto de *carácter* y el de sentido de la ornamentación. La noción de carácter remite a las connotaciones psicológicas que deben tener los edificios, por encima de su estilo y de sus condiciones materiales y físicas; por ejemplo, severo para los edificios civiles, solemne para los religiosos, íntimo para la arquitectura privada... Es muy útil para poder utilizar de manera libre los diferentes estilos, pues la noción de carácter está por encima de la de estilo. Precisa, además, que los edificios deben tener un carácter general y un carác-

²² Montaner, *La modernització de l'utilitatge...*, *op. cit.*, pág. 1528.

²³ SOLÀ-MORALES, Ignasi (1983). «Introducció». En: Montaner, *L'ofici de l'arquitectura*, *op. cit.*, pág. 10.

ter propio, lo que dota de aún más complejidad la idea de carácter. Sus reflexiones sobre la ornamentación también son fundamentales para la consolidación del eclecticismo como lenguaje: el ornamento nunca se aplicará de manera arbitraria, sino que debe ajustarse a la lógica de la construcción, lo que deja entrever la identidad entre arquitectura y decoración. Los *Précis...*, que tenían un sentido teórico, se complementaban con el *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes* (1799-1801), conocido como *le Grand Durand*, con 90 láminas dobles con todo tipo de modelos de tipologías y detalles ornamentales.

Otro texto muy influyente fue el *Traité d'architecture contenant des notions générales sur les principes de la construction et sur l'histoire de l'art* (1850-1858) de Léonce Reynaud (1803-1880), sucesor de Durand en la Politécnica parisina, con una parte gráfica muy relevante. De esta obra se conservan muchas ediciones y, como veremos, fue básica en la formación del arquitecto Miquel Garriga i Roca (1808-1888). Tuvo un papel similar la obra de un seguidor de Reynaud, Bernardo Portuondo (1840-1920), *Lecciones de arquitectura* (1877) —con dos volúmenes de texto y uno de láminas—, que tenía, además, la virtud de estar escrito en castellano. Como en todas estas obras, el objetivo final es dar a conocer, a partir de ejemplos gráficos, la historia del arte y de la arquitectura. Así lo reconoce este autor en la introducción, «lo que más directamente nos interesa es la historia especial del arte».²⁴

Y, finalmente, reseñamos la obra en dos volúmenes de Antoine C. Quatremère de Quincy (1755-1849) *Dictionnaire historique d'architecture, contenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art* (1832), de la que se conserva un ejemplar en el Ateneu Barcelonés. Según Kerim Salom, que le dedica una tesis doctoral,²⁵ Qua-

²⁴ PORTUONDO, Bernardo (1877). *Lecciones de arquitectura*. Madrid: Imprenta del Memorial de Ingenieros, pág. 17.

²⁵ SALOM, Kerim (2013). *L'architecture du discours, du caractère au type: Quatremère de Quincy et l'inversion des valeurs de l'architecte à la fin de l'âge classique*. París: Université de Paris-Est. Disponible en: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01066805/document>.

tremère hace dos aportaciones indiscutibles para el fundamento del eclecticismo. En primer lugar, redefine y moderniza las tipologías; y, además, al tomar la historia como única referencia, ayuda a que la arquitectura «culta» se estructure en torno de esta premisa, alejándola de la simple *imitación*. A partir de Quatremère, la historia —y no el modelo— será el punto de partida de la composición arquitectónica. Quatremère es citado y traducido en el *Boletín de Nobles Artes*, del que trataremos enseguida.

De todo lo dicho podemos deducir que, a mediados del siglo XIX, los modelos se hacen plurales y el estilo —como autoridad de la historia— se convierte en una de las premisas para la fundamentación del eclecticismo. La noción de estilo se diversifica y comprende los lenguajes clásicos y los medievales —primero el gótico y luego el románico—, así como los originarios de culturas no occidentales. Este hecho justifica la aparición de textos que vinculaban la práctica de la arquitectura con la historia de la arquitectura y del arte.

***Sin escuela pero con grandes profesionales.
Los primeros debates arquitectónicos
en el «Boletín Enciclopédico de Nobles Artes»***

Como parte de los esfuerzos por regular la enseñanza en España, a mediados de siglo se creó la Escuela de Arquitectura de Madrid, en 1844, hecho que implicó la desaparición del Aula de Arquitectura de la Academia de San Fernando.²⁶ En 1850, con la normativa que instituye academias provinciales, la de Barcelona asumió la Escuela de la Llotja. También cerró el Aula de Arquitectura, que fue sustituida por una Escuela de Maestros de Obras, bajo la dirección del mismo Casademunt.²⁷ En aquella fecha, las gestiones para abrir una escuela de arquitectura estaban avanzadas pero no se consiguió hasta veinte años más tarde. Aun así, en ese momento entraron ya en competen-

²⁶ PRIETO GONZÁLEZ, José Manuel (2004). *Apreniendo a ser arquitectos. Creación y desarrollo de la Escuela de Arquitectura de Madrid (1844-1914)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

²⁷ Esta escuela mantuvo su actividad hasta 1871 (Montaner, *L'ofici de l'arquitectura*, *op. cit.*).

cia los titulados en ingeniería que asumieron las obras públicas. Hasta entonces era una de las actividades propias de maestros de obras y arquitectos que tenían conocimientos de hidráulica, y trabajaban también en la elevación de puentes y proyectos de caminos. En Barcelona se inauguró en 1851 la Escuela Industrial barcelonesa,²⁸ que recogía parte de las enseñanzas que había impartido hasta ese momento la Escuela de la Lonja. En este período, los maestros de obras tenían mucho peso y los pocos arquitectos activos estos años provenían de la antigua aula de Llotja o bien se habían formado en Madrid.

A mediados del siglo XIX, los arquitectos formados en la segunda etapa de Llotja —algunos de ellos, titulados también por la Academia de San Fernando—, como Miquel Garriga i Roca, Antoni Rovira i Trias (1816-1889) y Josep Oriol i Bernadet (1811-1860),²⁹ entre otros, conformarían la generación que triunfaría en los años del eclecticismo. En su estudio sobre Miquel Garriga i Roca, Ferran Sagarra i Trias analiza los modelos teóricos que regían a esta generación. En primer lugar, el rigorismo de Milizia y Durand, junto con la visión poliédrica de Reynaud. La tercera parte del *Traité d'architecture*, la dedicada a la ciudad, sería básica en la concepción de Garriga de propulsar un crecimiento en armonía, sin renunciar al pasado.³⁰ Tanto Garriga como Rovira i Trias, que fueron arquitectos municipales de Barcelona, presentaron propuestas alternativas al Plan de Reforma y Ensanche en el concurso promovido por el Ayuntamiento, que fueron alabadas por la crítica y el público, en detrimento del proyecto de Ildefons Cerdà.

Además, este grupo promovió la primera revista especializada en arquitectura del Estado, el *Boletín Enciclopédico de Nobles Artes*

²⁸ ROCA ROSELL, Antonia M.; LUSA MONFORTE, Guillermo (2005). *Historia de la ingeniería industrial. La escuela de Barcelona (1851-2001)*. Barcelona: Escuela de Ingenieros Industriales de Barcelona.

²⁹ TATJER MIR, Mercè (2005). «Josep Oriol Bernadet (1811-1860) i la seva aportació a la ciència, la tècnica i l'arquitectura del segle XIX. Apunts per a una biografia». *Biblio 3W. Revista Bibliogràfica de Geografia y Ciencias Sociales*. Universitat de Barcelona, vol. X, núm. 582 (10 de mayo). Disponible en: www.ub.edu/geocrit/b3w-582.htm (consulta: 10/2/2020).

³⁰ SAGARRA I TRIAS, Ferran (1997). *Barcelona, ciutat de transició (1848-1868)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, págs. 53-58 y 217.

(1846-1847).³¹ Si bien la revista se ocupaba más de la defensa de los intereses profesionales de los arquitectos que de los grandes temas de la cultura arquitectónica, se posicionaba al lado del eclecticismo en contra de los medievalismos, publicó traducciones de textos de Quatremère de Quincy y se hizo eco del gran debate, la *querelle*, sobre el «estilo nacional» que debía tener la arquitectura francesa. Pero en sus páginas no se reflexiona sobre la cultura arquitectónica y se justifica la utilización mimética de los estilos clásicos.

Elies Rogent y la influencia de Viollet-le-Duc

La Escuela Provincial de Arquitectura de Barcelona se creó en 1871, bajo los auspicios de la Diputación y, desde 1875, se expedían títulos oficiales.³² Hacía casi veinticinco años que se había cerrado el Aula de Arquitectura de la Escuela de la Lonja. Las primeras promociones de arquitectos formados en Barcelona dan un salto adelante para ponerse al nivel de la cultura arquitectónica europea, al mismo tiempo que se origina una intensa revisión de los principios del eclecticismo, que dejará una huella profunda hasta fines del siglo XIX. La creación de la Escuela va acompañada de una voluntad manifiesta de conseguir prestigio para la profesión y clarificar los límites competenciales con los maestros de obras y los ingenieros. En 1874 se fundó la Asociación de Arquitectos de Cataluña, y a finales de siglo surgen dos revistas especializadas, *Revista de la Asociación de Arquitectos de Cataluña* (1893-1897), que se transformó en el *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña* (1899-1929), y *Arquitectura y Construcción* (1897-1922), dirigida por Manuel Vega i March, esta última de alcance estatal. Además, los arquitectos participaban activamente en con-

³¹ Disponible en <https://ddd.uab.cat/record/17649>. Véase: ISAC, Ángel (2017). *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos*. Granada: Diputación de Granada, págs. 151-160.

³² Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (1977). *Exposició commemorativa del Centenari de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona (1875-1876/1975-1976)*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya. RAMON, Antoni; RODRÍGUEZ, Carme (1996). *Escola d'Arquitectura de Barcelona. Documents y archivo*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya.

gresos internacionales y nacionales que se convirtieron en un significativo foro de debate.³³

De nuevo las bibliotecas son básicas para ayudarnos a interpretar las referencias teóricas de los profesionales. La de la Escuela Provincial de Arquitectura se formó a partir de los libros que habían pertenecido a la Llotja, pero se incrementó notablemente, con libros tanto teóricos como prácticos, y cuenta además con legados de arquitectos, como los de Leandre Albareda i Petit (1852-1912) y de Àureo Bis i Mas de Xaxars (1863-1907). También son muy completos los fondos de la antigua Asociación de Arquitectos de Cataluña, ahora integrada en la del Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya (COAC), que cuenta con múltiples legados y adquisiciones, de Elies Rogent i Amat (1821-1897), Joan Martorell i Montells (1833-1906), Joaquim Bassegoda Amigó (1817-1938), August Font i Carreras (1886-1924), Enric Catà i Catà (1878-1937), Lluís Domènech i Montaner (1850-1923)³⁴ o Josep Puig i Cadafalch (1867-1956). Asimismo, se mantuvieron e incrementaron las suscripciones a revistas, entre ellas, la editada por César Daly (1811-1894), *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics* (1840-1888), de la que se conservan seis colecciones, prácticamente completas, en bibliotecas barcelonesas.

La gran renovación teórica se relaciona con la difusión de las obras de Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) —muchas de ellas, adquiridas años después de su publicación—, que se convirtieron en la gran referencia entre los años de creación de la escuela y muy entrado el modernismo. Las más divulgadas fueron sus dos grandes obras, el *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle* (1854-1868) y el *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance* (1858-1870), que hemos documentado en el antiguo fondo bibliográfico de la escuela —con dos colecciones procedentes de donaciones de los arquitectos Leandre Albareda y Àureo Bis—, en la Biblioteca del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña

³³ Isac, *Eclecticismo...*, *op. cit.*, págs. 335-437.

³⁴ El contenido de la biblioteca de Lluís Domènech i Montaner ha sido tratado por Lluís DOMÈNECH GIRBAU (1989), «La Biblioteca», en AA. VV., *Lluís Domènech i Montaner i el director d'orquestra*, Barcelona: Fundació Caixa de Barcelona, págs. 35-38.

y en bibliotecas particulares. También fueron muy consultadas sus monografías, *Habitations modernes* (1877), *Histoire d'une forteresse* (1874), *Histoire d'une maison* (1873) e *Histoire de un hôtel de ville et d'une cathédrale* (1878). Su obra teórica, *Entretiens sur l'architecture* (1858-1972), es citada por el mismo Antoni Gaudí en sus escritos de juventud. La influencia de Viollet fue fundamental, no solo a través de los modelos que presentaban sus libros, sino también por sus planteamientos ideológicos a favor de una interpretación libre y creativa del gótico que fue decisiva tanto para esta última generación ecléctica como para los modernistas.

Elies Rogent, el primer director de la escuela, era entonces el arquitecto de más reputación en Barcelona y autor de las más importantes obras públicas, como la Universidad de Barcelona (iniciada en 1863). Académico de Bellas Artes y de Ciencias y Artes, su influencia teórica entre sus discípulos y los propios compañeros de profesión fue ingente. Se dispone de materiales muy valiosos para investigar los referentes culturales de Rogent, ya que se ha conservado toda su biblioteca, los apuntes de sus clases y unas memorias, sin contar sus discursos en la Academia de Bellas Artes y sus estudios sobre la arquitectura medieval catalana. Pere Hereu, en su trabajo sobre el arquitecto, describe su pensamiento teórico a partir de sus memorias y, sobre todo, de los apuntes para la asignatura Teoría General de la Arquitectura.³⁵ Este investigador repasa su ideología estética y señala la primera influencia de Milizia, los posteriores contactos con el grupo de los románticos catalanes y alemanes, los llamados nazarenos, hasta la reelaboración del pensamiento de Viollet-le-Duc.³⁶ La visión de Rogent sobre el estado de la arquitectura contemporánea es muy pesimista y lo define como confuso y falto de ideales. Desde su punto de vista, habría tres corrientes: la *histórica*, que recupera de manera mimética los estilos de pasado —primero los clásicos y luego todos los

³⁵ HEREU PAYET, Pere (1987). *Vers una arquitectura nacional*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya.

³⁶ Adquirió su primer texto de Viollet-le-Duc en París, el año 1869, en el curso de su segundo viaje de estudios. HEREU PAYET, Pere (1990). *Elies Rogent i Amat. Memòries, viatges i lliçons*. Barcelona: Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, pág. 136.

lenguajes—, la *racionalista*, esto es, la que se fundamenta en el uso de nuevos materiales, y la *ecléctica*, que busca en el pasado soluciones para cada problema y que permite simultanear diversos lenguajes.³⁷

Es interesante cotejar la visión de la arquitectura contemporánea de Elies Rogent con la de otro profesor de la escuela y, como él, miembro de la Academia Provincial de Bellas Artes, Leandre Serra-llach. Este autor, en el discurso que hemos citado más arriba, habla de la «atonía y el marasmo» del arte arquitectónico, en contraste con el período de plenitud de las ciencias. Critica duramente tanto la escuela clásica como la medievalista y la que define como «radical» —la defensa de la libertad absoluta en la selección de estilo—. Ante esta situación propone un arte basado en la razón; en realidad, un arte ecléctico acorde con las técnicas de construcción y con una adecuación a la función. En el fondo, se trata de aplicar el *carácter* que definía Durand.³⁸

«Finale»

Un nuevo debate a las puertas del modernismo

En la década de 1880 se decide terminar la fachada de la catedral de Barcelona, lo que generó un intenso debate sobre cómo utilizar el estilo gótico y puso de manifiesto que la revisión de los estilos medievales se podía hacer desde puntos de vista radicalmente opuestos. El gran tema de fondo era cómo había de interpretarse el «gótico moderno», un concepto sin el cual no puede entenderse el primer modernismo, el de los años noventa. Por otro lado, jóvenes diplomados como Lluís Domènech i Montaner (1850-1923) o Antoni Gaudí (1852-1926) se implicaron de forma muy directa.³⁹ Una de las hipótesis que defendemos en este trabajo es la relevancia de este debate en el desarrollo de la arquitectura catalana posterior.

³⁷ *Ibid.*, págs. 35-37.

³⁸ Serra-llach, *Observaciones...*, *op. cit.*, págs. 10-14.

³⁹ URBANO LORENTE, Judith (2014). «La polémica restauración de la fachada de la catedral de Barcelona en el siglo XIX». *Hispania Sacra*, núm. 133 (enero-junio), págs. 209-233.

El banquero Manuel Girona, que promovía la construcción, había encargado el trabajo a Josep Oriol Mestres (1815-1895); pero, en marzo de 1882, en el claustro de la misma catedral se hizo una exposición con otros proyectos que suscitaron un gran debate ciudadano. La opinión pública se dividió entre el modelo presentado conjuntamente por Mestres y August Font y otro firmado por Joan Martorell y Montells. No había duda sobre la elección del modelo, el gótico, pero entre las dos opciones había profundas divergencias. Mestres y Font defendían una interpretación mimética o histórica —como diría Elies Rogent—, es decir, fundamentada en la copia de los modelos, mientras que Martorell promovía una interpretación del estilo más libre y creativa. La discusión sobre la orientación estilística de la catedral era el reflejo de dos diferentes visiones de lo que debía ser el «gótico moderno». Por un lado, una visión más fiel a la noción de estilo —podríamos decir— desde una perspectiva ecléctica. Por otro, una interpretación fundamentada tanto en Eugène Viollet-le-Duc como en August Welby Northmore Pugin (1812-1852) y los eclesiologistas británicos, que proponían una revisión del pasado desde un punto de vista más creativo y autónomo. Martorell, además, fue el primer arquitecto de Cataluña que proclamó la necesidad de integrar las artes bajo la arquitectura.

Martorell conocía la arquitectura británica por las relaciones comerciales de su familia, y se pueden documentar en su biblioteca las dos grandes obras de Pugin, *Examples of Gothic architecture selected from various ancient edifices in England* (1838) y *The true principles of pointed or Christian architecture* (1841).⁴⁰ Las posturas de Viollet y Pugin no eran del todo coincidentes. Ambos veían en el gótico la posibilidad de «regenerar» la arquitectura del siglo XIX para favorecer la aparición de estilos «nacionales», pero Pugin defendía una concepción más moral de la arquitectura frente a una visión más técnica y pragmática de Viollet y sus discípulos. La revisión del gótico fue siempre ligada a una concepción muy progresista respecto a las cuestiones técnicas de la arquitectura, con la voluntad de integrar los nuevos procedimientos de construcción, especialmente el uso del hierro fundido.

⁴⁰ Se conservan en el archivo de la demarcación de Gerona del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

Para dar a conocer a la opinión pública el proyecto de Martorell se hizo una espectacular impresión del proyecto en la que colaboraron jóvenes arquitectos, entre ellos Domènech i Montaner y Gaudí. En el caso del primero, se puede comprobar por un ejemplar conservado entre los materiales del arquitecto,⁴¹ mientras que Gaudí trabajaba entonces como colaborador de Martorell. En aquel mismo año, además, se iniciaba la construcción de la Sagrada Familia, según un proyecto de Francisco de Paula del Villar. Como es sabido, por desacuerdos con los promotores se encargó a Martorell, quien declinó el encargo y lo traspasó a Gaudí. La Sagrada Familia lleva a sus últimas consecuencias el ideario de Martorell de la fachada de la catedral.

La Barcelona del primer modernismo

Describir este proceso nos ha llevado a las puertas del modernismo, que la crítica sitúa a partir de la Exposición Universal de 1888. La imagen de la ciudad se modifica radicalmente con este lenguaje internacional y cosmopolita, pero en ningún caso se renuncia a los valores autóctonos. Ello crea una aparente contradicción, pues se busca una modernidad anclada en la tradición. En la última década del siglo XIX, coincidiendo con una etapa de eclosión literaria y artística, se genera lo que hemos llamado el primer modernismo. Mientras que, en Bruselas, Víctor Horta construía el Hôtel Tassel y Charles Rennie Mackintosh, en Glasgow, la Glasgow School of Art, los arquitectos catalanes hacían una última y tardía recreación de los modelos historicistas. Se trata, de hecho, de una revisión del gótico según una interpretación libre del estilo, como había formulado Martorell en su proyecto para la fachada de la catedral. Pero, asumiendo también el concepto de *eclecticism* de Rogent, se integran elementos propios de otros lenguajes históricos o de otras culturas, siempre que defiendan este espíritu de gusto arcaico e historicista.

Viollet-le Duc continúa siendo el gran referente teórico, y tenemos la constatación de este hecho en el artículo ya citado de Jeroni Martorell i Terrats del año 1903. Jeroni Martorell denota un gran co-

⁴¹ Se conserva en el archivo de la demarcación de Barcelona del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.



Propuesta de Joan Martorell (1882) para la fachada de la catedral de Barcelona. COAC, documento H101E/4/1000.

nocimiento de la arquitectura europea y americana del momento —lo que ahora conocemos como *art nouveau*—, que califica como «arquitectura nueva», y a la que incorpora a los arquitectos catalanes. En la primera parte hace una reflexión teórica y afirma que la evolución de la arquitectura ha sido «redimida» recientemente gracias a las aportaciones de John Ruskin (1819-1900) y Eugène Viollet-le-Duc. Ambos habían dado una visión del arte gótico aplicable a la arquitectura y, sobre todo, a la ornamentación: «con más ciencia y gusto artístico, dieron a conocer la formas del goticismo, las analizaron y, descubriendo el porqué de su esencia, señalaron el camino que la arquitectura había de seguir en lo futuro, si se quería salir del marasmo en que estaba sumida».⁴² Sus lecciones planteaban la arquitectura como un todo que debía integrar todas las otras artes e ir mucho más allá de la simple ornamentación, y es evidente que Martorell hizo suyas sus enseñanzas. Respecto a Viollet-le-Duc, Martorell es muy sintético pero muy claro: «sus enseñanzas van mucho más lejos [que las de Ruskin], son más completas y más prácticas».⁴³

Además de sus populares diccionarios, Viollet-le-Duc editó los apuntes a sus clases, los *Entretiens sur l'architecture* (1863), que aportan unas interesantes apreciaciones sobre el concepto de estilo. Por encima de reglas o normas, el estilo debe depender directamente de las intenciones del artista. De esta manera, lo convierte en un concepto diacrónico que debía regir el proceso de creación artística. En los *Entretiens* lo definía así: «El estilo es la inspiración, pero es la inspiración sometida a las leyes de la razón [...]. Es el esfuerzo de la imaginación activa regulada por la razón»;⁴⁴ y en la voz «estilo» de su *Dic-*

⁴² MARTORELL, Jeroni (1903). «La arquitectura moderna: I. La estética. II. Las obras». *Catalunya*, núm. 18 (30 de septiembre), pág. 84. Sobre la introducción de Ruskin en España, véase: FREIXA, Mireia (2011). «La recepción de John Ruskin entre los modernistas catalanes». En: SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.), *Docta Minerva. Homenaje a la profesora Luz de Ulierte Vázquez*. Jaén: Universidad de Jaén, págs. 375-381.

⁴³ Martorell, *ibid.*, pág. 90.

⁴⁴ VIOLLET-LE-DUC, Eugène (1863). *Entretiens sur l'architecture*. París: A. Morel, pág. 179. De esta edición hay ejemplares en bibliotecas barcelonesas. Disponible en: <https://archive.org/details/entretiensurla00violgoog/page/n5/mode/2up>.

tionnaire raisonné de l'architecture es aún más explícito: «El estilo es la manifestación de un ideal establecido sobre un principio».⁴⁵ Viollet-le-Duc ha pasado de concebir el estilo como una cualidad intrínseca a un objeto o a un edificio, a interpretarlo como la capacidad del artista para expresar su disposición creativa en una obra concreta. Es decir, que el estilo reside en el sujeto creador, que fija su ideal en el objeto, y solo se puede entender a través de símiles con la poesía. Viollet-le-Duc criticaba duramente a los que veían en el estilo una envoltura de los elementos decorativos, en especial la obra de Léonce Reynaud, que hemos citado más arriba y que decía: «el estilo es primero la época, y después el hombre».⁴⁶ Con Viollet el estilo se convierte en una categoría estética.

Sin embargo, si este cambio radical fue posible en Barcelona, se debió a tres factores que contribuyeron a modificar totalmente la imagen urbana de la ciudad:

1. El decreto de agregaciones de los pueblos y villas colindantes, que significó el nacimiento de la gran Barcelona y ratificó el papel representativo del Ensanche como eje de la nueva ciudad.
2. La aprobación de las ordenanzas de 1891. Las nuevas ordenanzas, además de intentar dignificar las condiciones de habitabilidad de la ciudad,⁴⁷ facilitaban una mayor libertad en la ornamentación de las fachadas, lo que permitió proyectar tribunas, balaustradas, coronamientos, glorietsas en las cubiertas, etc., y una libertad de-

⁴⁵ VIOLLET-LE-DUC, Eugène (1854-1868). *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle (1854-1868)*, voz «style». París: Bance-Morel. Disponible en: https://fr.wikisource.org/wiki/Dictionnaire_raisonn%C3%A9_de_l%E2%80%99architecture_fran%C3%A7aise_du_XIe_au_XVIe_si%C3%A8cle.

⁴⁶ Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, op. cit., págs. 179-180. Viollet cita con nombre y apellido a Léonce Reynaud y añade la página exacta de su libro *Traité d'architecture contenant des notions générales sur les principes de la construction et sur l'histoire de l'art (1850-1858)*.

⁴⁷ CAPEL, Horacio; TATJER, Mercè (1991). «Reforma social, serveis assistencials i higienisme a la Barcelona de final del segle XIX (1876-1900)». En: ROCA ROSELL, A. (coord.), *Cent anys de salut pública a Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, págs. 31-73.

corativa que abrió la puerta a los elementos ornamentales eclécticos y modernistas.⁴⁸

3. En 1899, la creación de los premios anuales al mejor edificio de Barcelona y, desde 1902, al mejor establecimiento.⁴⁹

A partir de 1900 se introduce el *art nouveau* internacional, con las formas florales, la línea sinuosa y la estilización que define el período que hemos denominado pleno modernismo, en gran parte, consecuencia del éxito de la Exposición Internacional de París. De allí en adelante, la línea tardorromántica-historicista autóctona se entrecruza con la versión más internacionalista del *art nouveau*. La combinación de estas dos tendencias, sobre una trama urbana en constante transformación, es lo que dota al modernismo catalán de una especial singularidad, reconocida ya en todos los foros científicos.

⁴⁸ BARJAU, Santi (1990). «Arquitectura, paisatge urbà i ordenances. L'aspecte dels edificis a l'Eixample clàssic». En: AA. VV., *La formació de l'Eixample de Barcelona: aproximacions al fenomen urbà*. Barcelona: Olimpíada Cultural, págs. 223-234.

⁴⁹ OJUEL, Maria (2006-2007). «El concurs municipal d'arquitectura i decoració a Barcelona». *Matèria. Revista d'Art*, núms. 6-7, págs. 257-284.

CONSTRUYENDO LA CIUDAD DEL SABER. NUEVAS TIPOLOGÍAS ARQUITECTÓNICAS AL SERVICIO DE LAS CIENCIAS (1880-1920)¹

Sergio Fuentes Milá

Universidad Internacional de Cataluña

La ciencia en la España moderna siempre ha estado vinculada a los avatares políticos, económicos y sociales. Ya durante la revolución científica europea del siglo XVII, la actividad española se reducía al esfuerzo de círculos elitistas y agrupaciones aisladas que, en algunos casos, estaban vinculados a la Corona y la nobleza. Si bien es cierto que a finales de ese siglo y hasta finales del siguiente se intentó acelerar el desarrollo de las disciplinas científicas con el fin de situar el país a la vanguardia y al nivel de las principales potencias europeas, no fue hasta el advenimiento de las políticas culturales y el impulso del despotismo ilustrado de Carlos III cuando se logró un verdadero florecimiento de las ciencias en España. En este período aumentó considerablemente la creación de nuevas instituciones de desarrollo y divulgación científica y artística, se reforzaron las ya existentes, se actualizó la práctica de estas disciplinas con nuevas instalaciones, se modernizaron instrumentales y teorías, etc. Este progreso sufrió un fuerte abandono, paralización y, en algunos casos, hasta involución tras la guerra de la Independencia y durante el reinado de Fernando VII, lo que aumentó el desinterés. Si bien es cierto que en época isabelina

¹ Parte de este texto es el resultado de la tesis doctoral del autor que escribe estas líneas, así como de otras publicaciones, artículos y conferencias. Entre otros, véase: FUENTES, Sergio (2016). *José Domènech y Estapà (1858-1917). Eclecticism, architecture and modernity*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona; FUENTES, Sergio (2019). *Josep Domènech i Estapà (1858-1917). Entre la ciència i l'arquitectura*. Barcelona: Reial Acadèmia de Ciències i Arts / Obra Social La Caixa.

se reabrieron instituciones, se reactivó el desarrollo general y la difusión científica gracias a la recuperación de algunos intereses de la época ilustrada, hay que esperar hasta el Sexenio Revolucionario (1868-1874) y la Restauración borbónica para vislumbrar un verdadero florecimiento. Fue entonces cuando el ambiente científico volvió a desarrollar una expansión notable, sobre todo en Madrid y Barcelona.² La consolidación de la burguesía en el caso barcelonés, unida a la evolución fabril e industrial de la urbe, abrió un nuevo camino donde el auge de los estudios y la divulgación científica se convirtieron en rasgos destacados de la ciudad moderna. Se inició un momento de prosperidad en que aumentó la difusión y el prestigio de las ciencias y se profesionalizaron algunas de las instituciones, vinculadas tanto a los estudios universitarios como a los de carácter *amateur*. Además, se potenció una mayor conexión con la comunidad científica internacional, lo que logró sacar del letargo y el aislamiento a las sociedades y academias españolas y evitar así su estancamiento.

El anhelo de conseguir mayor visibilidad para las disciplinas científicas como signo de modernidad y florecimiento de Barcelona derivó en el uso de una arquitectura más técnica. Las relaciones entre la arquitectura como arte de las artes o arte superior y las ciencias fueron potenciadas por la burguesía intelectual vinculada al ámbito académico. Este estudio se centra en analizar diferentes ejemplos que fueron concebidos bajo este prisma y en este contexto, planteados por instituciones de prestigio como la Real Academia de Ciencias y Artes y la Sociedad Astronómica de Barcelona, así como por uno de los arquitectos más importantes del momento, cuyas propuestas encarnaron a la perfección la unión entre arte y ciencia: Josep Domènech i Estapà (1858-1917). Advertimos que son solo parte de una casuística mucho más amplia. A lo largo del presente texto presentamos, de un modo sintético, diferentes proyectos que estuvieron al servicio de dotar de mayor visibilidad a la ciencia a través del arte y la arquitectura dentro de la ciudad, una Barcelona que aspiraba a convertirse

² BLANES, Georgina (1997). «La institucionalització científica en la Restauració». En: BLANES, G.; GARRIGÓS, L. (coords.), *IV Trobades d'Història de la Ciència i de la Tècnica*, Barcelona / Alcoy: Societat Catalana d'Història de la Ciències i de la Tècnica, págs. 115-202.

en una capital de la modernidad y en un claro referente en los avances científicos y tecnológicos del país.

Por otro lado, debe anunciarse ya que, sin lugar a dudas, una de las tipologías más relevantes dentro de la producción arquitectónica de Domènech i Estapà fue la referida a construcciones destinadas al estudio y la difusión de las ciencias. Este tipo de edificios representó para él el ejemplo más destacado de su proyecto vital basado en el trinomio ciencia-arte-religión.³ Conseguir la armonía entre los tres conceptos significaba y aseguraba el éxito del producto arquitectónico, que no era otro que el de difundir los avances científicos y hacer partícipe de ellos al ciudadano. Además, el anhelo de forjar una imagen moderna de Barcelona como capital científica de referencia nacional e internacional solo podía lograrse aumentando la visibilidad y presencia de las instituciones científicas, ya fueran las de carácter académico y profesional o las más *amateurs*. En las intervenciones y propuestas arquitectónicas de Domènech, tanto en las ejecutadas como en las no realizadas, planea siempre ese deseo.

Entre los casos, muchos de ellos inéditos, destaca la dignificación de la imagen y la estética de la Real Academia de Ciencias y Artes como la principal institución científica de la Ciudad Condal, así como la construcción de diversos observatorios entre 1883 y 1919. Estas últimas obras nos permitirán reflexionar sobre una tipología arquitectónica que se planteó en el contexto finisecular como el tipo de construcción más moderna y definitoria del siglo XIX, asociado a los valores de progreso y futuro.

La reforma de la sede de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona (1883-1894)

A finales del siglo XIX, la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona focalizó todos los esfuerzos en la modernización de su imagen y sus espacios. Este objetivo de renovación estaba ligado al creciente interés de difundir los estudios que se generaban desde la entidad, así como de ofrecer un servicio científico cercano y útil para la sociedad barcelonesa más allá de los especialistas y profesionales.

³ Fuentes, *José Domènech y Estapà...*, *op. cit.*, págs. 115-192.

En este aspecto, la arquitectura desempeñó un papel protagonista en ese citado proceso bidireccional de modernización y divulgación de la institución académica. Todo ello cumplía con el fin general de hacer de la visibilidad científica un elemento más que sirviera para construir la Barcelona de la modernidad.

De todas las intervenciones, merece destacarse la relevancia de la reforma de la sede de la Academia. La problemática de la falta de espacio, la mala distribución interior y la escasa dignidad de la fachada de Ramblas venía planteándose desde 1880, aunque con proyectos ambiciosos sin ejecutar. Tras la elección de Ángel del Romero Walsh (1823-1899) como presidente en 1882, la cuestión de la reforma adquirió una nueva dirección y se convirtió en una necesidad. Así, Romero comenzó a insistir en la necesidad de materializar el prestigio de la institución mediante la arquitectura y decoración de la fachada de la sede:

Si un extranjero pasara por la Rambla tan renombrada y se fijara en una casa la mas pobre de todas, contrastando notablemente con la riqueza y decoración de las demas y especialmente con sus vecinas, quedaria sorprendido al leer sobre mezquino portal que de escalerilla parece Real Academia de Ciencias Naturales y Artes y como los extranjeros son tan amigos de hacer comentarios de fijo que no serian nada halagüeños los que haría del estado de las ciencias en esta capital.⁴

Como vemos, lo importante, más que la modernización interior, es siempre la vergüenza que suponía para la institución el hecho de tener una sede austera y poco representativa y diferenciada del resto de las casas de las Ramblas. De la cita destacamos la contraposición entre la «pobreza visual», o falta de decoración, y la «riqueza visual», o decoración profusa aplicada. Un centro científico y artístico que estaba al servicio del avance de la sociedad y de la vida moderna no

⁴ *Memoria y Presupuesto de la reforma proyectada para el edificio de esta Academia por don Ángel del Romero auxiliado por D. Jerónimo Granell según acta de 28 de Marzo de 1883, 28 de marzo de 1883 y 2 de junio de 1883, pág. 1v. Arxiu Reial Acadèmia de Ciències i Arts (ARACAB), doc. 324.16; cpt. Obres d'Arranjament; sig. top. 3.4.4.; caja 324.16-324.19.*

podía presentarse a la ciudad con la fachada de la que disponía desde 1786. La riqueza visual a través del ornamento se planteaba en la sede de la Academia como la materialización de la riqueza del conocimiento científico de Barcelona y para Barcelona. Por ello, debía aplicarse una decoración diferenciadora, imponente y suntuosa que resaltara y prevaleciera sobre los edificios colindantes. Esta premisa fue ejecutada con maestría en el proyecto de Josep Domènech i Estapà, que definió y popularizó el repertorio arquitectónico del joven creador y de lo científico en Barcelona.

Pero, además de asegurar la dignidad estética de la nueva fachada, la sede debía convertirse en «un pequeño monumento que Barcelona erija al sabio Rey (Carlos III) que tanto ha contribuido a la propagación de las ciencias».⁵ Es así que la arquitectura se presenta a la sociedad, en un lugar paradigmático como son las Ramblas de Barcelona, con una doble dimensión: la de un edificio-monumento a las ciencias y a la monarquía española. El momento de la reforma es esencial para comprender la doble dimensión. Uno de los proyectos de la Restauración fue la modernización del país a partir del conocimiento científico y los avances tecnológicos para presentar una monarquía moderna y europeísta. Desde las instituciones científicas, esta política modernizadora fue comparada con las políticas del reinado de Carlos III, de 1759 a 1788, período en que se dotó a las grandes ciudades de nuevas instituciones e instalaciones destinadas al avance de las ciencias en la España ilustrada.⁶

El proceso de elección del proyecto definitivo de reforma y adentramiento de la sede lo hemos abordado al detalle en publicaciones previas.⁷ Tras largas discusiones, la propuesta de Domènech se convertía en la seleccionada por su espectacularidad, su dignidad, el léxico moderno aplicado y los diferentes espacios que acogerían las funciones científicas (junio de 1883).⁸ Uno de los aspectos tratados

⁵ *Ibid.*, pág. 1rv.

⁶ De hecho, la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona es un ejemplo de ello, pues nació en ese momento histórico y con el mismo fin (1764).

⁷ Fuentes, *Jospe Domènech i Estapà...*, *op. cit.*, págs. 144-148. Fuentes, *José Domènech y Estapà...*, *op. cit.*, págs. 291-299.

⁸ *Actas de las reuniones privadas verificadas en 28 marzo y 31 mayo 1883 y de la sesión general de 7 junio del mismo año para tratar y resolver acerca de los*



La fachada de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona.
Foto: RACAB.

en el debate durante la elección fue la presencia e importancia que debía tener la torre observatorio integrada en la fachada, pues era esencial «conservar la torre-observatorio por darle carácter científico», concluía el físico matemático Lucas Echevarría.⁹ Como veremos después con un poco más de detalle, el observatorio se erigía con esa doble función: la utilitaria científica para las observaciones meteorológicas y astronómicas, pero también la ornamental en la fachada de las Ramblas a partir de la concepción moderna del «carácter» o psicología del edificio. Domènech era muy consciente de esa doble vertiente del elemento y, por ello, propuso diversas opciones de torre-observatorio, unas más ornamentales que otras, pero siempre torres de una gran originalidad estética con el fin de lograr la diferenciación deseada.

En su intervención, Domènech respetó los ventanales existentes de la antigua sede, pero equilibró sus dimensiones para crear un al-

proyectos de reforma y mejora de la casa de esta Academia. ARACAB, doc. 324.16; cpt. Obres d'Arranjament; sig. top. 3.4.4.; caja 324.16-324.19, acta del 28 de marzo de 1883, págs. 1v.-1rv.

⁹ *Ibid.*, pág. 1rv.

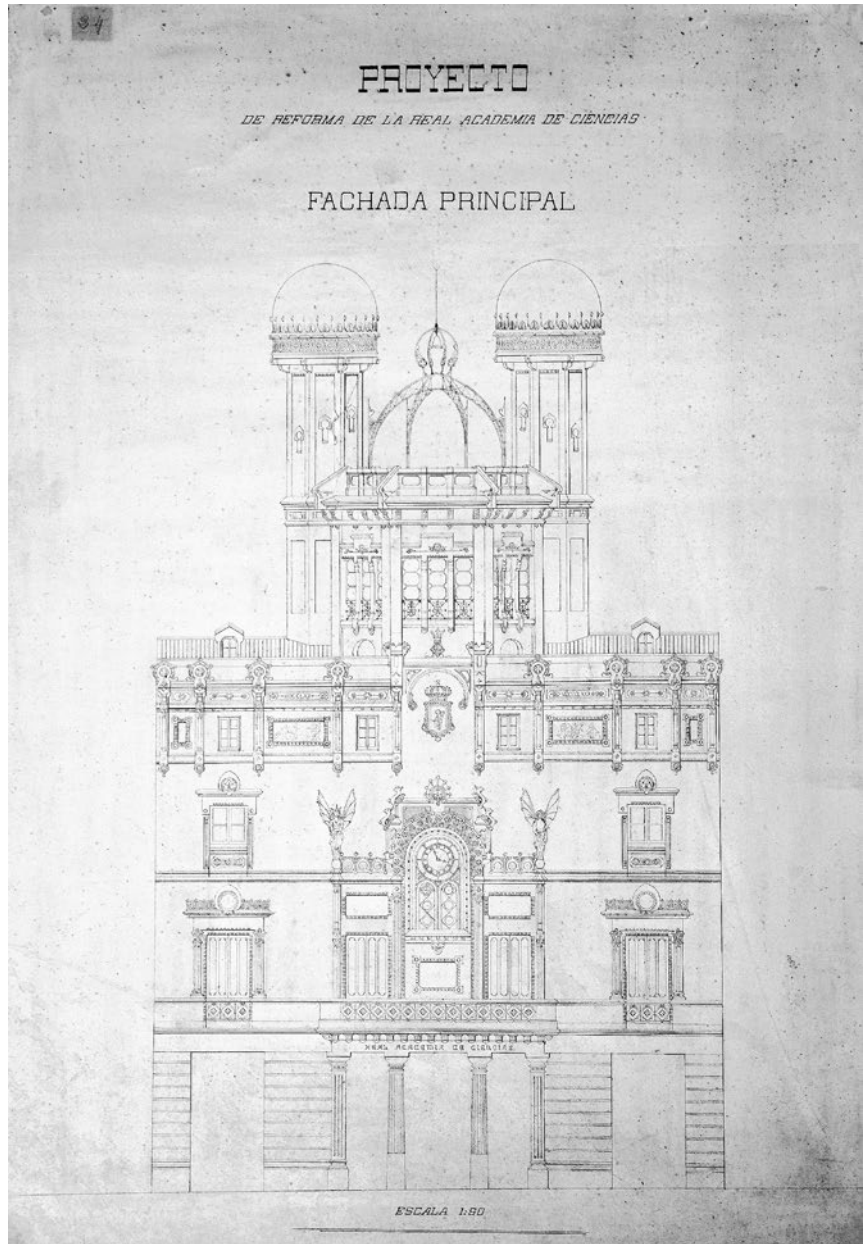
zado regular generado a partir de un eje de simetría situado en el centro del nuevo vestíbulo con pórtico, un medallón colosal con la efigie de Carlos III¹⁰ y, en el coronamiento, la torre-observatorio que verticalizaría el conjunto y lo dignificaría con una cúpula quebrada a la francesa.¹¹ Los tres elementos mencionados, junto con el ático profusamente decorado, son los puntos fuertes del nuevo aspecto que otorgará el arquitecto a la sede de la institución.

En favor de la espectacularidad deseada, uno de los elementos que cabe destacar de la fachada son los ventanales centrales de la planta noble. Se presentan en una composición tripartida que, mediante el hierro y los vitrales modernos, traduce al exterior el lugar de privilegio del interior, puesto que se trata del espacio donde el académico numerario de turno se sitúa para dirigir el conocimiento al público y al resto de los especialistas. Así, se establece un interesante juego interior-exterior que resalta la jerarquía espacial interna de la sede insistiendo en la presencia de la estancia más solemne. Extraída de las fachadas de los teatros de la Rambla (el Teatro Principal y el Teatro del Liceo son los ejemplos evidentes), esta solución arquitectónica consigue encarnar la dimensión simbólica que pretendía adquirir la Academia en aquel momento: la transmisión al ciudadano del conocimiento generado por los especialistas. Es una alegoría de esa apertura de la institución a la calle y al público más amplio y menos cultivado. Precisamente siguiendo este mensaje, Domènech y los restantes miembros de la junta de obras encargados de ejecutar las reformas situaron en el centro de la luz del arco peraltado el reloj público que ofrecía la hora oficial y exacta a la ciudad de Barcelona.

No entraremos a describir y valorar los múltiples detalles del alzado de la fachada principal. No obstante, como apuntamos, debe

¹⁰ Se estableció una analogía entre el florecimiento de las artes y las ciencias en la España ilustrada de Carlos III, y el objetivo de modernización preconizado durante la Restauración. Es así que, en otras molduras de la fachada, se representa de nuevo a Carlos III junto a la efigie de Alfonso XII, como imagen de la relación entre las políticas científicas y culturales desarrolladas durante ambos reinados.

¹¹ *Alzado de la reforma de la fachada principal de la Real Academia de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona*, Josep Domènech i Estapà, 25 de junio de 1883. ARACAB, doc. 324.14; cpt. Obres d'Arranjament; sig. top. 3.4.4.; caja 324.13-324.15.



*Alzado de nueva
fachada de la Real
Academia de Ciencias
y Artes de Barcelona,
Josep Domènech
i Estapà, escala 1:50,
1884. ARACAB,
doc. 324.14; cpt. Obres
d'Arranjament;
sig. top. 34.4.;
caja 324.13-324.*

destacarse la importancia del ático del edificio, planteado por el arquitecto como el espacio que aglutina mayor riqueza ornamental. Lo dispone de manera volumétrica con un trabajo escultórico y de molduras que rompe con la relativa contención de los otros niveles. El ático se aboca al transeúnte de las Ramblas con un voladizo muy acusado para redundar en la volumetría de la sede y sobresalir entre las fachadas circundantes. He aquí la solución que le sirve a Domènech para lograr que el edificio se imponga y se diferencie dentro de la trama urbana donde está insertado.

Y, como conclusión y coronamiento de dicho ático, se alza el observatorio astronómico y meteorológico, sin duda el elemento esencial del nuevo proyecto. Como apuntamos, la primera opción era un prisma octogonal con ventanales trigeminados por columnitas geométricas y molduras dentadas en cada tramo y rematados con cuartos de rueda en voladizo para sostener una enorme cúpula quebrada en hierro. Este tipo de cúpula, extraído de los repertorios eclécticos franceses estilo Segundo Imperio, se incorpora al conjunto como materialización de un léxico arquitectónico internacional definido con el hierro como material de la modernidad, la ciencia y la técnica. Se trata de una derivación de las cúpulas quebradas que rematan los pabellones del Nuevo Louvre de Napoleón III (1852-1857), adaptadas a la forma octogonal del prisma. Aunque este formato no se ejecutó finalmente en la sede, Domènech propondrá una tipología similar para otros proyectos destacados, tal y como apreciamos en el remate de las torres del Palacio de Justicia años después (1886), en piedra y con una profusión decorativa de elementos neogóticos redefinidos.¹²

Al analizar el proceso de elección de proyecto, constatamos la importancia que los académicos otorgaban a esta torre-observatorio, motivo de debate y discusión. Entre las consideraciones de los miembros de la institución al observar la propuesta de prisma octogonal con cúpula quebrada de Domènech, destacó principalmente la de «sustituir la cúpula» o «rebajarla», puesto que las observaciones astronómicas

¹² FUENTES, Sergio (2020). «Revisitar el gótico en la arquitectura civil barcelonesa de finales del siglo XIX. El caso del arquitecto José Domènech Estapá (1858-1917)». En: BORNGÄSSER, B.; KLEIN, B. (eds.), *Neugotik global – kolonial – postkolonial*. Madrid / Fráncfort: Iberoamericana / Vervuert, págs. 93-108.

podían efectuarse fuera de la torre.¹³ El arquitecto, considerando estos y otros consejos, en las modificaciones de 1884 conservó el cuerpo octogonal con alguna variación ornamental y suprimió la cúpula quebrada. De este modo, transformaba el resultado y la función final, y el prisma permaneció como una terraza abierta coronada por una estructura de hierro forjado de cuatro brazos rematada por una enorme campana. Finalmente, esta araña metálica casi futurista no se llevó a cabo. Para verticalizar todavía mucho más y así evitar el efecto de «encajonamiento» que muchos académicos comentaban de la torre-observatorio inicial, Domènech proyectó dos nuevas torres que se elevan de los ángulos posteriores del prisma octogonal y que servirían para las observaciones meteorológicas, una, y astronómicas, la otra. Estas aportan valores estéticos nuevos al alzado, y se recortan como coronamiento a modo de minaretes árabes, referencia historicista en la que el arquitecto insistió con la presencia de pequeñas ventanas en arco de herradura para iluminar las escaleras helicoidales que comunican con el espacio de observación y las cúpulas móviles.

El observatorio: la presencia de la ciencia en la ciudad a través de la arquitectura

En el ejemplo anterior, el observatorio corona el nuevo edificio y se erige como la materialización de los avances científicos, haciéndose visible en toda la ciudad. A continuación, planteamos una serie de reflexiones en torno a esta tipología arquitectónica y su relevancia en el siglo XIX. Y es que en las construcciones finiseculares se utilizaría como una de las tipologías de la modernidad por excelencia. Como veremos a partir de otros ejemplos, su relevancia es absoluta en el anhelo de modernidad que venimos analizando a lo largo del presente estudio. Al igual que en el caso de la Real Academia de Ciencias y Artes, el arquitecto Domènech i Estapà ejerce, una vez más, un rol protagonista en esta casuística. Para el personaje, el observatorio representaba el ejemplo que mejor materializaba el avance de las ciencias y, por ende, de la modernidad arquitectónica contemporánea. Precisamente, en su ímpetu de búsqueda de nuevas arquitecturas que

¹³ *Actas de las reuniones privadas...*, op. cit., pág. 2v.

definieran el siglo XIX y lo diferenciaban de las otras épocas, concebía el observatorio como uno de los edificios más modernos por el hecho de encarnar la combinación entre conocimiento arquitectónico y artístico, conocimiento científico y uso de los nuevos materiales. En una intervención en el Congreso Nacional de Arquitectos de Barcelona de 1888, Domènech afirmaba lo siguiente: «Observatorios astronómicos que con suficiente estabilidad pueden sostener al hombre á grandes alturas, ¿no son acaso ideales hermosísimos que podrían dar vida á la moderna Arquitectura?». ¹⁴ Este tipo de construcciones eran las que servirían para, en el futuro, comprender la naturaleza de la arquitectura decimonónica: «Nuestros venideros, ¿dónde creeréis que irán á admirar y estudiar las obras de nuestra generación?». ¹⁵

Además, esta es una tipología que responde al trinomio al que aludíamos al comienzo del texto: ciencia-arte-religión. Para Domènech, la astronomía, como también las matemáticas y la geometría, era una de las disciplinas científicas que más vinculadas estaban a la dimensión divina. Por ello, el edificio que servía para su estudio debía ser planteado como un espacio sagrado además de científico, una arquitectura que invitara al hombre a entrar en conexión con ambas realidades.

A continuación presentamos de un modo sintético algunos de los muchos proyectos de Domènech, a veces no ejecutados. Los ejemplos seleccionados nos permitirán desarrollar algunos conceptos esenciales para comprender la interrelación entre arte y ciencia en la Barcelona de finales del siglo XIX y principios del XX.

El Observatorio Barcelona (1894-1895): una «ciudad de las ciencias» como coronamiento de la urbe moderna

La Real Academia de Ciencias y Artes planteaba la necesidad de construir un observatorio para la ciudad desde la década de los noventa.

¹⁴ DOMÈNECH, Josep (1889). «Intervención a la ponencia de Joaquín Bassegoda Amigó». En: AA. VV., *II Congreso Nacional de Arquitectos*. Barcelona: La Academia, pág. 94.

¹⁵ *Ibid.*, pág. 95.

Las torres de la sede no eran suficientes. Así lo demuestra el ambicioso proyecto ideado por el arquitecto Domènech i Estapà con el científico Eduard Fontseré i Riba (1870-1970) entre 1894 y 1895. Lamentablemente, la falta de medios y el desentendimiento del Ayuntamiento, el Estado y la Diputación de Barcelona impidieron que se ejecutara. No obstante, es uno de los ejemplos más interesantes para reflexionar sobre la presencia de las ciencias como elemento definitorio de la ciudad moderna. El proyecto fue impulsado también por Ángel del Romero, quien partió de la necesidad generada por lo inoperativo de los observatorios que coronaban el edificio central de la Academia. El objetivo era claro: «un proyecto que satisfaga hoy á las primeras necesidades, pudiera mañana ser base de un centro astronómico que estuviera en digna relación con los mejores observatorios de Europa».¹⁶

La documentación del proyecto muestra que se trataba de un complejo situado en el Tibidabo que estaría conformado por diversos edificios, cada uno destinado a una función concreta de observación o medición científica. De todos ellos, el observatorio astronómico debía ser el lugar de privilegio, el edificio más relevante y, por ello, erigido como la imagen del conjunto a partir de un cuidado trabajo artístico aplicado a la arquitectura. De hecho, las otras construcciones no serían más que simples pabellones, continentes cuyos alzados optaban por la austeridad de líneas: la casa-habitación de vigilancia, el pabellón magnético, la torre meteorológica y un pabellón con el ecuatorial fotográfico, entre otros. Todos habían de incorporar los últimos avances en cada una de las disciplinas a las que debían servir. Además, la localización exacta de cada edificio respondía a un porqué premeditado y resultado de un minucioso estudio, tanto del arquitecto como de Fontseré, a partir de entrevistas con diversos especialistas y del análisis de complejos modelos de toda Europa. Estas consultas obligadas a expertos por parte del arquitecto explican también la elección de los materiales, estrechamente ligada a la funcionalidad de cada espacio arquitectónico. Orientación, forma, material y función al servicio de las observaciones y resultado del estado de las ciencias

¹⁶ DOMÈNECH, Josep (1908-1909). «Estudio acerca de don Ángel del Romero». *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes*, vol. VII, núm. 7, págs. 403-404.

en 1894.¹⁷ Así pues, la arquitectura se hermana con las ciencias, se somete incluso al conocimiento especializado de los expertos, y se aleja del capricho artístico. El único elemento que queda a la libertad del arquitecto es el programa decorativo del observatorio astronómico como edificio más importante del complejo.

Domènech y Fontseré realizaron diversos análisis sobre los complejos de observación más importantes construidos en esa época. Aun así, la documentación nos muestra su preferencia por uno que se convirtió en modelo del barcelonés: el complejo de observación científica de Niza situado en la cima del Mont-Gros y construido por Charles Garnier (1825-1898) entre 1880 y 1892.¹⁸ Como el caso francés, el de Barcelona se proyectó como un recinto cuyos edificios se ordenarían de un modo similar a partir de una red de «circulación-comunicación». Las construcciones debían distribuirse por orden de importancia y por su función a lo largo del circuito. Los criterios de funcionalidad en la disposición y el uso de materiales descritos por Domènech coinciden con los de Garnier, en un intento de aplicar en Barcelona la modernidad científica internacional a partir de estas referencias arquitectónicas. En ambos casos, como advertíamos, el observatorio astronómico ocupaba el lugar central, y su alzado y planteamiento estético se erigía como la imagen de estas «ciudades de las ciencias».

Las estancias del edificio astronómico proyectado por Domènech para el complejo de Barcelona se distribuían en una planta de cruz griega, en cuyo centro se elevaba el elemento protagonista y la cúpula flotante y giratoria de hierro con el telescopio para las observaciones

¹⁷ Sobre este tema, que afecta a las formas arquitectónicas y a la situación de los diversos edificios del complejo, insisten Domènech y Fontseré: «El proyecto, en triple concepto arquitectónico, técnico y reglamentario, es hijo de maduro estudio. Hemos tenido para ello a la vista los planos de los más celebrados observatorios, los catálogos y notas particulares de los mejores constructores, las instrucciones y pareceres de distinguidos astrónomos». *Carta de Josep Domènech i Estapà i Eduard Fontseré i Riba a la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, 18 de enero de 1895. ARACAB, cpt. Observatorio Fabra; sig. top. 5.1.; caja 335.1-335.2.

¹⁸ ARACAB. Cpt. Observatori Fabra; sig. top. 5.1.; caja 335.1-335.2, carp. 3, *Índice para la memoria explicativa del Observatorio de Barcelona*, s. f., s. p.



Alzado de la fachada principal del observatorio astronómico del Observatorio de Barcelona. Josep Domènech i Estapà y Eduard Fontseré i Riba, noviembre de 1894. ARACAB, carp. 3, s. reg.

astronómicas. A su alrededor, las diferentes habitaciones acogían la biblioteca especializada, los despachos y salas de estudio, el laboratorio, la sala ecuatorial y la sala meridiana, galerías cubiertas para observaciones menores, etc. El alzado fue el único lugar donde el arquitecto desarrolló un programa de ornamento significativo, lo que evidencia que dicha construcción debía ser la imagen de marca de todo el recinto. La fachada principal se presenta imponente y simétrica, con un cuerpo central avanzado y sobreelevado por un pódiom de escaleras y un pórtico tetrástilo que dignifica el acceso al edificio y lo convierte en templo de las ciencias. Toda la iconografía desarrollada en la epidermis del observatorio se plantea de un modo original y se explota la creatividad del arquitecto acentuando la artísticidad de un programa vinculado a los astros, los planetas y a Urania. Así las pentalfas, los signos del zodiaco y los círculos se repiten e invaden las superficies, como complemento de la forma cupular del

centro de observación, que se erige como sobre un altar dedicado a la astronomía.

Del proyecto ideal al resultado final: el Observatorio Fabra (1902-1904)

Tras la imposibilidad de materializar el ambicioso proyecto de 1894-1895, pasaron seis años más hasta que pudo ejecutarse la idea de coronar el Tibidabo, y por tanto Barcelona, con un observatorio. No obstante, no se respetaron la forma y dimensiones del planteamiento anterior. El observatorio definitivo, aunque también proyectado por Josep Domènech i Estapà, fue muy diferente del diseñado en 1895. Esta vez pudo realizarse gracias al patrocinio del primer marqués de Alella, Camil Fabra i Fontanills (1833-1902).¹⁹ El nuevo proyecto abandonaba la idea de erigir un recinto con varios edificios especializados en diversos tipos de medición y observación, y se decidió realizar únicamente un solo continente arquitectónico destinado a la astronomía.²⁰

El arquitecto diseñó un edificio basado en volumetrías y cuerpos geométricos cuya combinación y predominio de las líneas rectas tenían por objetivo que la obra se alzara del follaje de la montaña como una arquitectura sagrada. En líneas generales, el edificio respira un carácter pintoresco y, como afirmaba Domènech en los planos, «romántico».²¹ Este detalle, junto con algunos dibujos de *marginalia*, es esencial para asimilar la concepción del edificio, así como su esencia entre lo científico, lo artístico y lo sagrado. Partiendo del terreno

¹⁹ Camil Fabra fue un importante industrial y político. Destacó en el negocio textil y de hilo de pesca con la empresa de Sant Andreu de Palomar Fabra y Portabella, y a partir de 1874 entró en política, donde tuvo una larga trayectoria que lo llevó a conseguir los cargos de diputado en Cortes, senador del reino, senador vitalicio y alcalde de Barcelona, en 1883. Destacó también por ser un gran coleccionista, además de un hombre interesado en las ciencias y la cultura en general.

²⁰ La inauguración oficial se realizó el 5 de abril de 1904, con un solemne acto en el propio observatorio con la presencia del rey Alfonso XIII y el presidente del Gobierno Antonio Maura.

²¹ *Croquis de sección Observatorio Fabra*, s. r., s. f. (Josep Domènech i Estapà, junio de 1902). ARACAB, cpt. Observatori Fabra 2, s. reg.



El Observatorio Fabra después de su inauguración, 1904. Fotografía RACAB.

irregular de la montaña, se propuso una obra en tres cuerpos: el primero, octogonal, en el que se sitúan el acceso principal y, en el piso superior, la sala del ecuatorial con la cúpula metálica giratoria; el segundo, un cuerpo rectangular con cubierta a dos aguas con el salón de conferencias; y finalmente el tercero, de planta cruciforme y rematado por una torre que sirve para equilibrar la verticalidad de la cúpula en el otro extremo.

La prensa periódica contemporánea desarrolla la idea de que la obra muestra el «sello personalísimo» del arquitecto, así como la combinación de cuerpos y volúmenes arquitectónicos del conjunto.²² El estilo personal de Domènech i Estapà se desarrolla en el cuerpo octogonal, con un pórtico sumamente original que alterna elementos clásicos con otros de regusto egipcio. Las columnas palmiformes sostienen un contundente hastial escalonado cuyo segundo tramo queda interrumpido por un arco peraltado con el escudo de la Real Academia de Ciencias y Artes. La elección del neogipcio era habitual en la época para edificios de carácter funerario o astronómico. En este caso,

²² «Observatorio Fabra, en el Tibidabo-Barcelona». *Arquitectura y Construcción*, núm. 9 (1905), pág. 358.

Domènech se apoya también en la simbología masónica dispuesta en el acceso neogipcio del observatorio, y logra así evocar los «tiempos primitivos» en que arquitectura, naturaleza y hombre estaban unidos para comprender el cosmos y la divinidad.²³ En el tímpano resultante del hastial, el arquitecto sitúa un bajorrelieve del escultor Rafael Atché donde aparece la alegoría de la Astronomía en forma de matrona romana que sostiene un astrolabio con su mano izquierda y, a su alrededor, se distribuyen cuerpos que hacen referencia al Sol, Saturno, la Tierra y Marte. Asistimos pues a la combinación entre un repertorio historicista y su reinterpretación con las formas y ritmos personales del arquitecto, lo que genera un insólito resultado ecléctico que logra la sacralidad buscada por el arquitecto.

Para el resto de las elevaciones, Domènech da importancia a la sobriedad y a la regularidad de la línea recta, únicamente interrumpida por parte de su repertorio personal, como perfiles seccionados, prismas casi futuristas, etc. Por lo demás, los muros se presentan desnudos y desprovistos de todo ornamento. En el alzado destaca y se recorta el torreón de base cruciforme que alberga los instrumentos meteorológicos y registradores.

Los observatorios para la Sociedad Astronómica de Barcelona (1910-1919)

En el corpus de Domènech i Estapà hallamos otros casos que giran en torno a la misma idea y en los que la ciencia se funde de nuevo con el arte arquitectónico. Se trata de los proyectos vinculados a la Sociedad Astronómica de Barcelona desde 1911, año en que entró a formar parte de la junta directiva.

Esta institución se instituyó el 30 de enero de 1910 en la Universidad de Barcelona y su principal objetivo era el de «reunir personas que se ocupan práctica ó teóricamente en Astronomía, Meteorología, Física del globo y Ciencias afines, ó que se interesen en el desarrollo

²³ DOMÈNECH, Josep (1904). *Concepto pedagógico de la ciencia matemática*. Barcelona: La Académica de Serra y Russell.

de estas Ciencias para el bien de la cultura en general».²⁴ La Sociedad tenía un carácter popularizador y pretendía difundir los conocimientos científicos y acabar con el estigma —propio de la época— de que la ciencia era una disciplina elitista.

Tras dos años en la junta directiva, Domènech ejerció de presidente entre 1913 y 1914, cargo que le permitió desarrollar unas actuaciones de modernización de la imagen de la institución, entre ellas, mejorar la calidad y la estética del *Boletín de la Sociedad Astronómica de Barcelona* y crear una nueva sede social con archivo y biblioteca especializada abierta a un público general (tanto aficionado como profesional).

Además, se fijó el objetivo de dotar de un observatorio social propio a los socios y así evitar que las observaciones se concentraran únicamente en el Fabra del Tibidabo y la Villa Urania de José Comas y Solá. En las actas de la institución se concreta: «la realización de nuestros ideales, esto es, la erección del Observatorio social, á donde cada uno pueda acudir para efectuar, con holgura, sus estudios y observaciones personales».²⁵ La idea comenzó a tomar forma tras la donación del observatorio de Rafael Patxot (1872-1964) a la institución en 1911.²⁶ Dicho instrumental y material astronómico debía ser la base para el nuevo observatorio, proyectado por el arquitecto Domènech.

Meses después, se lograba la colaboración del Ayuntamiento de Barcelona para poder construir el nuevo edificio en el Parque de la Ciudadela, lugar céntrico y mucho más accesible que el del Observatorio Fabra del Tibidabo.²⁷ A pesar de las menciones de este proyecto en las actas de la sociedad y las revistas científicas de la época, no se

²⁴ JARDÍ, Ramón (1911). *Conferencia experimental acerca del péndulo de Foucault*. Barcelona: Guinart y Pujolar, s/pág.

²⁵ «Nuestra prosperidad», *Boletín de la Sociedad Astronómica de Barcelona*, núm. 1 (1910), pág. 14.

²⁶ *Boletín de la Sociedad Astronómica de Barcelona*, núm. 14 (1911), págs. 319-321. Véanse también: *Document oficial del rector de la Universitat de Barcelona a la Societat Astronòmica de Barcelona*, 7 de enero de 1919. Archivo de la Sociedad Astronómica de Barcelona (ASAB), caja 84, 5.1.2/3; y *Observatori Patxot*. Archivo Histórico Universidad de Barcelona (AHUB), top. 02 3862/2.

²⁷ «Donativo Patxot». *Boletín de la Sociedad Astronómica de Barcelona*, núm. 25 (1912), págs. 51-52.

han localizado los planos. Parece que, de nuevo, la falta de fondos impidió su materialización, aunque en el Fons Domènech Estapà del archivo histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña hallamos un conjunto de croquis y dibujos realizados por Domènech y los ayudantes de su despacho de arquitectura en los que se da forma a un nuevo observatorio para la Sociedad Astronómica, aunque ligeramente posteriores (ca. 1914) y en otra ubicación.²⁸

Tal y como analizamos en profundidad y al detalle en otro estudio,²⁹ la nueva propuesta se situaría en el jardín del edificio de la Universidad de Barcelona. La documentación conservada está conformada tan solo de croquis, donde se suceden diferentes soluciones y fórmulas tanto para la planta y la distribución de espacios y funciones como para los alzados exteriores, de estética ecléctica. En todos ellos se toma como modelo la distribución interior del proyecto de Domènech de 1894-1895 y el de 1902 aunque, una vez más, nunca llegaron a ejecutarse. Tan solo se llevó a cabo una versión muy limitada, diseñada hacia 1918 por el arquitecto Josep Domènech i Mansana (1885-1973),³⁰ hijo de Domènech i Estapà. El proyecto consistió en una torre con cúpula giratoria de hierro insertada en el edificio histórico de la Universidad.

Los ejemplos seleccionados son apenas una muestra de un contexto rico y complejo en el que se pretendía materializar con contundencia la presencia de las ciencias en la ciudad moderna. Todos ellos son

²⁸ *Croquis de alzado. Pabellón de Astronomía*, Josep Ros i Ros, s. f.; *Planta de Pabellón de Astronomía*, Josep Ros i Ros, s. f. (correcciones de Josep Domènech i Estapà); *Plano de ubicación*, s. r., s. f. (Josep Domènech i Estapà, ca. 1914); *Planta principal y muros*, s. r. (Josep Domènech i Estapà i Josep Domènech i Mansana), s. f. (ca. 1914). Arxiu Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya Demarcació Barcelona (ACOACB), Fons Domènech Estapà / Domènech Mansana, H105A/13/219.

²⁹ FUENTES, Sergio (2019). «Els observatoris de la Societat Astronòmica de Barcelona, per Domènech i Estapà (1910-1919)». En: DILLA MARTÍ, R.; TORRAS FREIXA, M. (eds.), *Elias Rogent i Barcelona. Arquitectura, patrimoni i restauració*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, págs. 173-192.

³⁰ *Alzados, ubicaciones, secciones y plantas del proyecto de Observatorio en el antiguo edificio de la Universidad de Barcelona*, s. r., s. f.; *Secciones*, s. r., s. f. (Josep Domènech i Mansana, 1918-1919). ACOACB, Fons Domènech Estapà / Domènech Mansana, H105A/13/219.

indicadores de las conexiones entre ciencia y arte, además de encarnar también el carácter de sacralidad y espectacularidad a que aspiraban los proyectos de Domènech. Los casos presentados de manera sintética llevan a reflexionar sobre la interrelación y los nexos entre ciencia y arte y cómo dicha interrelación deriva en nuevas tipologías arquitectónicas que coronan la ciudad y la dotan de nuevas formas y, en definitiva, de nuevas escenografías vinculadas a la modernidad. La ciencia en general y las funciones y prácticas científicas inciden en las formas arquitectónicas, en el léxico ornamental y hasta en la distribución de espacios y plantas, el desarrollo de una estética determinada, etc. Por otro lado, el arte arquitectónico enriquece y acomoda las prácticas científicas, permite su evolución y, sobre todo, destaca su presencia en un contexto urbano en desarrollo. Así pues, todos estos ejemplos, y otros que no nos ha sido posible incorporar por falta de espacio, plantean con claridad caminos bidireccionales y, en definitiva, un enriquecimiento recíproco e interdisciplinar.

LOS PAISAJES DE LA SOCIEDAD DE CONSUMO: GRANDES ALMACENES Y GALERÍAS COMERCIALES

Joan Molet Petit

Universidad de Barcelona

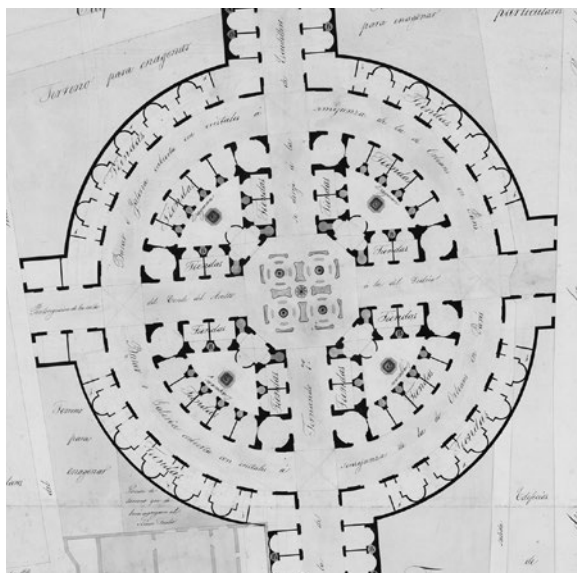
Los establecimientos comerciales son una parte esencial del paisaje cultural de las ciudades modernas. Durante el siglo XIX la producción industrial y la propia dinámica de la sociedad burguesa impulsaron grandes cambios en el modo de comprar y vender los productos, introduciendo nuevos espacios comerciales que se adaptaron a la dinámica de los tiempos.

En este contexto aparecen dos tipologías nuevas: los pasajes o galerías comerciales y los grandes almacenes. Los primeros ofrecían la comodidad de agrupar diferentes comercios bajo un mismo techo, y protegían así a los consumidores de las inclemencias del tiempo; y los segundos aspiraban a ofrecer en un mismo establecimiento todos los productos generados por la industria, al igual que se hacía en las exposiciones universales, en las que se inspiran.

Si bien las galerías comerciales cubiertas surgen en París y Londres y se extienden por toda Europa, los grandes almacenes se inventan en Filadelfia¹ y Chicago² y se extienden tanto por el Nuevo como por el Viejo Mundo. En Barcelona veremos que, si bien estéticamente las referencias principales serán francesas, el concepto de grandes almacenes se importará directamente de Norteamérica.

¹ GIBERTI, Bruno (2002). *Designing the centennial. A history of the 1876 International Exhibition in Philadelphia*. Lexington: The University Press of Kentucky, págs. 204-219.

² MILLER, Donald L. (1997). *City of the century. The epic of Chicago and the making of America*. Nueva York: Touchstone, págs. 254-265.



Detalle del proyecto de «red de pasajes comerciales» propuesta por F. D. Molina en 1844 para el solar del antiguo convento de Capuchinos de Barcelona. Arxiu Històric Ciutat de Barcelona.

La aparición de las galerías comerciales en Barcelona: proyectos ambiciosos y realizaciones modestas

El primer intento de crear un gran espacio comercial en la ciudad de Barcelona está relacionado con la desamortización de Mendizábal de 1836 y con la iniciativa del Ayuntamiento de construir un teatro en los terrenos del antiguo convento de los Capuchinos. En un proyecto de 1844, el arquitecto Francesc Daniel Molina propone, además del teatro, una ambiciosa red de «pasajes comerciales, alrededor de una plaza abierta».³

A pesar de no haberse podido localizar la memoria que debía de acompañar estos planos, la gran cantidad de detalles que en ellos se reflejan nos ayudan a hacernos una idea bastante precisa de lo proyectado; lo primero que distinguimos es el mencionado teatro, situado en el ángulo sudoeste del conjunto, dejando un gran espacio libre donde Molina proyecta dos pasajes cubiertos, con dos galerías dispuestas en cruz latina en cuya intersección se configuraba una plaza a cielo abierto que, a su vez, estaba rodeada por otra galería anular que se entrecruzaba con las anteriores.

La presencia del corredor circular es lo que más llama la atención, dado que era un esquema urbanístico nunca aplicado en Barcelona. Un posible modelo podría ser el proyecto de plaza circular, rodeada de porticado, dibujada por el arquitecto Isidro González Velázquez en 1816-1817 para solucionar el espacio vacío entre el Palacio Real y la Ópera de Madrid, o tal vez tomara su idea del *Précis* de J. N. L. Du-

³ Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Secció de Gràfics, Documents Visuals i Cartogràfics, núm. de reg. 3094 y 3143.

rand, donde se muestra un modelo de «feria»⁴ articulado concéntricamente como el proyecto de Molina.

Tanto Durand como Molina disponen los locales de forma radial, y la mayor diferencia se encuentra en el tipo de cubierta; Durand, que escribe su texto a principios del siglo XIX, propone un techo de forma cónica, mientras que Molina se acercaba más a la idea de «pasaje» cubriendo las «calles» y dejando a cielo abierto el área del cruce, resuelta con un espacio de planta octogonal regular, surgido al achafañar los ángulos rectos de la encrucijada, que así ampliada se convierte en una verdadera plaza, con parterres y surtidores.

Más allá de las posibles fuentes de la planta centralizada, resulta también muy atractiva la idea de cubrir las «calles» con cristaleras. Por primera vez se introduce en Barcelona la idea de «pasaje cubierto» o «galería», que el autor del plano quiere resaltar anotando en él: «Bazar o galería cubierta con cristales a semejanza de la de Orleans en París».

Si bien la bóveda acristalada y las arcadas de acceso a las tiendas, así como los altillos y las escaleras de caracol, son elementos que podrían haber sido tomados de la Galería de Orleans, y que están presentes en muchas otras galerías, nos gustaría destacar como posibles modelos el Passage du Caire y el Passage Vendôme, que también se instalaron en terrenos procedentes de monasterios exclaustros; o bien el Passage des Panoramas, que combina la presencia de un pasaje con la de un teatro.⁵

De este modo, parece que Molina haya recogido varios elementos de la ya por aquel entonces larga tradición de pasajes parisinos e intentado aplicarlos en Barcelona, con el objetivo de introducir esa nueva fórmula comercial como factor urbanizador a la vez que modernizador de la ciudad.

A pesar de los esfuerzos de Molina, las galerías cubiertas en Barcelona tuvieron un éxito más bien escaso, ya que la mayoría de los modestos pasajes comerciales que se llevaron a cabo durante el si-

⁴ DURAND, Jean-Nicholas-Louis (1805). *Précis des leçons d'architecture données à l'École Polytechnique*, vol. II. París: Amédée Saintin, págs. 62-63, il. 15.

⁵ LEMOINE, Bertrand (1989). *Les passages couverts en France*. París: Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris, págs. 146-174.

glo XIX eran a cielo abierto, puede que por motivos económicos, o bien por seguir razonamientos próximos al expuesto por el arquitecto municipal Miquel Garriga i Roca, quien se posiciona en contra de «la cubierta de avenidas y plazas con cristales, cuyos inconvenientes y poca ventaja en este país atendido el clima y circunstancias especiales de esta Capital no se ocultarán a V. E.», y añade más tarde que «un aire estadizo perjudica la salud y unas vistas tristes crían y fomentan la melancolía». ⁶ Por consiguiente, pasajes como el de La Paz (1871), del Crédito (1876) y de la Banca (1882) permanecieron a cielo abierto, aun teniendo las mismas intenciones comerciales que los pasajes parisinos.

El único pasaje dotado de techo acristalado de esta época fue el pasaje Bacardí (1856), precisamente atribuido a Molina, ya que constituye uno de los accesos a la plaza Real, proyectada por este, como solución definitiva al uso del solar del antiguo convento de Capuchinos.

El segundo intento de crear una gran área comercial moderna en Barcelona también partió de la necesidad de resolver el diseño de un extenso espacio público; en 1886 se convocó el concurso de proyectos para la futura plaza Cataluña, y en 1887 se falló a favor del titulado «Plaza», obra del arquitecto Pere Falqués i Urpí. En el posterior desarrollo del proyecto ganador se le pidió a Falqués que diseñara una variante que previera la construcción en el centro de la plaza de un llamado «pasaje encrucijada» basado en las prestigiosas Galerías Vittorio Emmanuelle II de Milán, recientemente construidas. ⁷

⁶ s/a (1848). *Actas de la Junta Censora convocada por el Excmo. Ayuntamiento con el objeto de examinar y calificar los proyectos presentados al mismo concurso para la formación de una plaza en el local que fue de los PP. Capuchinos de esta Ciudad y memorias que acompañaron los planos publicados por voluntad de sus autores*. Barcelona: Imprenta de Antonio Brusí, pág. 66.

⁷ Esta recomendación de la Junta Consultiva de Caminos, Canales y Puertos quedó recogida en un informe elaborado por una comisión que debía determinar los honorarios que por los diferentes proyectos de la plaza Cataluña debían abonarse al arquitecto Pedro Falqués. Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona, Comisión de Ensanche, exp. núm. 67 (nuevo) 1921, *Relativo a los honorarios devengados por el Arquitecto Don Pedro Falqués con motivo del Proyecto*

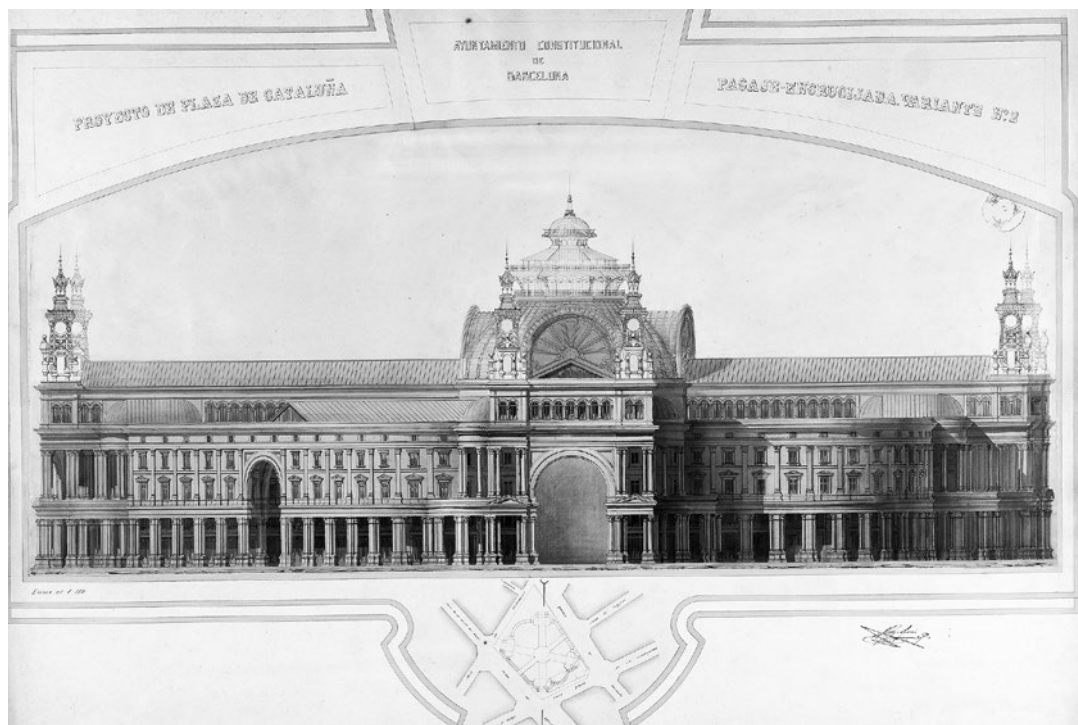
Siguiendo tales indicaciones, Falqués proyectó un enorme conjunto⁸ formado por seis bloques de viviendas, rodeado por una columnata perimetral, entre los que se disponen las tres «calles» cubiertas, de proporciones similares a las de Milán, que se cruzan en un gran dodecaedro central formando la «encrucijada» que da nombre al proyecto, cubierto por una cúpula y cuya superficie también es equiparable a la del «crucero» del modelo lombardo.

Las dos «calles» principales, más anchas, se corresponden *grosso modo* con los dos caminos de tierra que en forma de aspa constituían la urbanización provisional de la plaza, y que comunicaban por un lado las Ramblas con el paseo de Gracia, y por el otro la Puerta del Ángel con la rambla Cataluña; y la tercera «calle» coincide con la prolongación de la calle Vergara hasta el paseo de Gracia, tal y como aparecía originariamente en el Plan Cerdà.

Esta disposición permitía, además, salvar los problemas de composición que acarreaba la falta de simetría de la plaza, ya que los cuatro lados de esta ni son paralelos, ni tienen la misma longitud, ni se articulan en ángulo recto, con lo que la cruz en aspa, cuyos brazos se van abriendo conforme se alejan de la intersección, se adapta muy bien a este espacio. Así pues, Falqués solo tuvo que controlar la inclinación de los brazos para que se cruzaran armoniosamente bajo la cúpula, y compuso un dodecaedro a partir de combinar tres veces cuatro caras de distinta longitud.

de urbanización de la Plaza de Cataluña «Ponencia designada por las Ilustres Comisiones de Ensanche y Junta de Cementerios para estudiar la reclamación por honorarios y gastos formulada por el arquitecto Don Pedro Falqués».

⁸ El proyecto completo consta de una gran cantidad de documentación gráfica, que incluía una planta general; un alzado general; plantas de sótanos, planta baja, pisos y cubiertas de cada uno de los cuatro edificios en los que se dividía el conjunto; un corte transversal por el centro del edificio; cortes transversales por los dos tipos de galerías, por la rotonda y por uno de los cuerpos de entrada; una planta de cubiertas de la cúpula; una planta de cubiertas de uno de los cuerpos de entrada; y una planta general simplificada. También elaboró un presupuesto, cifrado en 9.339.298,77 ptas., del que la mayor partida —6.196.722,77 ptas.— se dedicaba a las expropiaciones, pero no llegó a redactar ninguna memoria, lo que nos ha privado de conocer las dimensiones exactas de este gran conjunto. AHCB sec. Gràfics núms. 27812, 27813, 27814, 27815, 27816, 27817, 27818, 27819, 278120, 278121. AHCB. Fons Privats. Pere Falqués i Urpí. 5D.27 Carpeta 46.



Fachada del «pasaje-encrucijada» proyectado por Pere Falqués para la plaza Cataluña. AHCB.

Aparte de obviar la típica disposición en forma de cruz latina, otra característica que habría distinguido este gran conjunto de haberse construido es su posición aislada, en el centro de una plaza; la mayoría de los pasajes y grandes galerías son construcciones que se insertan en el interior de una manzana para contribuir a hacerla más permeable, o bien se utilizan para llenar vacíos urbanos entre las casas producidos por la destrucción de edificios preexistentes. Como hemos señalado, en nuestro caso se trataría de una edificación a cuatro vientos que, por sus dimensiones, habría presentado un enorme perímetro de fachada, lo que de por sí plantea muchos problemas compositivos, además de los que ya planteaba la irregularidad de la planta.

La solución le llega a Falqués desde la misma Italia, pero no de Milán, sino de Roma, en concreto de las construcciones que conformaban la plaza de la Exedra (ahora de la República), obra de Gaetano Koch de 1889. En ambos conjuntos se trataba de resolver grandes

espacios urbanos mediante un tratamiento monumental, y en los dos se opta por fachadas semicirculares. Las romanas son de perfil cóncavo y las barcelonesas, de perfil convexo; pero en los dos casos se recurre a los modelos de los *palazzi* del Cinquecento y se estructuran las largas fachadas mediante pilastras de orden colosal que contrarrestan su largo desarrollo horizontal.

Otras muestras de la sensibilidad ecléctica de Falqués las constituyen los arcos de dimensiones descomunales que dispone para señalar la entrada de las galerías, haciéndose eco del cuerpo en forma de arco de triunfo que da acceso a las Gallerias Vittorio Emmanuele por la Piazza del Duomo, pero combinándolo con la escala y la disposición del Arco del Almirantazgo de San Petersburgo, punto focal de un gran edificio que, como el de Falqués, presenta una larga fachada muy horizontal y un perfil aproximadamente curvado, aunque en este caso es convexo.

Por encima de estos arcos monumentales, el arquitecto barcelonés vuelve a exhibir el carácter desenvuelto con el que trata los estilos históricos, al romper la estricta composición de líneas verticales y horizontales con dos hileras de ventanas corridas de arco de medio punto, muy similares a las del edificio de la Universidad de Barcelona, que, a modo de «claristorio», habrían aportado más luz natural a las galerías, y que podrían haber funcionado como mecanismo de ventilación de estas. El perfil semicircular de las ventanas corridas, lejos de ser un capricho, habría funcionado para relacionar positivamente los grandes arcos de acceso con los no menos grandes tragaluces semicirculares que habrían iluminado el espacio central o «encrucijada», ya que esta se iba a construir con un material opaco en vez del cristal usado en Milán. Estos tragaluces, de carácter mucho más industrial que el resto de los elementos hasta ahora analizados, se toman prestados de un edificio de concepto mucho más moderno, como la Gare de l'Est de París, pero —como el edificio de Falqués— de corte netamente neorrenacentista.⁹

La propuesta fue desechada en 1891, ya que de hecho suponía privatizar el espacio público de la plaza.

⁹ LEMOINE, Bertrand (1998). *Architecture in France, 1800-1900*. Nueva York: Harry N. Abrams, pág. 142.

La introducción de los grandes almacenes en Barcelona: El Siglo

Si bien el modelo de galería comercial cubierta no llegó a cuajar en Barcelona, la Ciudad Condal fue pionera a la hora de implantar en España el modelo de grandes almacenes. La idea partió de Eduardo Conde y Pablo del Puerto, que se habían conocido en Cuba, donde trabajaban en un almacén de tejidos. En Cuba tuvieron conocimiento de los grandes almacenes norteamericanos, de modo que Conde viajó a Nueva York a estudiar su funcionamiento. Una vez ambos de regreso en Barcelona, hacia 1870, fundaron una tienda y taller de prendas de caballero llamada «El Siglo», situada en la rambla de Santa Mónica de Barcelona, desde donde también exportaban sus productos a las Américas.¹⁰

A la vista de los buenos resultados, en 1881 decidieron dar un paso más allá y abrir al público los primeros grandes almacenes de España, en el otro extremo de las Ramblas, cerca del que sería el nuevo centro comercial de Barcelona. En el momento de su inauguración los almacenes¹¹ ocupaban una superficie total de 5.550 m² repartidos entre los bajos y el sótano del inmueble de viviendas número 5 de la rambla de los Estudios, que fueron reformados por el arquitecto Domènec Balet; estos no debían de ser complicados ya que, según los planos originales del edificio,¹² la planta baja y el sótano fueron concebidos como espacios diáfanos, con las típicas columnas de hierro,

¹⁰ CONDE MORAGUES, Luis (2013). *Grandes Almacenes El Siglo, 1872-1953*. Barcelona: María Isabel Ribera Roca, págs. 54-58.

¹¹ Este y muchos otros datos de cómo eran los almacenes en el momento de su inauguración los aportan dos reseñas publicadas en el periódico *La Vanguardia* los días 2 y 18 de octubre de ese año. La primera describe perfectamente el edificio y su distribución interior, a lo largo de cinco páginas y en un tamaño de letra superior al habitual del periódico, por lo que, a pesar del tipo de redacción, se trataría de un anuncio («El Siglo. Gran taller de camisería y fábrica de guantes». *La Vanguardia*, 2/10/1881, págs. 5377-5381). La segunda es más una crónica de la inauguración, también muy descriptiva de las instalaciones, y ocupa solo dos páginas con la misma tipografía que el resto de las noticias («Una solemnidad industrial». *La Vanguardia*, 18/10/1881, págs. 5746-5747).

¹² AMCB Comisión de Fomento, exp. núm. 1114H 1878-79, *Relativo al permiso que solicita Don J. Taltavull para edificar en un solar del ex-Seminario Conciliar (Rbla. Estudios, 5)*.

dispuestos alrededor del vestíbulo y la caja de escalera, con lo que sería muy fácil adaptarlos.

La primera campaña de construcción importante se inició a mediados de 1897, cuando se adquirieron los cuatro pisos superiores de la misma finca y se derribaron los tabiques para crear nuevos espacios diáfanos, pero manteniendo los muros de carga. Además, se aprovechó la escalera original de la casa y se integró en el nuevo diseño, obra del arquitecto Leocadio de Olavarría.¹³ En la parte posterior se añadió un nuevo cuerpo de edificación, también de cuatro plantas, dotado de dos patios cubiertos.

Esta fue la primera zona que adquirió la típica imagen de los grandes almacenes parisinos: con una gran estructura de columnas y jácenas de hierro alrededor de un gran patio central, cubierto por un artístico lucernario, bajo el cual se dispone una escalinata de estructura metálica. Precisamente, estas aberturas interiores que atravesaban verticalmente el edificio, lo que permitía una gran entrada de luz cenital y ofrecía una vista «panorámica» de los almacenes, se convirtieron en uno de los elementos distintivos de esta tipología,¹⁴ introducido ya en el primer edificio construido expresamente para esta función, los grandes almacenes Au Bon Marché de París. En ellos, el arquitecto L. C. Boileau tuvo la audacia de dejar las columnas de hierro a la vista, como en una fábrica o estación, para que pudieran ser más esbeltas, sin el recubrimiento de obra, y contribuir a crear un espacio más abierto. Asimismo, también inventó el doble lucernario, compuesto por dos cristalerías, una exterior de carácter industrial,

¹³ AMCB Comisión de Fomento, Obras Particulares, exp. núm. 742 Y de 1896. Este arquitecto se hizo cargo de estas y todas las demás reformas y ampliaciones de El Siglo hasta su incendio en 1932.

¹⁴ En el espacio ocupado anteriormente por las viviendas no se pudo lograr esta amplitud, ya que se tuvieron que conservar los muros de carga: los que había alrededor de las cajas de escalera, los que separaban las crujías, dispuestos paralelamente a la Rambla, y la propia fachada. Solo se suprimió la fachada posterior, que fue sustituida por la última hilera de columnas de hierro de la nueva construcción, tal y como deducimos de la colección de planos incluidos en el expediente de las aseguradoras. Véase MASOLIVER IBARRA, Narciso; CENDOYA OSOZ, Pedro (1933). *Expediente relativo al siniestro ocurrido el día 25 de diciembre de 1932 en los locales «Grandes Almacenes el Siglo S.A.»*. Barcelona: Compañías Aseguradoras.



Grabado del patio cubierto de los almacenes El Siglo. AHC.B.

En El Siglo, en este caso para reedificar toda la parte posterior del inmueble número 7, adquirido el año anterior, para comunicarlo convenientemente con la finca de la plaza del Buensuceso, número 1, incorporada ese mismo año. En este caso se construyeron hasta tres patios a toda altura con sendas claraboyas, de las que destacaría la que cubría un patio de forma octogonal alargada, que presentaba cierta dificultad técnica y estética al existir un desnivel entre los edificios colindantes.

La construcción de todas estas importantes estructuras metálicas, que llegaron incluso a sustituir una parte de los muros de carga de los edificios que conectaban, fue posible gracias a la participación del gran constructor de estructuras metálicas de Barcelona, Joan

más resistente, y una interior cuya estructura metálica se trata de un modo más decorativista, en consonancia con el aspecto historicista que dio a las columnas metálicas. Además, con este sistema se consiguió, aparte de las ventajas estéticas, un aislamiento térmico más eficaz, al crearse un «colchón» de aire entre las dos claraboyas.¹⁵

En 1898 El Siglo vuelve a crecer, y se construye un nuevo cuerpo de edificio en el patio existente por la calle Xuclà, que amplía en tres crujías el edificio de rambla de los Estudios número 5. Por otra parte, se adquiere un edificio contiguo en la misma calle Xuclà que se amplía en dos pisos, alrededor de un patio central cubierto, en uno de los cuales se instala el café-restaurante.

En 1907, diez años después de las primeras reformas importantes, se emprendió una tercera gran campaña de obras

¹⁵ LEMOINE, Bertrand (2008). *L'architecture du fer. France: XIX^e siècle*. Seyssel: Champ Vallon, pág. 194.

Torras Guardiola (popularmente conocido como el «Eiffel catalán»), cuya empresa suministró el gran número de soportes de fundición y de jácenas de hierro laminado que se necesitó para llevar a cabo las diferentes ampliaciones.¹⁶

En 1918 se lleva a cabo la última gran actuación, incorporando el inmueble número 3 de la rambla de los Estudios. Este último espacio albergaba principalmente zonas de talleres y administración de la empresa, por lo que las reformas efectuadas fueron mínimas; únicamente se derribaron los tabiques para ampliar los espacios, pero se dejaron los muros de carga. Tales reformas no necesitaban de permiso municipal, ya que no afectaban la estructura ni la fachada del edificio.

La prensa especializada de la época estableció la relación tipológica de El Siglo con los «Grandes Almacenes del Louvre, La Primavera y otros análogos de París»;¹⁷ la comparación con el primero nos lleva a hablar de la fachada principal de El Siglo, dado que ambos eran negocios que se establecieron dentro de unos inmuebles ya construidos, y que fueron creciendo dentro de estos mediante importantes reformas interiores, pero sin modificar las fachadas. En el caso parisino, su ubicación en la Rue Rivoli, en la que existía la obligación de construir las fachadas siguiendo el modelo definido por los arquitectos Percier y Fontaine en 1806, hacía imposible cualquier cambio; en el caso barcelonés, probablemente no se creyó necesario emprender una obra tan costosa y solo se transformaron algunos de los portales en escaparates, de manera que el aspecto general era el de un edificio de viviendas corriente, con tiendas en la planta baja, lo que incidió poco en el paisaje urbano, al contrario de los grandes almacenes parisinos del *fin-de-siècle* (Le Printemps, La Samaritaine, Le Grand Basar de la Rue de Rennes, Galeries Lafayette...).

¹⁶ FELIU TORRAS, Assumpció (2011). «El llibre de registre de clients». En: FELIU TORRAS, Assumpció; VILANOVA OMEDAS, Antoni (coords.), *La Barcelona de ferro. A propòsit de Joan Torras Guardiola*. Barcelona: Museu d'Història de Barcelona, págs. 285-289.

¹⁷ s/a (1899). «La industria nacional. Grandes Almacenes de “El Siglo” Barcelona». *Revista Ilustrada de Banca, Ferrocarriles, Industria y Seguros*, págs. 24-25.

La edad de oro de los grandes almacenes barceloneses

El éxito de los Grandes Almacenes El Siglo incitó a otros comerciantes e industriales barceloneses a interesarse por este nuevo modelo comercial y a construir grandes edificios *ad hoc* que, además de reunir en su interior todos los requisitos propios de estos establecimientos, estaban dotados de fachadas espectaculares pensadas para llamar la atención del público y que, al mismo tiempo, se convirtieron en verdaderos hitos del paisaje urbano barcelonés. Estos nuevos emporios comerciales se levantaron mayoritariamente durante el primer tercio del siglo xx, momento que podemos considerar como la época dorada de los grandes almacenes por su gran éxito comercial, y por la calidad de su arquitectura. Todos ellos se concentraron en un área muy concreta de la ciudad, entre la plaza Cataluña y la plaza Universidad, y constituyeron así el núcleo de la nueva área comercial de Barcelona, que se estaba desplazando desde el área de la calle Ferran, en la ciudad antigua, hacia el Ensanche.

*Los almacenes Casa Damians*¹⁸

En febrero de 1913 Alejandro Damians pide permiso al Ayuntamiento de Barcelona para derribar dos edificios contiguos que acababa de comprar en las calles Pelayo y Tallers. En la instancia que presenta él mismo explica sus intenciones:

[...] deseando construir un edificio de carácter mercantil, destinado a almacenes de venta al por mayor y menor para el comercio de ferretería, maquinaria, fumistería, metalistería y otros ramos análogos a los que viene dedicándose desde hace muchísimos años en las calles de Escudillers y Obradors [...].

Al proyectarlo no ha podido menos el recurrente que tener muy presentes los edificios que[,] de este mismo carácter, ha tenido ocasión de

¹⁸ Este edificio albergó a partir de 1933 los almacenes El Siglo, cuyas instalaciones anteriores habían desaparecido en el incendio del 24 de diciembre de 1932, por lo que a menudo se menciona como almacenes El Siglo, lo que puede llevar a confusión.

visitar en las principales ciudades de Europa, edificios que[,] por el amplio espíritu que ha presidido su construcción, son los que dan una de las notas más salientes de la importancia de la ciudad, al par que resultan grandes centros de atracción y movimiento, llevando la animación y la intensidad de concurrencia a las calles que por esto mismo tienen el aire típico de las grandes vías de dichas ciudades. Con este fin y al tratar de hacer en este caso y para nuestra ciudad algo que asemeje a lo mucho y espléndido que ha podido visitar, ha tenido que desarrollar la idea dentro de los límites y disposiciones, que, de querer ser esclavo riguroso de ellas en todos sus detalles, hubiera debido forzosamente sacrificar lo más hermoso y amplio de sus ideas y de su proyecto.

Es indudable que las disposiciones que hoy rigen para la edificación urbana en nuestra ciudad fueron dictadas en beneficio de los moradores de las viviendas que debían ser objeto y fin de la edificación que se deseaba reglamentar pero, entonces[,] no pudo el legislador tener en cuenta las edificaciones [...] de carácter comercial, que la vida moderna ha hecho crecer en las grandes ciudades y que son hoy un orgullo y sería hacer agravio al buen sentido y sabiduría del legislador de entonces pretender que estas construcciones debieran amoldarse hasta en sus más pequeños detalles a lo dispuesto en aquel entonces para las viviendas y cuando estos edificios aún no existían.¹⁹

El texto de Damians hace muy evidente la intención del industrial de construir algo completamente inédito en Barcelona, un edificio de nueva planta pensado para unos grandes almacenes, una tipología tan novedosa en la ciudad que no estaba prevista en las ordenanzas municipales, las cuales básicamente distinguían entre edificios públicos, edificios de viviendas o edificios industriales, circunstancia que es confirmada por las propias autoridades municipales, quienes en el informe posterior a esta petición reconocen esa laguna en las ordenanzas y proponen aplicar al edificio de Damians el artículo 184, que prevé la asimilación de ciertos edificios privados a la categoría de edificio público, el cual se rige por el artículo 183, que reza: «Estos

¹⁹ AMCB, Comisión de Ensanche, exp. núm. 14580 de 1913. *De permiso a D. Alejandro Damians para derribar las casas nos. 54 de la calle de Pelayo y 18 y 20 de la calle de Tallers, y en el solar resultante construir un edificio comercial de carácter monumental destinado a almacenes del comercio de ferretería, maquinaria, fumistería, metalistería y otros.*

edificios no estarán sujetos a otras disposiciones que las que sus necesidades y el arte aconsejen».²⁰

Además, en ese mismo informe se constata que:

[...] el proyecto que nos ocupa está desarrollado verdaderamente en forma grandiosa, pues deja en su interior grandes patios que harán que el edificio reúna[,] a pesar de las grandes aglomeraciones de personas que en él habrá, todas las condiciones que la higiene exige; y por otra parte su composición de fachadas y distribución y los materiales de que se compone, hierro en su mayor parte y cristales, tienen un carácter monumental que se separa de todo lo que hasta hoy en día se ha construido en esta ciudad, lo que hace que deban dictarse reglas especiales a las que deba sujetarse dicho edificio y todos los que con este carácter se construyan.²¹

Gracias a esta decisión, se abre la puerta en Barcelona a la posibilidad de construir edificios de grandes almacenes con una grandiosidad y monumentalidad que excede a la de los edificios de viviendas, de modo que, tal y como veremos a continuación, las empresas que en adelante se decidan por esta tipología apelarán invariablemente al aludido artículo 184 de las ordenanzas, que les permitirá exceder los límites de altura e incluso obviar la alineación oficial de la calle.

Volviendo a los almacenes Damians, estos obtienen el permiso el mismo 1913 y, según otra instancia presentada por el promotor, se concluyen a finales de 1915 y se inauguran en noviembre del mismo año. Siguiendo la tipología europea invocada por su propietario, se trata de un edificio de planta abierta o diáfana, compuesto de planta baja, cuatro pisos, un semisótano que se abre a la calle Tallers, que se encuentra en una cota más baja, y un sótano. En él se observan los característicos patios interiores cubiertos por sendos lucernarios, en este caso tres, según el modelo de lo que ya hemos visto en *El Siglo*, con la salvedad de que, si allí se añadieron a edificios preexistentes,

²⁰ En esa época se consideraba edificio público solamente a aquellos construidos por las administraciones además de las iglesias, pues aún no se aplicaba el concepto de edificios de pública concurrencia. s/a (1891). *Ordenanzas municipales de Barcelona*. Barcelona: Imprenta de Eduardo Bosch, págs. 40-41.

²¹ AMCB, Comisión de Ensanche, exp. núm. 14580 de 1913. *De permiso a D. Alejandro Damians...*, op. cit.

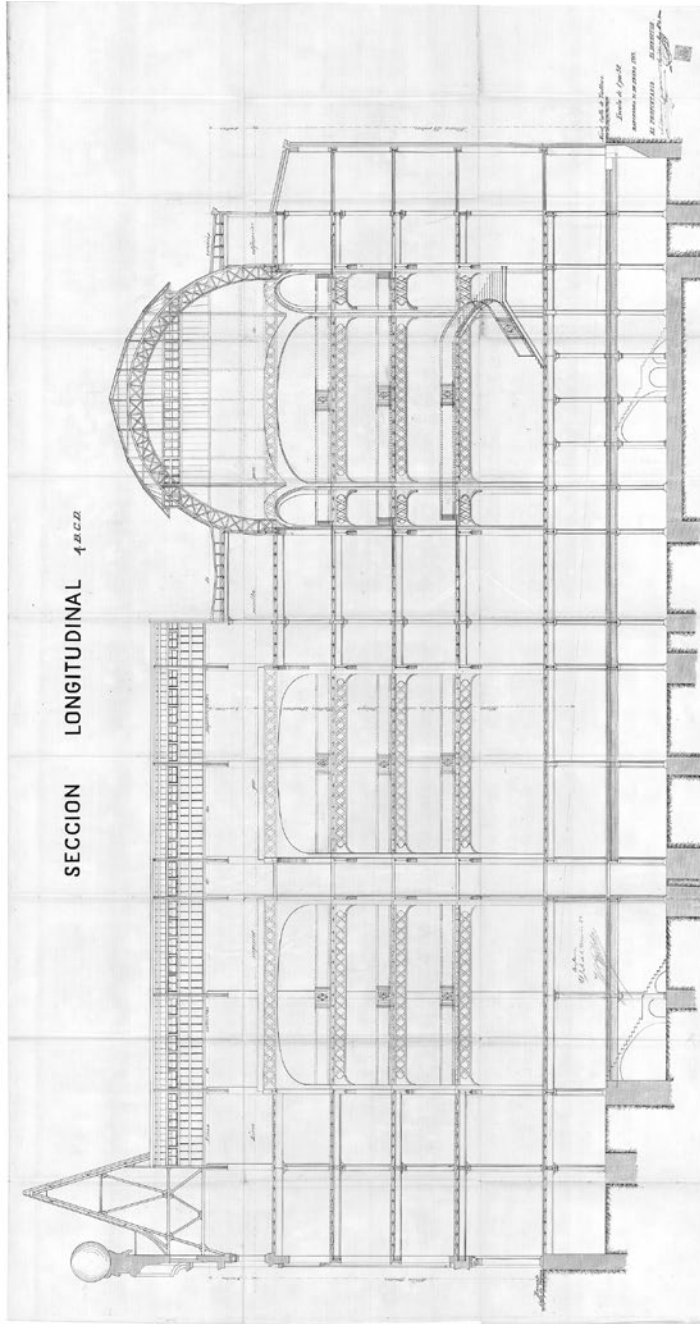
aquí se incluyeron en el proyecto inicial. Asimismo, se prevén dos escalinatas, otro de los elementos consustanciales a esta nueva tipología arquitectónica, una que llega solo al primer piso, como las escaleras de honor de los palacios y las óperas, y que tiene un carácter muy escenográfico, y otra no menos espectacular, que accede a todos los niveles. Ambas se complementan con sendos ascensores instalados en las paredes medianeras.

El proyecto original fue firmado por el maestro de obras Agustín Mas, quien se inspiró en los modelos parisinos del siglo XIX y en consecuencia diseñó una gran estructura metálica, que se manifiesta sobre todo en los patios y las grandes claraboyas que los cubren; pero ya a principios del siglo XX este tipo de estructuras había quedado obsoleto y el propio promotor de la obra, que conocía muy bien lo que se hacía en esos momentos en Europa, exigió que la estructura fuera de hormigón armado, un material con el que el arquitecto Agusté Perret estaba en ese momento construyendo grandes estructuras industriales así como edificios tradicionales como viviendas o iglesias en Francia,²² con lo cual había demostrado que se trataba de un material muy versátil, más ligero, más sólido, más flexible y sobre todo más resistente al fuego, algo muy importante en este tipo de construcciones, que albergaban productos muy inflamables.

Por este motivo Damians entra en contacto con J. M. Miró Trepas, constructor, fundador de la empresa Construcciones y Pavimentos, considerada la introductora del hormigón armado en España, cuyo director artístico fue entre 1902 y 1928 el arquitecto Eduardo Ferrés i Puig.²³ Este había estudiado en Bélgica e Inglaterra la tecnología del hormigón según el método Hennebique, de modo que eliminó la estructura metálica de Mas y la reemplazó por otra de hormigón calculada con ayuda de su cuñado Lluís Homs. Este cambio de material permitió abrir patios más amplios, de perfil ovalado y una fachada mucho más ligera, más abierta, en la que dominan los elementos inspirados en la Secesión Vienesa, estilo muy apreciado por Ferrés.

²² KOSTOF, Spiro (2004). *Historia de la arquitectura*, vol. 3. Madrid: Alianza, pág. 1201.

²³ FERRÉS, Xavier; FOLCH, Andreu; FOLCH, Ramón (1997). *Eduard Ferrés i Puig, arquitecte*. Vilassar de Mar: Ajuntament de Vilassar, pág. 68.



Proyecto original de los almacenes Casa Damians, Corte Longitudinal. Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona.

En comparación con su antecesor, los almacenes El Siglo, los almacenes Damians representaron un avance importante, ya que no se trata de la adaptación de viejas viviendas a la actividad comercial, sino de un edificio de nueva planta pensado como centro comercial, en el que se utiliza una tecnología mucho más moderna que es el hormigón armado, y con una proyección mucho más importante en el paisaje urbano a través de una fachada que lo singulariza, denota su vocación de espacio público con los grandes ventanales y, sobre todo, marca un hito urbano con la gran torre coronada por el orbe, que se convierte, a su vez, en un potente elemento publicitario. Estos méritos fueron reconocidos por el propio Ayuntamiento con la concesión del premio anual al mejor establecimiento comercial terminado en 1915.²⁴

Los almacenes El Águila

En 1919, y tras el éxito alcanzado por los almacenes Damians, la Sociedad Bosch-Labrús Hermanos decide construir otro edificio dedicado a grandes almacenes, con el nombre de «El Águila», muy cerca del anterior, en la esquina de la calle Pelayo con la plaza Universidad.

En este caso se combinan las tácticas que hemos observado en El Siglo y en los almacenes Damians, ya que se trata, una vez más, de la reforma de dos edificios contiguos de viviendas para convertirlos en grandes almacenes, siguiendo el ejemplo de El Siglo pero asegurando su notoriedad mediante una fachada espectacular, rematada por un elemento emblemático. Los inmuebles originales habían sido construidos en 1882 por el maestro de obras J. Marimón Cot para el promotor Antonio Balart y fueron adquiridos en 1919 por la citada sociedad Bosch-Labrús Hermanos, que en un principio preveía llevar a cabo solamente obras interiores consistentes en:

[...] el derribo de tabiques, cambio de embaldosados, practicar puertas en la medianil de las casas para la unión de las mismas y ampliar uno

²⁴ s/a (1917). «Concurso de edificios y establecimientos urbanos terminados durante los años 1913, 1914 y 1915». *Anuario Estadístico de la Ciudad de Barcelona. Año xv. 1915*. Barcelona: Imprenta de Heinrich y Cía., págs. 410-430.

de los patios interiores; sin que ninguna de las obras descritas aumente la solidez y duración del edificio teniendo por objeto tan solo poder sacar mayor rendimiento del mismo destinándolo a almacenes para la venta.²⁵

Según la normativa de la época, este tipo de actuaciones no precisaba permiso municipal y solamente se exigía informar de ellas por escrito, de modo que tampoco se debía presentar ni proyecto ni pagar tasa alguna. Empero, estas condiciones solo se aplicaban cuando las susodichas obras interiores no afectaban al aspecto de la fachada, lo cual nos indica la voluntad de los promotores de seguir el modelo establecido por los almacenes El Siglo.

Sin embargo, en diciembre del mismo año se presenta una nueva instancia solicitando permiso para modificar también las fachadas y a la vez añadir dos pisos más a los cinco del inmueble original. Esto supone, por un lado, un importante cambio de orientación y, sobre todo, una actuación mucho más ambiciosa, inspirada en el modelo de los almacenes Damians. En consecuencia, la pertinente solicitud de permiso de obras ahora va acompañada de los planos del proyecto, así como de una completa memoria redactada por el propio arquitecto director de las obras, Josep Domènech Mansana:²⁶

Se trata de instalar en el mismo los «Grandes Almacenes El Águila» para la venta al detalle de toda clase de artículos, lo cual sin duda ha de contribuir al carácter de gran capital que tiene Barcelona.

Se proyecta[n] sobre el edificio existente dos nuevos pisos sin que sea necesario reforzar parte alguna de los elementos sustentantes ya que su resistencia es más que suficiente [...]. La monumentalidad del conjunto se logra proyectando en el ángulo de la plaza de la Universidad con la calle de Pelayo una torre[,] tal como es de ver en la perspectiva que se acompaña y la armonización de la parte nueva con la existente valiéndose tan solo de arrebozados y revestimientos y modificando todas las aberturas actuales. [...]

²⁵ AMCB, Comisión de Fomento, Obras Particulares, exp. núm. 1558 de 1919 *Promovido por D. José Domènech para practicar obras interiores en la casa n.º 10 de la plaza Universidad y Pelayo n.º 2.*

²⁶ BORNIQUEL, Núria; PASTOR, Alfred; SIERRA, Albert (1999). *Domènech Estapà, Domènech Mansana*. Barcelona: COAC, pág. 67.

El estilo adoptado en el proyecto que nos ocupa es el Renacimiento Español[,] procurando adaptarlo al carácter que debe presentar un edificio destinado a almacenes en continua comunicación con el gran público, que ha de frecuentarlos, dejando en la fachada grandes huecos y vanos destinados a escaparate y exposición de los productos destinados a la venta. [...] su fachada da a la plaza de la Universidad en su cruce con la Ronda del mismo nombre y calle de Pelayo, lo que permitirá que tenga un hermoso punto de vista por el espacio libre de vía pública que ante el edificio se dispone. Además, podemos citar hoy día en la misma calle de Pelayo y otras importantes vías de Barcelona edificios tan importantes como el proyectado y con menos anchura en vía pública.

El emplazamiento del edificio en el núcleo central y de mayor circulación de Barcelona es otra razón que nos asiste para proyectarlo a mayor altura y ofrecer un conjunto monumental.²⁷

Las diferentes consideraciones planteadas por el arquitecto resultan de gran interés ya que dibujan muy bien el carácter que esta nueva tipología arquitectónica imprimía a las ciudades donde se iba implantando, así como las repercusiones que tendría en la propia ciudad de Barcelona, en especial la consolidación de un área comercial importante —el eje plaza Cataluña – calle Pelayo – plaza Universidad— en el límite entre la ciudad tradicional y el nuevo Ensanche, cuya relevancia queda asimismo marcada desde el punto de vista estético gracias al aspecto monumental del nuevo edificio, el cual, junto a los almacenes Damians, también de aspecto singular, aumentaría el atractivo de este nuevo centro de la ciudad de Barcelona. Se hacía así manifiesta la importancia de significar la idea de urbe moderna dotándola de nuevos hitos monumentales, que ya no serán los palacios o las catedrales, sino los nuevos templos del comercio, los palacios del capitalismo.

En el texto de Domènech Mansana tales argumentaciones tienen una finalidad inmediata: permitir que el edificio tuviera dos pisos más de los autorizados por la legislación, para lo que el arquitecto no duda

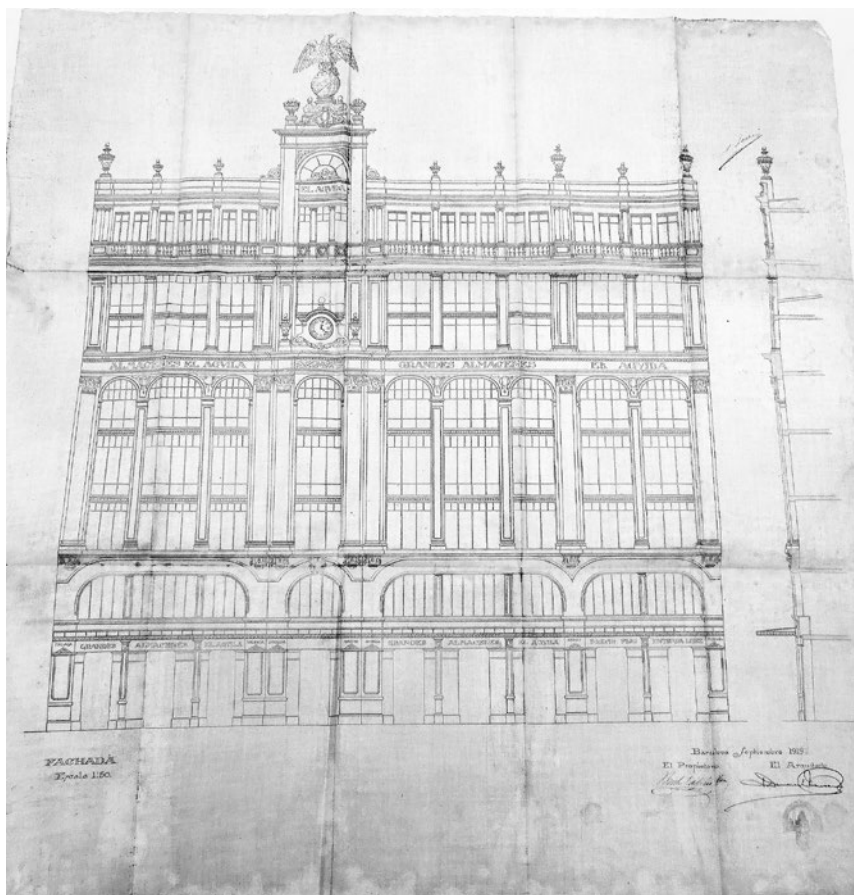
²⁷ AMCB, Comisión de Fomento, Obras Particulares, exp. 1889 de 1919. *De permiso a la razón social Bosch Labrús S. en C. para practicar obras de reforma y adicionar pisos a la casa número 10 de la plaza de la Universidad y número 2 de la calle de Pelayo.*

en apelar al artículo 184 de las ordenanzas, el mismo que había facilitado a los almacenes Damians superar también la altura máxima fijada; de ahí que Domènech Mansana aluda constantemente al carácter monumental de la construcción y al papel que esta desempeñaría en el paisaje urbano de Barcelona.

Según el proyecto, las reformas interiores se centraban en derribar los antiguos tabiques, aprovechar solamente los muros de carga, que se modificaban para ampliar el patio de luz posterior a la caja de escalera original del inmueble del número 2 de Pelayo, y unir ambas estructuras para crear el típico patio interior cubierto con claraboya, de perfil ovalado, como el de los almacenes Damians. Aun así, en El Águila no se prevé ninguna escalinata de acceso al primer piso, y la escalera general no consigue tener el carácter escenográfico del modelo anterior, dado que se construye aprovechando la caja de escalera y otro patio preexistentes del inmueble de la plaza Universidad, número 10, lo que limita las posibilidades creativas del arquitecto, aunque este también utilice el hormigón armado como nueva tecnología estructural.

Ciertamente, la parte más espectacular del edificio era su fachada, organizada con grandes aberturas obtenidas a partir de redimensionar las ya existentes y transformar los típicos balcones de los edificios de viviendas en grandes ventanales que dotan de mayor luz natural el interior de los almacenes. De hecho, son estos grandes vanos que cubren gran parte de la superficie de la fachada los que ponen en duda la afirmación del arquitecto respecto al estilo «renacimiento español» con el que la relaciona; sería más preciso clasificarlo dentro de una estética beauxartiana, con elementos clasicistas y renacentistas sobredimensionados para adaptarlos así a la escala del edificio, imitando las soluciones típicas de los rascacielos norteamericanos, en los que el repertorio clásico tradicional se adapta a su tamaño y asimismo juega en favor de realzar la marcada verticalidad de estas construcciones, siguiendo las ideas expuestas por Louis H. Sullivan.²⁸ Una vez más, el orbe, símbolo de universalidad, corona el edificio, pero esta vez no es el elemento culminante, sino que sirve de apoyo a un

²⁸ SULLIVAN, Louis H. (1896). «The tall office building artistically considered». *Lippincott's Monthly Magazine*, vol. 339, págs. 403-409.



Proyecto de fachada de los almacenes El Águila. Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona.

águila monumental, que da nombre a la empresa, un animal que expresa las ideas de nobleza y fortaleza, y que, al habitar en los picos de las montañas, fue muy recurrente como remate de construcciones de gran altura.

El edificio fue terminado en junio de 1925, tras seis años de obras, y desapareció a causa de un virulento incendio producido en 1981 tras décadas de dejadez y abandono, lo que supuso la pérdida de uno de los elementos más significativos del paisaje urbano del centro de Barcelona.

Los almacenes Jorba

El último gran ejemplo de este período «dorado» de los grandes almacenes barceloneses es el que construye la sociedad Jorba y Cía., representada por Pedro Jorba y Rius. Esta empresa, cuyos fundadores procedían de Castellgalí, tenía negocios en Manresa y Barcelona, concretamente en la calle del Call, donde se establecieron en 1911. En 1923, siguiendo la tendencia marcada por la evolución del comercio en la ciudad, deciden trasladarse a un punto más cercano al área de la calle Pelayo y plaza Cataluña, por lo que adquieren un edificio en la avenida Puerta del Ángel, entonces aún conocida como plaza de Santa Ana, y actualmente una de las vías comerciales más importantes de la ciudad junto con la calle Pelayo.

En noviembre del mismo 1923 se pide permiso para derribar el edificio y empezar otro de nueva construcción, cuyo proyecto no respetaba ni la altura máxima permitida, ni la alineación de la calle, debido a unas columnas de orden colosal que sobresalían de la fachada, por lo que, al igual que en los dos casos anteriores, el arquitecto Arnau Calvet adjuntó una prolija memoria en la que se invoca de nuevo el susodicho artículo 184, argumentando que:

[...] no se trata en este caso de obtener tal concesión con el único objeto de alcanzar un mayor rendimiento de la finca aumentando el número de pisos, [sino,] muy al contrario, con el único objeto de construir un edificio que sea uno de los más importantes de la ciudad, con lo que contribuye no solo a dar importancia al uso que se le destine, sino también al embellecimiento de una de las principales vías de la urbe.

Del examen de los planos, puede perfectamente deducirse que[,] sin la construcción de las grandes columnas de la fachada y sin la altura de los pisos, podía construirse igualmente el edificio sin necesidad de recurrir a la consideración de monumental, con lo cual hubiera resultado más económica su construcción,[,] sin embargo se prefiere un mayor coste, a cambio de dotar a la ciudad de un edificio más, que contribuya a su embellecimiento, al cual debemos procurar contribuir todos los que somos sus hijos orgullosos.²⁹

²⁹ AMCB, Comisión de Fomento, Obras Particulares, exp. número 25 de 1924. *De permiso a la razón social Jorba y Cía. para construir un edificio de ca-*

Con la memoria, y para demostrar el mencionado carácter monumental y la contribución del edificio al ornato de la ciudad, Calvet adjunta, además de los preceptivos planos y alzados del proyecto, un detallado dibujo acuarelado, algo insólito en este tipo de expedientes ya que su objeto era comprobar si los proyectos se ajustaban a las ordenanzas y calcular la cuantía de los derechos que se debían abonar por el permiso de construcción.

Observando este dibujo, así como el resto de la documentación gráfica, se aprecia la prudencia con la que actuó el promotor al decidir construir el edificio en dos fases, de modo que en esta primera se presentaron los planos de lo que correspondería a la mitad del volumen actual del edificio, pero dejándolo preparado para una futura ampliación. Así pues, observamos en planta que la gran escalinata se situaba junto a la pared medianera de la finca contigua, por donde se llevaría a cabo la ampliación en el futuro; se trataba de una escalinata a la imperial cuya anchura coincidía con el típico patio central acristalado que tiene justo delante, en el eje de la puerta principal. Este queda señalado además por un pavimento de pavés que da luz natural al sótano, que, en el caso de los almacenes Jorba, era accesible al público.

Tras una pequeña ampliación por la parte posterior del edificio llevada a cabo en 1925,³⁰ una vez consolidado el negocio se emprende en 1930 la segunda fase de las obras, con la adquisición y derribo del inmueble contiguo, que hacía esquina con la calle Santa Ana.³¹ En la solicitud correspondiente, Calvet redacta una nueva memoria, en la que justifica una vez más el carácter monumental del edificio, señala que la parte que se va a construir será exactamente igual a la ya levantada, y recuerda que esta en su momento mereció el premio del

rácter monumental en la plaza de Santa Ana, número 8, así como derribar la casa antigua.

³⁰ AMCB, Comisión de Fomento, Obras Particulares, exp. núm. 146 de 1925. *De permiso a D. Pedro Jorba para practicar obras de ampliación y reforma en la casa número 8 de la calle plaza de Santa Ana (sic).*

³¹ AMCB, Comisión de Fomento, Obras Particulares, exp. núm. 901 de 1930. *De permiso a la razón social Almacenes Jorba S.A. para construir el edificio en el solar procedente del derribo en la avenida Puerta del Ángel, 31 y calle de Santa Ana, 32.*

Ayuntamiento al mejor edificio de ese año, galardón que también había recibido el establecimiento almacenes Damians.³² Asimismo, se invocan los artículos 194, 195 y 196 de las nuevas ordenanzas de la construcción, aprobadas en 1927, en los que se equiparan los edificios de «uso corporativo» a los edificios públicos y se les aplican las exenciones normativas previstas para los segundos.³³

Como ya se ha mencionado, la nueva construcción sigue por completo el estilo de la anterior y la complementa, de manera que la escalinata que estaba junto a la medianera queda ahora situada en el centro del edificio y además se le acopla otra igual. Se conforma así un núcleo central con doble escalinata a la imperial y cuatro ascensores, flanqueado por dos patios interiores cubiertos con claraboya, el ya existente y el nuevo, situado simétricamente respecto al primero.

El único elemento novedoso es la torre circular cubierta con cúpula, ubicada en la esquina de la avenida Puerta del Ángel con la calle Santa Ana, que —siguiendo la tendencia que hemos visto en los edificios anteriores— se convierte en el elemento singular e identificativo de la fachada. Esta se enmarca en la tradición *beaux-arts* de un modo incluso más evidente que en el caso de El Águila, al tratarse de un edificio básicamente horizontal que permite una disposición de los elementos clásicos mucho más equilibrada, en la que destacan las columnas de orden colosal, que, aun dejando espacio para grandes ventanales, otorgan solemnidad al conjunto, rematado por la gran cúpula peraltada de la torre angular, con elementos que derivan del estilo Segundo Imperio, como los grandes óculos del tambor.

La ampliación del edificio se inauguró el 24 de octubre de 1932, justo dos meses antes del incendio que destruyó El Siglo; entre las no-

³² En 1926 estos premios ya no gozaban del prestigio y popularidad de su etapa inicial, de modo que ya no encontramos en la prensa de la época las numerosas reseñas sobre los edificios premiados, habituales hasta 1919, cuando el concurso fue suprimido durante cinco años. OJUEL, María (2008). «El concurs municipal d'arquitectura i decoració de Barcelona (1899-1930)». *Matèria*, núms. 6-7, págs. 257-284.

³³ s/a (1932). *Apèndix a les Ordenances Municipals de l'Ajuntament de Barcelona, comprensiu de totes les disposicions modificatives o complementàries de les esmentades Ordenances, fins el mes d'abril de 1932*. Barcelona: Impremta de la Casa de la Caritat, pág. 41.

vedades que destacó la prensa cabe mencionar la instalación de una escalera mecánica entre la planta baja y el primer piso, una de las primeras que se verían en España, así como la idea de transformar la cubierta del edificio en un espacio al que se podía acceder cómodamente a través de los cuatro ascensores, lo que lo convirtió en un foco de atracción de visitantes, no necesariamente clientes de los almacenes, al instalar en él la cafetería-restaurante, junto a una amplia terraza con jardines y fuentes.³⁴ De este modo, los almacenes Jorba fueron pioneros de una tendencia, la de instalar los servicios de restauración en la última planta para ofrecer vistas singulares de la ciudad, que hoy en día sigue siendo vigente.

Conclusiones

En el contexto de la definición del modelo de metrópoli moderna de la era industrial, los grandes establecimientos comerciales, paradigmas de la sociedad capitalista y de consumo, desempeñan un importante papel que, a menudo, ha sido olvidado. En Barcelona, la implementación de los diferentes modelos de arquitectura comercial ha tenido distintos roles con mayor o menor repercusión en su trama urbana y en el propio imaginario de sus habitantes, y ha contribuido de manera particular a la definición de un paisaje cultural diverso.

Como hemos visto, el tipo de «pasaje» tan exitoso en la Inglaterra, la Francia y la Italia decimonónicas fracasa en Barcelona, al introducirse en un área de la ciudad, junto a la parte baja de las Ram-



Fachada de los almacenes Jorba. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.

³⁴ s/a (1932). «La Casa Jorba. Inauguración de nuevos locales». *La Vanguardia*, 25 de octubre de 1932, pág. 13.

blas y la calle Ferran, que, si bien fue el epicentro comercial durante el siglo XIX, a finales de este ya entra en decadencia. En cambio, la opción más moderna de los grandes almacenes, un modelo comercial importado en Barcelona por Conde y del Puerto desde Estados Unidos y a través de Cuba, que se combina con la estética arquitectónica europea, vive una auténtica «edad de oro» y llega incluso a definir lo que será un nuevo centro de la actividad comercial de la ciudad, en el límite entre el casco viejo y el Ensanche, que ha conservado su primacía durante todo el siglo XX. Asimismo, el éxito de los grandes almacenes supuso la introducción de una nueva tipología arquitectónica, que no solamente consolidó la utilización de nuevos materiales como el hormigón armado, sino que también forzó cambios en la normativa municipal, lo que equivale a decir en el propio concepto de ciudad, en un momento en que Barcelona dejaba definitivamente atrás su pasado provinciano y se convertía por fin en una metrópoli moderna.

LAS FACHADAS Y LA NATURALEZA EN LA BARCELONA ENTRE EXPOSICIONES

Fàtima López Pérez

Daniel Pifarré

Universidad de Barcelona

Durante las primeras dos décadas del siglo xx, todo el perímetro central de la ciudad de Barcelona podría haberse conocido sin ningún tipo de problema con el sobrenombre de «la ciudad de las casas florales», o incluso como «la ciudad de las casas jardín», pues la imagen exterior de muchos de los edificios de viviendas, locales comerciales y de ocio, así como los institucionales, se basaba principalmente en decoraciones protagonizadas por motivos extraídos del mundo vegetal y, más concretamente, del de las flores y sus muchas derivaciones. Si bien, en un determinado momento histórico, el gusto por recrear elementos vegetales en la decoración de fachadas no es exclusivo de la ciudad de Barcelona, es evidente que este fenómeno deviene una fuerte tendencia para los arquitectos, los maestros de obra y los arreglistas de decoraciones de la capital catalana ya desde la década de 1890 hasta las postrimerías de la de 1920, hasta el punto de que trasciende los diversos gustos estéticos y los movimientos culturales que se suceden o yuxtaponen —el más reconocible de los cuales sea posiblemente el del modernismo—. Aparte, los propios motivos vegetales que se escogen para ser representados, ya sea en las superficies murales exteriores, alrededor de tribunas, balcones o portales, o en los coronamientos superiores de los edificios, también responden a unas intenciones determinadas, según la técnica decorativa en que se ejecutan o el nivel de singularización que se le quiere dar a la imagen del propio edificio.

El debate de la ornamentación en la arquitectura

La cuestión de la ornamentación en las fachadas arquitectónicas y la imagen que estas aportan al conjunto global del ámbito urbano ha sido objeto de debate en Occidente ya desde el siglo XVIII y especialmente durante todo el siglo XIX. Ya sea a favor o en contra, muchos arquitectos y autores de tratados que han teorizado sobre el tema lo han hecho no solo desde la visión de la función del ornamento en sí, sino también desde la perspectiva del papel que pueden llegar a tener los cromatismos y los revestimientos del paramento en las propias fachadas, y la posible función que pueden adoptar en la configuración de las arquitecturas exteriores. Es precisamente durante los períodos de la Ilustración y del Romanticismo cuando la voluntad en la búsqueda de un «arte auténtico» en el ámbito de la arquitectura nace como reacción a los modelos repetitivos y preestablecidos, e induce a sus artífices-creadores a recurrir a épocas florecientes de la historia. Así es como, por ejemplo, se produce el descubrimiento de la *arquitectura policrómata* en la arquitectura clásica, una concepción que cuestiona la teoría históricamente aceptada de que la perfección radica en la forma.¹ El debate arquitectónico europeo tiene también repercusión en la península ibérica, donde, coincidiendo con la voluntad de ordenamiento urbano de la burguesía, se percibe una gran preocupación sobre el aspecto de la ciudad.²

¹ Francia, Inglaterra y Alemania centran el protagonismo en el debate arquitectónico suscitado en Europa en esta época sobre el cromatismo en la Antigüedad clásica, y es en 1851 cuando, gracias a Jacques Ignace Hittorff y su obra basada en la restauración del templo de Empédocles, el reconocimiento de la arquitectura policromada adquiere un valor universal. En la línea de Hittorff, el alemán Gottfried Semper, creador del «mito del origen textil del revestimiento», y otros propulsores del color en la arquitectura, como Johann J. Winckelmann, Charles Barry, John A. Wood, Franz Kugler, Edward Dodwell, Selina Bracebridge o Antoine C. Quatremère de Quincy, este último con sus estudios pioneros sobre la escultura policromada, contribuyen con sus investigaciones a la confirmación de la concepción policromada de la arquitectura clásica.

² Es en el período isabelino (1833-1868), con la creación de la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1844, cuando se produce una auténtica liberación artística como reacción a la estricta normativa estilística que dictaba la Academia. En este ámbito tiene un papel importante el arquitecto académico Fran-

En lo que concierne a la cuestión propiamente del ornamento, el autor que insufla una visión más crítica al respecto a través de sus escritos es John Ruskin. Con su obra *The seven lamps of Architecture* (1849), el autor hace patente su idea de que la arquitectura representa una construcción ornamentada, y que la función que ejerce el elemento ornamental es algo añadido y sin respuesta a ningún argumento de necesidad ni utilidad. Afirmando esta idea, Ruskin también apunta que, gracias a la adición «gratuita» del ornamento, la construcción se convierte en obra de arte, pues es precisamente en el ornamento donde no hay nada útil ni necesario. En este sentido, una buena traducción de estos preceptos ruskinianos la encontramos en los arreglos decorativos de la arquitectura barcelonesa construida en la última década del siglo XIX y las dos primeras del XX.³

cisco Jareño y Alarcón, quien, con su discurso sobre *arquitectura policrómata*, abre un nuevo camino desde la ya citada escuela hacia la introducción del cromatismo en la arquitectura («De la arquitectura policrómata», discurso de D. Francisco Jareño de Alarcón, leído en junta pública de 6 de octubre de 1867, *Discursos de la Real Academia de las tres Nobles Artes de San Fernando*, vol. 1, edición facsímil, pág. 510; citado en: SAGASTI LACALLE, Blanca [2002]. «La arquitectura policromada en el Romanticismo y su incidencia en Estella, Navarra». *Ondare*, núm. 21, págs. 378-381). El planteamiento de Jareño origina una corriente decorativista que se implanta inicialmente en Madrid y pronto se esparce a otras regiones a través de los arquitectos formados en la Escuela de Arquitectura de Madrid, y a partir de 1875 en la de Barcelona.

³ Cabe puntualizar que, si bien podemos encontrar paralelismos con los preceptos propugnados por Ruskin y la tendencia altamente decorativista de la arquitectura barcelonesa —y, por extensión, catalana— de finales del siglo XIX, lo cierto es que no hay documentación histórica que corrobore la existencia de contactos directos significativos de arquitectos catalanes con este movimiento inglés. Judith Rohrer, en su estudio *La nova escola catalana*, explica que en el año de la muerte de Ruskin, en 1900, este era relativamente desconocido para el público culto de Barcelona. La autora afirma que no es hasta 1902 cuando hay indicios de la actitud de los arquitectos respecto a las concepciones ruskianas a través de un artículo del crítico de arte Raimon Casellas en el que habla de las motivaciones estéticas de la obra de Josep Puig i Cadafalch y dice que «nadie como él es más refractario a las divagaciones de estos discípulos del evangelio ruskiniano, que[,] por esnobismo esteticista, maldicen poéticamente la aplicación científica a las necesidades de la vida humana» (CASELLAS, Raimon [1902]. «Josep Puig i Cadafalch». *Hispania*, núm. 4, pág. 79). Un año más tarde, el artista Sebastià Junyent menciona la moda de citar las ideas de Ruskin entre las esfe-

La fachada como marco arquitectónico de ornamentación

Más allá de las clasificaciones estrictamente estilísticas que la historiografía del arte catalán tiende a utilizar —ya sea con etiquetas nominales como «estilo Renaixença», modernismo o novecentismo—, una simple visión panorámica de los exteriores de los edificios de este período nos revela la importancia de las artes decorativas y aplicadas en las fachadas a través de las diferentes técnicas artísticas que se emplean en cada momento. Englobando todas estas disciplinas artísticas bajo la denominación de «artes industriales», el arquitecto Josep Pujol i Brull les rinde un significativo homenaje poniéndolas en gran valor en las páginas de *Arquitectura y Construcción*:

Los diversos objetos que produce la industria, al dejar la vulgaridad y realizándose al calor de la inspiración y la fantasía que acierta con la línea correcta y el tono adecuado sin dejar la utilidad propia y exclusiva, constituyen una agrupación de arte bello [...]. La cerámica, la metalistería, los vidrios grabados, tallados y pintados, los tapices con o sin gamas bordadas o tejidas, la orfebrería, los repujados y otra inmensa variedad de creaciones útiles y al par estéticas que hermanan también con la Arquitectura, son fuentes de riqueza educativa constante, y decimos constante porque a cada momento las tenemos al alcance de nuestras miradas. El arte decorativo abraza aún otras esferas, amoldándose a producciones ricas y modestas, [...] todas contribuyen a fomentar la idea de la belleza en mayor escala, nos atrevemos a decirlo, que cualquier obra pictórica que pueda ser el encanto de algunos [...]. Las [artes] decorativas, las que realizan los artífices, ignorados muchas veces, verdaderos poetas de la forma plástica, viven con nosotros o al menos pueden y debieran rodearnos siempre.⁴

Por encima de la propia estructura arquitectónica del edificio, estos elementos decorativos, que en un principio se consideran «auxi-

ras cultas barcelonesas y de la importancia del autor inglés en el desarrollo de las artes decorativas y del estilo «que després aquí se n'ha dit *modernisme*» (JUNYENT, Sebastià [1903]. «Ruskin». *Juventut*, núm. 4, 26/2/1903, pág. 148-149; citado en: ROHRER, Judith [2017]. *La nova escola catalana. Arquitectura i política a l'època del Modernisme, 1888-1906*. Barcelona: L'Avenç, pág. 235).

⁴ PUJOL I BRULL, Josep (1901). «Arte e industria». *Arquitectura y Construcción*, núm. 111, págs. 312-313.

liares», son los que acaban por determinar la imagen urbana de la construcción y, por lo tanto, también la opinión pública que se deriva de ella. De este modo, también los foráneos que visitan Barcelona alrededor de 1900 acostumbran a destacar la profusión de técnicas de ornamentación en las fachadas de los edificios de nueva construcción. Georges Lainé, un visitante francés de visita en la ciudad, describe la impresión que la imagen general de la urbe le transmite como la de «una *salade russe* de arquitectura, pintura, escultura, mosaico, doradura y cerámica». ⁵ Y el hecho de que emplee la denominación «*salade russe*» también es indicador de la destacada cantidad de ornamentación de origen vegetal presente en los arreglos decorativos. El elemento de la fachada como dispositivo generador de riqueza visual y sugestión estética no es un fenómeno exclusivo del período de alrededor de 1900. Sí lo es, sin embargo, la abundante yuxtaposición de artes aplicadas en algunas tipologías arquitectónicas en concreto, como los edificios de viviendas plurifamiliares entre medianeras, que es la construcción de ámbito privado y doméstico más habitual y edificada en la Barcelona entre exposiciones. Exceptuando algunos casos especiales en que se dispone de solares amplios y espaciosos, los arquitectos y maestros de obras de este período se han de limitar a un espacio bastante reducido —de poco más de 15 m de ancho y 20 m de alto en el caso del Ensanche— para dotar a la fachada de singularidad y aportarle a la vez su impronta personal y reconocible. En palabras del arquitecto Francesc Rogent en su obra *Arquitectura moderna de Barcelona* (1897):

Opérase un cambio radical en la arquitectura. A la sencillez rayana en austeridad, sucede un afán de lujo, una prodigalidad de ornamentación, un vehemente deseo de originalidad que transforman de raíz el aspecto de las fachadas de los nuevos edificios, rompiendo con la rutinaria horizontalidad y monotonía características de las casas de Barcelona. ⁶

⁵ LAINÉ, G. (1898). «Barcelone». *Monde Moderne*, núm. 7 (enero-junio), pág. 551; citado en Rohrer, *La nova escola catalana...*, *op. cit.*

⁶ ROGENT, Francesc de Paula (1897). *Arquitectura moderna de Barcelona*. Barcelona: Parera, pág. 9.

Y es que, aparte de la conformación arquitectónica de la «nueva ciudad» de Barcelona, el Ensanche, también se empiezan a reformar o redecorar diversos edificios del casco antiguo, que se ponen a la moda del momento precisamente mediante estas técnicas de decoraciones aplicadas en los muros de las fachadas, como si de una operación de «maquillaje» se tratara.

Es durante estos años cuando realmente se produce el cambio general de la fachada, aquello que es visiblemente público en el urbanismo de la ciudad. Las fachadas ya no son impasibles a los ciudadanos; la diversidad de formas y gamas cromáticas llama la atención en una arquitectura vestida, y es así como se va tejiendo el telón de fondo de la Barcelona de 1900. La fachada cumple la función de aparador, pues es donde se deja constancia de un gusto estético determinado y donde se define su carácter y singularidad. Además, la imagen exterior de un edificio presenta y transmite el poder socioeconómico de la propiedad. Nos movemos en el contexto de una Barcelona burguesa, y precisamente uno de los mejores medios que tiene la burguesía para hacer patente su estatus es a partir de la apariencia. Es de este modo como la fachada permite hacer visible y palpable su poder como herramienta de exhibición, y donde el ornamento recibe una gran atención y adquiere una importancia notable. Por lo tanto, desde finales del siglo XIX la arquitectura y las artes decorativas constituyen un mecanismo que permite dejar constancia del valor económico del promotor, y la ornamentación se adecua perfectamente a la ostentación de poder que requiere la burguesía. A su vez, el ornamento se convierte en símbolo de riqueza y actúa como proyección de la clase social, de un estatus que la burguesía se está configurando para situarse en la élite de la sociedad del momento.⁷

La imagen de las fachadas se proyecta no solo a los ojos de los habitantes de Barcelona, sino también a los de todos aquellos que la vi-

⁷ Sobre el papel de las fachadas ornamentadas promovidas por la burguesía, un caso emblemático de Barcelona que ya ha sido investigado es «la mansana de la discòrdia»; véase: LÓPEZ, Fàtima (2015). «Ornamentación en la Manzana de la Discordia: diversidad de interpretaciones decorativas». En URBANO, Judith (ed.), *La Mansana de la Discòrdia*. Barcelona: Grup de Recerca Emergent Història, Arquitectura i Disseny / Universitat Internacional de Catalunya, págs. 56-69 y 166-183.



Fachada principal de la casa Amatller, emplazada en el paseo de Gracia de Barcelona y cuya reforma llevó a cabo el arquitecto Josep Puig i Cadafalch entre 1898-1900. Foto de Daniel Pifarré.

sitan, como ya hemos podido apreciar con el testimonio de un turista francés. La relevancia que se concede a la ornamentación arquitectónica va más allá del interés individual de la burguesía y desemboca en interés colectivo. La Barcelona de inicios del siglo xx pretende convertirse en una ciudad moderna, equiparable a otras europeas. Principalmente la mirada se focaliza en París, la capital cultural y ar-

tística por excelencia del cambio de siglo, y en la que Barcelona desea verse reflejada. Este mismo concepto lo podemos trasladar y aplicar al siglo XXI, convertido en un legado patrimonial único que, por lo tanto, forma parte de la fisonomía del paisaje urbano actual. Es importante que concibamos las fachadas como piezas únicas y distinguidas que, con sus diseños y artes aplicadas y decorativas, proyectan la autenticidad de una época. La información que estos elementos nos ofrecen permite hacernos una idea de la dimensión escénica, arquitectónica y artística de una metrópoli moderna y cosmopolita.

Desde una óptica más práctica y analítica, y prestando atención a partes fundamentales que ofrece Barcelona, como el Ensanche o la Ciudad Vieja, los puntos de la fachada que suelen focalizar más elementos decorativos son principalmente aquellos que rodean las aberturas, ya sean puertas de acceso, tribunas, balcones, ventanas o respiradores. En estos dispositivos encontramos implicado un importante número de técnicas decorativas, desde la escultura aplicada —ya sea en piedra natural o artificial— hasta los trabajos en hierro forjado y colado, la ebanistería artística y el arte del vitral. Otra zona destacada en la fachada para aplicar ornamentación es la propia superficie mural, con soluciones muy ricas visualmente, como los revestimientos en cerámica y mosaico, en estucados con imitación o esgrafiados, o en pintura mural al fresco o al seco. El coronamiento de la fachada, que funciona como cierre «monumental» del edificio, es la última parte generadora de ornamentación, y principalmente encontramos escultura aplicada, aunque también hay casos con cerámica tradicional o vidriada —para las cúpulas o templetos—, estructuras en hierro forjado o porciones de superficies esgrafiadas. De esta manera, una cuestión que se hace patente en las fachadas de esta época es que, aunque se parte de unos elementos comunes embellecedores —artes aplicadas y decorativas—, el resultado que se observa en muchas de ellas es una visible diversidad y un amplio abanico de soluciones formales y estilísticas. El color que, por ejemplo, ofrece el esgrafiado o la cerámica es esencial para dotar de pluralidad cromática a la ciudad, y el relieve palpable en la escultura aplicada o en los hierros forjados genera dinamismo y juegos de luces y sombras en el exterior arquitectónico.

Una aproximación al repertorio vegetal en las fachadas barcelonesas entre exposiciones

La fuente de inspiración ornamental del período del modernismo es la naturaleza, que, aun estando presente desde los orígenes del arte, recibe un tratamiento especial. La estética modernista apuesta por un repertorio natural para alejarse de los historicismos y eclecticismos de estilos del pasado. Y si la naturaleza es el repertorio por excelencia del modernismo, la ornamentación de origen vegetal adquiere una relevancia primordial. Con esta pretensión vemos que proliferan una amplia variedad de motivos vegetales acompañados de la línea curva *cop de fuet*, tan característica de este movimiento.

La mayoría de las fachadas que tratamos tienen los motivos vegetales como ornamento predilecto en sus programas decorativos. En un sentido simbólico, se tratan como representaciones de jardines capturados en el espacio y el tiempo, evocados como testimonio de períodos artísticos y culturales. Las fachadas recogen en sus muros flores y plantas inmunes, y uno de los motivos de la elección de este repertorio podría ser la posibilidad de un recuerdo anhelado del contacto directo con la naturaleza. Cabe señalar que, ya desde décadas precedentes, Barcelona se encontraba en un momento de transformación en que pasaba de la zona antigua, y sus condiciones insalubres por la falta de espacio, a una extensión materializada de la nueva dimensión de la urbe, con la idea inicial de Ildefons Cerdà de hacer una ciudad-jardín. Esta representación de jardines recreados en los exteriores también se asocia a los espacios interiores, a los que la burguesía vuelve a recurrir para el disfrute del placer estético.

No es nuestra pretensión ofrecer un amplio catálogo de motivos vegetales aplicados en las fachadas, lo cual requeriría mayor extensión y dedicación,⁸ sino que planteamos el discurso a través de un itinera-

⁸ Se han hecho algunas aproximaciones a la magna tarea de establecer un repertorio vegetal ornamental propio del modernismo. Uno de los trabajos pioneros, realizado en el ámbito textil, es el del Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa; Institut de Ciència i Tecnologia Ambientals de la Universitat Autònoma de Barcelona, *L'herbari modernista*, catálogo de la exposición

rio visual de las representaciones de flores y plantas predominantes en el transcurso de una selección de edificaciones que demuestran el interés en unas artes aplicadas determinadas. La metodología que hemos utilizado está basada principalmente en la identificación a partir de la comparación entre la aplicación del motivo ornamental y el modelo natural para proceder a su identificación. Pasamos a recoger el listado de plantas y flores, ordenados alfabéticamente por su nombre común.

- **Acanto** (*Acanthus mollis*) es una hierba muy robusta con hojas amplias, basales y oblongas. El inicio de su representación histórico-artística nos remite a la Antigüedad clásica para formar el capitel corintio, y durante el modernismo adquiere de nuevo una importancia destacable. Por citar algunos ejemplos, encontramos acantos en la parte superior de las aberturas de la casa Joaquim Comabella (1900; Consejo de Ciento, 88), del arquitecto Rafael de Sorarrain, y en el coronamiento escalonado repetitivo de la casa Josep Filella (1901-1903; Conde de Urgel, 95 – Consejo de Ciento, 189), de Maurici Augé i Robert, ambos realizados en escultura aplicada.

celebrada en el Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa, diciembre de 2006 – junio de 2009. En cuanto a la arquitectura referida a farmacias: LÓPEZ, Fàtima (2015). «L'ornamentació vegetal de les farmàcies modernistes de Barcelona». En: AA. VV., *Art Nouveau & écologie. Mélanges – Art Nouveau & Ecology. Miscellany*. Bruselas: Réseau Art Nouveau Network / Dereume, págs. 125-139. Sobre edificios y establecimientos destinados al ocio: LÓPEZ, Fàtima (2012). *Ornamentació vegetal i arquitectes de l'oci a la Barcelona del 1900*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona. Un estudio que recoge las dos tipologías anteriores, además de edificaciones de casas particulares: LÓPEZ, Fàtima (2016). «Ornamentación vegetal en el modernismo de Barcelona: flores y plantas aplicadas en la arquitectura». En: *Actas del Congreso Internacional El Modernismo en el Arco Mediterráneo. Arquitectura, Arte, Cultura y Sociedad*. Región de Murcia: Universidad Politécnica de Cartagena. Ediciones CRAI Universidad Politécnica de Cartagena, págs. 575-584. En formato expositivo, sobre la relación de las flores con las artes aplicadas en la arquitectura: LÓPEZ, Fàtima; SALINÉ, Marta (2019). *El Modernisme i les flors. De la natura a l'arquitectura*. Catálogo de la exposición de la red de Museos Locales de la Diputació de Barcelona 2018-2021.

- **Aciano** (*Centaurea cyanus*) es una planta que crece de forma muy esporádica en los campos de cereales. El aciano es el motivo predilecto de la casa Joaquim Comabella. Los plafones de esgrafiado adoptan diferentes formas, pero predomina la orientación vertical. La planta es la misma pero la composición de los motivos varía, lo cual ofrece como resultado unas formas más elaboradas.
- **Ciclamen** (*Cyclamen*) es una planta procedente de los bosques mediterráneos. A pesar de no representarse con frecuencia en el modernismo en Cataluña, queremos mencionar los interesantes esgrafiados de la casa Jeroni F. Granell (1900; Balmes, 65), del arquitecto del mismo nombre, Jeroni F. Granell i Manresa. La posición de las flores y hojas nos recuerda a la manera en que el artista decorador francés Maurice Pillard Verneuil trabajó su repertorio *art nouveau*, del que dejó constancia en su obra *Étude de la plante. Son application aux industries d'art* (1903) y que sin duda fue una más que posible influencia para el arquitecto catalán.
- **Girasol** (*Helianthus annuus*) es una planta originaria de América del Norte y Centroamérica que se cultiva en Europa para aprovechar sus semillas aceitosas. El girasol es de las plantas más representadas del modernismo catalán y del *art nouveau* en general en sus diversas manifestaciones artísticas. Por citar algunos ejemplos en fachadas, identificamos girasoles en escultura aplicada alrededor del arco de la puerta de entrada principal de la casa Romà Macaya (1899-1901; paseo de San Juan, 108), de Josep Puig i Cadafalch. Con igual técnica aparecen girasoles enmarcando las aberturas de la casa Josep Torras (1900; Monjo, 5 – Baluard, 6),



Detalle de la fachada principal de la casa Jeroni F. Granell, ubicada en la calle Balmes, núm. 65 de Barcelona, obra del arquitecto Jeroni F. Granell i Manresa en 1900. Foto de Daniel Pifarré.

de Josep Graner i Prat. A su vez, las casas Jeroni F. Granell (1901-1903; Mallorca, 184-186-188), del arquitecto Jeroni F. Granell, ofrecen representaciones de esta planta dentro de jarrones con esgrafiados, además de escultura aplicada.

- **Lirio azul** (*Iris germanica*) es una flor muy cultivada, subespontánea o naturalizada en lugares rocosos, muros y prados secos. Al igual que el girasol, es una de las flores más representativas del *art nouveau*. Aparece en esgrafiado enmarcando algunas de las aberturas de las casas Jeroni F. Granell (1901-1903). Con la misma técnica de revestimiento la identificamos en la casa Jaume Sahís (1900; Bruc, 127), de Josep Pérez Terraza.
- **Rosa** (*Rosa*), considerada la reina de las flores, es la flor de los rosales, plantas arbustivas y trepaderas, generalmente espinosas. Por su vinculación con la leyenda de san Jorge, la rosa es una de las flores más representativas del modernismo, y se mantiene incluso hasta el novecentismo. En la decoración exterior de la casa Lleó i Morera (1902-1906; paseo de Gracia, 35), de Lluís Domènech i Montaner, se incluyen rosas en escultura aplicada. En capiteles, fustes, balconadas con balaustradas y en el coronamiento quedan petrificadas otras plantas y flores, entre las que podríamos identificar hortensias, botones de oro, tréboles y piñas. Posiblemente, la rosa es la flor representada en el tapiz esgrafiado que cubre la fachada del edificio La Vanguardia (1903; Pelayo, 28), del arquitecto Josep Majó i Ribas. En la casa Terrades (1903-1905; av. Diagonal, 416-420), de Josep Puig i Cadafalch, los plafones cerámicos en el hastial de la fachada están decorados con un amplio conjunto de rosas. Uno de los motivos esgrafiados en la casa Joan Rabaseda (1912; Diputación, 158), de Ferran Romeu i Ribot, son los rosales, por cuyas formas se establece un puente de unión entre la estética modernista y la novecentista. Perteneciente precisamente al novecentismo son los esgrafiados de la casa Antonia Ferrés Armengol (1928; Vilamarí, 26), del arquitecto Josep Graner i Prat, con el motivo de tres rosas en el interior de un cesto.
- **Vid** (*Vitis vinifera*) es una planta trepadora que tiene hojas con profundos lóbulos más o menos palmados. La vid se distribuye por todo el tapiz esgrafiado que configura la fachada de la casa

Jeroni F. Granell (1901-1904; Gerona, 122), del arquitecto Jeroni F. Granell i Manresa. Se representan ramas, hojas y frutos, y los motivos se extienden por toda la superficie de la fachada.

Más allá de su función decorativa, la ornamentación vegetal podía responder a una connotación simbólica. Un buen ejemplo de ello es la representación del almendro en la fachada de la casa Antoni Amatller (1898-1900; paseo de Gracia, 41), de Josep Puig i Cadafalch. Las flores de almendro (*ametller* en catalán) se representan en escultura aplicada envolviendo la tribuna como alusión al propietario, y acompañan además a la inicial de su nombre y apellido. Por lo tanto, se produce una asociación botánica directa con el promotor. La flor es utilizada como un elemento identificativo del dueño de la vivienda, como símbolo que podríamos equiparar a una especie de escudo heráldico, pero esta vez utilizando solo la flor como emblema.

El conjunto de las flores y las plantas representadas en estas y otras fachadas habitualmente corresponde a una vegetación propia de la flora mediterránea, lo cual se relaciona con la proximidad de los artífices de los programas decorativos. Este tipo de repertorio es común, en general, en otras tipologías arquitectónicas como edificios y locales destinados al ocio y establecimientos de farmacias. Un elemento característico del que hay que dejar constancia en la estética modernista es la constante presencia del *cop de fuet*. Los motivos vegetales se representan muy en sintonía con esta idea de las líneas curvas, y vemos por ejemplo raíces que alargan su extensión para potenciar el movimiento ondulante.

Tratamiento ornamental: de lo natural a la estilización de las flores y las plantas

En el proceso de representación del reino vegetal, el artista-artesano puede oscilar entre la intención de reproducir la realidad, lo que permite identificar las flores y las plantas, y el extremo opuesto, en el que llega a la estilización y esquematización, como culminación de una síntesis. En esta estilización las formas naturales se adaptan en cierta manera a una naturaleza «geometrizada», hasta reducir el elemento natural a esquemas precisos y orientativos que dificultan conside-



Detalle de la fachada principal de la casa Josep Magret, ubicada en la calle Atlántida, núm. 47 de Barcelona, proyectada por Josep Graner i Prat en 1900. Foto de Daniel Pifarré.

rablemente la identificación de la flor o la planta. En todo este camino creativo existe un proceso añadido de adaptación de la representación del vegetal a las artes aplicadas, que varía en cada técnica según el grado de dificultad.

En las fachadas en que nos hemos focalizado nos encontramos con ambos tratamientos ornamentales, el naturalista y el estilizado, propio de la libertad creativa del artista. Procedemos a comentar algunos ejemplos fruto del análisis efectuado. El naturalismo aparece en la esculptura aplicada de las hojas de acanto del coronamiento de la casa Josep Filella (1901-1903), ya citada. El mismo tratamiento ornamental se muestra en esgrafiado y escultura aplicada, como en la casa Joaquim Comabella (1900) y las casas Jeroni F. Granell (1901-1903), también citadas. Cuando es el mismo motivo

vegetal en ambas técnicas, se ve una unidad en la decoración del programa decorativo. En cambio, puede presentarse una variable en que la estilización se dé en el esgrafiado y el naturalismo en la escultura aplicada, como sucede en dos edificios del maestro de obras Josep Graner i Prat, la casa Josep Magret (1900; Atlántida, 47) y la casa Josep Torras (1900); el motivo del esgrafiado de la segunda fue efectuado con una plantilla invertida de la primera.

Otros casos de la oposición de tratamiento naturalista y estilizado se encuentran en la ya mencionada casa Josep Filella (1901-1903) y en la casa Dolors Calm (reforma 1902-1903; rambla Cataluña, 54), obra del arquitecto Josep Vilaseca. Hay un intento de estilización en los esgrafiados de rosales de la casa Joan Rabaseda (1912), ya citada, donde las rosas se adaptan a formas circulares. Se trata, pues, de una intencionalidad de geometría, tan propia de la estilización. Entre el naturalismo y la estilización se encuentra el esgrafiado de coronas de plantas de las casas Joan Baptista Pons (1908-1909; Bal-

mes 81-81 bis), del arquitecto de igual nombre, en las que observamos un conjunto de hojas sin poder precisar a qué vegetal corresponden. Ejemplos claros de estilización son los fantasiosos árboles esgrafiados de la casa Manuel Llopis Bofill (1902-1903; Bailén, 113 – Valencia, 339), obra de A. de Moragas i Gallissà, y los motivos florales de cerámica vidriada del coronamiento de la casa Jeroni F. Granell (1902-1904; Gran Vía de las Cortes Catalanas, 582), del arquitecto Jeroni F. Granell.



Formas de distribución de los motivos vegetales en las fachadas

La observación analítica de las formas de representación de los motivos vegetales y su distribución en las fachadas muestra que aquellas varían de sistemas representativos más unitarios a conjuntos más agrupados. Son opciones que ofrecen ritmo o contraste y, en definitiva, variabilidad decorativa.

En las formas de representación en las que predomina la unidad, lo más recurrente es la secuencia de un motivo que se va repitiendo a lo largo de la fachada, como una especie de tapiz esgrafiado. Son los casos del edificio La Vanguardia (1903), la casa Pompeu Sans (1903-1906; plaza de les Olles, 2 – Dames, 6), de Enric Sagnier, o la casa Antonia Ferrés Armengol (1928), solo por citar algunos ejemplos. También se puede dar el caso de un único motivo que crea diversidad de composiciones, como sucede en la casa Joaquim Comabella (1900), que se adaptan a los espacios libres de aberturas en los que predomina la orientación vertical. En otra de las modalidades, el motivo está regido por la simetría y se establece un equilibrio en los conjuntos ricamente ornamentados. En la casa Josep Magret (1900) hay una simetría en el propio motivo esgrafiado, que está ubicado en la extensión que queda entre las aberturas. El mismo recurso, pero más elaborado, se observa en toda la fachada de la casa Jaume Sahís (1900). En este edificio los esgrafiados se van adaptando a los espacios propia-

Detalle del coronamiento de la casa Josep Filella, ubicada en la calle Conde de Urgel, núm. 95, esquina con calle Consejo de Ciento, núm. 189, de Barcelona, proyectada por Maurici Augé i Robert entre 1901-1903. Foto de Daniel Pifarré.

mente arquitectónicos, lo que permite ubicar los motivos representados. También es muy común encontrar la solución de la simetría en la escultura aplicada, como sucede en las aberturas de la casa Jeroni F. Granell de la calle Balmes (1900), por citar un ejemplo.

Por el lado opuesto, se pueden conjugar diversos motivos en lo extenso de la fachada, que quedan divididos en diferentes partes. La diversidad los hace más interesantes que aquellos que tienen un ritmo más monótono. Ejemplos son las casas Jeroni F. Granell (1901-1903) y la casa Joan Rabaseda (1912). También hallamos tipos de elementos compositivos que unen distintos motivos vegetales, como las coronas de hojas esgrafiadas de las casas Joan B. Pons (1908-1909), así como las guirnaldas esgrafiadas de la casa Pere Company (1911; Buenos Aires, 56-58 – Casanova, 203), de Josep Puig i Cadafalch, o la guirnalda de rosas esculpidas aplicada en la parte superior de la fachada de la avenida Diagonal de la casa Joan Comalat (1906-1911; av. Diagonal, 442 – Córcega, 316), obra del arquitecto Salvador Valeri i Pupull. Estos elementos funcionan como recursos de unión compositiva que ya se empleaban en el arte clásico y que se siguen utilizando en los últimos años del siglo XIX, para adquirir mayor relevancia en las primeras décadas del XX. Dada la larga tradición de su representación, esta se relaciona con el carácter historicista.

Finalmente, y a modo de conclusión, consideramos oportuno indicar algunas anotaciones respecto a nuestro estudio. Las fechas que abarca el proyecto de investigación «Entre ciudades. Paisajes culturales, escenas e identidades (1888-1929)» no solo señalan una época en que se produjo un cambio trascendental en Barcelona, sino que, además, sin este período cronológico no se podría entender la actual fisonomía urbanística, arquitectónica, histórica y cultural de la ciudad. En los edificios de viviendas, el esgrafiado, la cerámica y la escultura aplicada contribuyeron a la ruptura de modelos estereotipados de fachadas uniformes, aportando dinamismo y cromatismo. La ornamentación vegetal ayudó a otorgar carácter y personalidad propios a los edificios de entre exposiciones, pero también a cambiar el paisaje urbano de la ciudad. La imagen exterior de los edificios que se construyeron en Barcelona entre los años 1888 y 1929 no es una cuestión que atañe únicamente a unos proyectos arquitectónicos y decorativos individuales de disfrute privado, sino que conforma un paisa-

je urbano global en sí mismo, algo parecido a un telón de fondo para la vida cotidiana de los ciudadanos, ya sea en los núcleos históricos antiguos o, sobre todo, en las nuevas zonas de residencias burguesas. Por lo tanto, podemos considerar que las fachadas son elementos generadores de atmósferas urbanas y de sugerencias estéticas —un tipo de «disfrute cotidiano»—, aparte de funcionar como un amplio y rico abanico de los gustos y preferencias estilísticas del período.

**ENTRE
MONUMENTOS
Y ESCULTURAS**

VOYAGE CHARMANT: ESCULTURA PÚBLICA Y TARJETA POSTAL EN LA BARCELONA DE 1900

Cristina Rodríguez-Samaniego

Universidad de Barcelona

La reproducción en formato de tarjeta postal es uno de los usos comerciales más antiguos de la fotografía. Más allá de su valor funcional o como objeto de coleccionista, se convierte en un documento visual de gran relevancia para los estudios culturales. La postal captura lo material y lo evanescente, lo extraordinario y lo común, tal y como son vistos en un momento particular de la historia. Testimonio de cambios, mutaciones y pervivencias, captura el ritmo constante de construcción y destrucción que conforma el devenir del paisaje urbano. Las postales de ciudades y pueblos hacen móviles objetos y paisajes que, por definición, no son portátiles. Por todo ello, la postal es una fuente de importancia singular, aunque a menudo ignorada, para explorar la historia desde perspectivas interdisciplinares.

Las relaciones entre fotografía y escultura han generado una bibliografía bastante abundante, y la escultura es uno de los motivos que privilegian los primeros fotógrafos, como Daguerre, Fox Talbot, Hippolyte Bayard, etc., pero las técnicas y procesos empleados para fotografiar los monumentos al aire libre, frente al motivo, es una cuestión todavía poco trabajada.¹ Pese a que se han estudiado las fo-

¹ Como ya señalaron Marjan Sterckx y Leen Engelen, autoras de los pocos estudios aparecidos sobre el tema, quienes han tratado sobre todo el caso belga. Véase: STERCKX, Marjan; ENGELEN, Leen (2013). «Between studio and snapshot: Belle Époque picture postcards of urban statues». *History of Photography*, vol. 37, núm. 4 (noviembre), págs. 445-458. El presente artículo desarrolla y aplica al contexto catalán algunos de los principios del marco teórico propuesto por las autoras en su texto.

tografías del patrimonio escultórico y arquitectónico de la antigüedad, todavía sabemos muy poco de la fotografía de monumentos urbanos del siglo XIX y principios del XX.² Sorprende la carencia, sobre todo dada la popularidad y la difusión de que llegaron a disfrutar este tipo de imágenes, particularmente en el formato de tarjeta postal. El monumento ha sido siempre una de las imágenes más frecuentes en las postales ilustradas; de hecho, son fenómenos prácticamente coetáneos. La eclosión de la postal a finales del siglo XIX fue en paralelo al auge de la escultura pública y del monumento conmemorativo en Cataluña y, en términos generales, en todo el mundo occidental.³

Históricamente las fotos de postales se han desestimado como documento de investigación porque a menudo son anónimas. Además, el hecho de que generalmente no persigan un impacto visual y que respondan a fines comerciales tampoco ayuda en su comprensión como material de estudio en el ámbito académico. Este desconocimiento nos lleva a plantearnos, incluso, si estamos ante un género propiamente dicho. ¿Es la fotografía con vistas urbanas para postales un campo en sí mismo? Lo que está claro es que, como veremos, se trata de un material dependiente de la tradición pictórica y fotográfica, pero que también se abre a nuevos formatos propios de la fotografía de finales del siglo XIX, como la foto *amateur*.⁴ Asimismo, parece evidente que, como en otros ámbitos creativos, la puesta en escena de la fotografía de postales hace patente una perspectiva concreta del monumento o vista urbana que captura. El fotógrafo trabaja guiado por unos criterios concretos en cuanto a la representación de la escultura, y marcado por el discurso contemporáneo sobre el rol que deben desempeñar los monumentos en los espacios públi-

² En este artículo entenderemos el término «monumento» en su sentido más amplio: estatuas, conjuntos de arte público de carácter conmemorativo, etc.

³ Se suele considerar el período 1890-1914 como la época dorada de la edición de la postal, aunque en Cataluña quizá las fechas serían más próximas al lapso 1895-1905.

⁴ ENGELEN, Leen; STERCKX, Marjan (2011). «Remembering Edith and Gabrielle. Picture postcards of monuments as portable *lieux de mémoire*». En: VANDERMEULEN, Bruno; VEYS, Danny (eds.), *Imaging history: Photography after the fact*. Bruselas: ASA, págs. 87-103.

cos. Por lo tanto, el estudio de las postales debe permitirnos reflexionar en torno a la visión que entonces se tenía de ese espacio y, por extensión, de la ciudad y la nación representada.

En el siglo XIX, cuando se fotografiaba una pintura, se procuraba que la imagen resultante apareciera sin contexto físico, que coincidiera al máximo el encuadre con los márgenes de la obra de arte. Sin embargo, en escultura, el procedimiento es prácticamente imposible, dado el formato tridimensional del objeto escultórico. Entonces, es imprescindible tener en cuenta el fondo que rodeará la pieza. En la fotografía para postales, el espacio alrededor de la escultura no solo acompaña la obra, sino que también complementa los significados. Los diferentes elementos presentes en una calle o plaza contienen muchos significantes extras que son susceptibles de modificar la lectura de las imágenes. Edificios, tiendas, carteles publicitarios, peatones, carruajes, tranvías, árboles, etc. connotan y sitúan la escultura en un espacio temporal y físico determinado. El fotógrafo debe tomar muchas decisiones en cuanto a la potencial inclusión de estos elementos, incluso si se trata de una fotografía hecha con voluntad estrictamente documental. Por lo tanto, la elección del punto de vista, hablando tanto metafórica como literalmente, se convierte en una cuestión de gran importancia cuando analizamos las postales de monumentos y de contexto urbano.

En Cataluña, la primera ola del *boom* de las postales es a finales del siglo XIX, hacia 1890, con las tarjetas impresas en el extranjero o en Madrid, pero con vistas tomadas aquí. Después, ya hacia 1900, surge la segunda ola, ahora con *postaleros* catalanes, como Lluís Bartrina, Viola, Tasso, Figuerola, Cunill, Àngel Toldrà Viazo (A. T. V.), etc. A la década de 1910 corresponde la tercera, con la que se cierra la era dorada del género, la que encabeza Lucien Roisin —editor y fotógrafo— y que es testigo del momento de máxima popularización, producción y diversificación de la tarjeta postal.⁵ Todo parece indicar que el auge del turismo extranjero en Cataluña a finales de siglo

⁵ Recientemente se han editado catálogos con postales de Barcelona de esta época. Véase, entre otros: BOIX, Ernesto (2002). *Catàleg de targetes postals de Barcelona*. Barcelona: AUSA; y PERMANYER, Lluís (2010). *Barcelona panoràmica: Postals de Lucien Roisin Besnard*. Barcelona: Efadós.

—fenómeno cuyo disparo de salida simbólico fue la Exposición Universal— explica la demanda creciente de fotografías de recuerdo, ya sea en láminas o en postales.⁶ De hecho, muchas postales distribuidas desde Barcelona en la última década del siglo XIX e inicios del XX están redactadas en francés, inglés u otros idiomas y tienen como destinatarios a personas residentes en todo el mundo.

Es sabido que el origen de la tarjeta postal tal y como la conocemos hoy es alemán y austriaco y se remonta a mediados del siglo XIX, si bien se trataba de un utensilio de comunicación propio de la Administración. A finales de la década de 1880 España regulariza tamaños y calidades, para que puedan ser editadas de forma homogénea por particulares. Ya en 1890 aparece la imagen en el anverso, en fototipia, mientras que el reverso se deja para la dirección del destinatario. No fue hasta 1905 cuando el espacio del reverso se divide en dos zonas, una para el texto y la otra para la dirección. Esto explica que, hasta entonces, el mensaje escrito se hace alrededor —si no directamente por encima— de la fotografía impresa en la postal. Es evidente que la aparición de la imagen en la postal cambia la esencia del formato, el cual deja de ser un mero sistema de comunicación para convertirse en un fenómeno cultural y de consumo, en el que se solapa el mensaje propio de la imagen con el de la palabra escrita.

Pensando en la clientela extranjera, la temática más habitual de las imágenes que encontramos en las primeras postales son los paisajes urbanos, las vistas generales de la ciudad y de sus edificios singulares. Muy pronto el panorama comenzó a ampliarse, porque los editores comprendieron que los forasteros también podían interesarse por imágenes que capturaran aquellos aspectos de la cultura local considerados típicos o peculiares, en comparación con los usos y costumbres de sus países de origen. Todo ello explica el surgimiento de postales con personajes populares, indumentaria, fiestas tradicionales, tareas profesionales, etc., incluso a veces con carácter hu-

⁶ F. RIUS, Núria (2013). *Pau Audouard. Fotografia en temps de Modernisme*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona. Colección Memoria Artium, núm. 13, pág. 89.



Barcelona. El paseo de Colón (núm. 265). Editor: Hauser y Menet, Madrid, 1893. Colección particular.

morístico.⁷ De ahí que también aparecieran las postales con breves explicaciones históricas de los espacios fotografiados en el dorso.

En la Barcelona de principios del siglo xx, el monumento conmemorativo ocupa un lugar preponderante entre las imágenes que ilustran las tarjetas postales. Sin lugar a dudas el monumento a Colón es uno de los que aparecen con más frecuencia, y de los que tienen más pervivencia a la hora de cristalizar la imagen de la ciudad. Las ediciones de postales A. T. V, que empezaron a finales de 1905 y se prolongaron hasta 1930, dejaron muchas vistas emblemáticas de Colón.

Hauser y Menet fue una de las primeras casas editoras de postales, con sede en Madrid. La foto del paseo de Colón barcelonés quizá la sacó Lluís Bartrina, quien posteriormente la editaría en la casa Thomas. La balaustrada del paseo de Colón es el marco perfecto desde el que se puede admirar el frente marítimo y la decoración de la

⁷ «La imagen viajera». Disponible en: www.museosdeandalucia.es/documents/1973906/44312580/MACSE_catalogo_de_postales.pdf/391c61be-dd34-42ee-8f76-b20b0dba66a4 (última consulta: 22/1/2020).

Exposición de 1888. Interesante es la presencia humana y la mezcla de clases, en la que seguramente nada es casual.

Esta postal de Hauser y Menet busca mostrar el paseo y sus actividades sociales, obviando la presencia de los almacenes y dependencias portuarias, que, de aparecer, restarían a la imagen su *glamour* y encanto de capital europea moderna adecuada para el *flâneur*. Contrasta con las visiones de algunas de las postales de Jorge Venini, en las que el paseo funciona como frontera divisoria entre la ciudad residencial —con la montaña de Montjuïc al fondo como marco para el monumento a Colón— y el sucio y ruidoso espacio de los *tinglados* del puerto, con el ferrocarril humeando y los operarios ocupados en sus tareas.

Aunque al espectador actual puede resultarle sorprendente la inclusión de fábricas y chimeneas contaminantes en una postal de un monumento como el de Colón —personaje ilustre y emblemático de la historia y la cultura españolas—, en realidad no se trata de dimensiones excluyentes. Las fábricas encarnan la abundancia moderna, el necesario progreso de una urbe del siglo xx en la que el abastecimiento de energía y materiales de todo tipo está garantizado. Asimismo, el humo posee valor plástico, genera un cierto ambiente, pero a la vez sugiere el tiempo real y el poder industrial del espacio representado.

Einrich Wölfflin reflexionó sobre la importancia de determinar la posición ideal para tomar la fotografía de una escultura, que para él no era más que el punto de vista preferido por el mismo escultor, aunque, evidentemente, no siempre pueda conocerse.⁸ Se muestra en desacuerdo con una idea bastante extendida por aquel entonces, que defendía que la escultura solo podía observarse bien en fotografía si se tomaban vistas sucesivas desde diferentes ángulos, como única manera de superar las limitaciones del traslado de un objeto tridimensional a una superficie plana. Pero ¿existe de verdad un punto de vista ideal para una escultura exenta? ¿Qué puede enseñarnos cada punto de vista posible?

Wölfflin defendía que, desde finales del siglo xix, se venían oponiendo dos visiones de la escultura a través de la fotografía: la pic-

⁸ JOHNSON, Geraldine A. (2013). «How one should photograph sculpture». *Art History*, vol. 36, núm. 1, págs. 52-71.

tórica y la artística/plástica. Del enfoque pictórico, un buen ejemplo serían las fotos de Edward Steichen del *Monumento a Balzac* de Rodin, tomadas en un jardín, a medianoche. Pero Wölfflin se mostraba convencido de que estas visiones fotográficas destruían el poder original y los efectos propios de las esculturas fotografiadas. La tendencia pictórica tiene muy poca incidencia real en las postales, que tienden a preferir visiones más neutras, más descriptivas y menos artísticas, más documentales. Quizá porque, al ser comerciales, deben atraer a un abanico lo más amplio posible de potenciales compradores.

Algunas postales del monumento a Colón presentan técnicas de construcción de la imagen algo parecidas, pictóricas, quizá como alternativa a la visión más común —ya manida, al tratarse de un espacio tan reproducido—, buscando con ello diferenciarse de las otras postales existentes con el mismo motivo a la disposición del turista. En las del puerto de Barcelona, el monumento a Colón a veces se camufla entre los mástiles y cuerdas de los navíos atracados, como un juego de espejos. Desde las Atarazanas, el monumento rivaliza en protagonismo y verticalidad con la chimenea de ladrillo del primer plano, y con el resto de los edificios altos del *skyline* de la ciudad.

En las tarjetas postales, el monumento suele fotografiarse entero, con pedestal, y desde una cierta distancia. Si el monumento es el protagonista de la fotografía, y no la plaza o la calle en la que se eleva, generalmente ocupa una posición central en la imagen, y se ve desde el frente, si este puede determinarse. Se busca que el fondo sea monótono y que contraste cromáticamente, para poder así apreciar los contornos de la estatua y con ello acentuar su figura y, de ser posible, los rasgos faciales del personaje representado. De hecho, la determinación de un fondo adecuado es uno de los factores que ayudan al fotógrafo a elegir un punto de vista concreto por encima de otros. Se observan diferencias de recursos compositivos entre el fotografiado de un espacio urbano con un monumento y el de un monumento en un espacio urbano. Las postales de un espacio urbano generalmente no aíslan el monumento delante de un cielo claro, sino que lo presentan envuelto en edificios, inmerso en el entramado de la ciudad. Así, el espectador se detiene en la estatua solo después de haber observado el espacio urbano. En cambio, si el énfasis se pone en el monumen-

to, este suele recortarse sobre el cielo. Incluso, de estimarse necesario, se retoca la imagen, el fondo se borra y se obtiene un marco liso, atemporal y sin espacio que distraiga. Se conserva quizá algún elemento que ancle al monumento en el espacio público, para que quede claro que no es una obra de un museo. De esta forma, se mejora la legibilidad de la imagen de forma similar a la de los grabados o litografías de obras de arte, usando una técnica que comparte la fotografía de postal con la fotografía convencional de escultura.

Las postales reflejan también las opiniones y memorias de los turistas sobre la ciudad y sus paisajes, gracias a los textos escritos sobre su superficie. Convierten en durable un *voyage charmant*, una vivencia pasajera, y en palabra escrita una experiencia personal, que a veces traduce las expectativas y estereotipos que parecen siempre acompañar al viajero allí donde vaya. Inevitablemente, las referencias a Goya o a don Quijote no dejan de aparecer en los textos de algunas postales, en particular francesas. Aunque también los hay que reflejan sorpresa, al considerar que la Ciudad Condal no se asemeja en su estilo o urbanismo al resto de las urbes españolas.

Sin embargo, mientras que en una foto de estudio de una escultura esta se puede mover para seleccionar el punto de vista ideal, ello no ocurre con las fotos tomadas al aire libre. La posición del fotógrafo es clave, y se determina por la orientación fija de la estatua, por la naturaleza de su contexto físico y el potencial de este de convertirse en un marco adecuado. Ello explicaría por qué es difícil encontrar vistas distintas de determinadas estatuas en las postales de la época. El caso del *Monumento a Prim* de Puiggener, en la Ciudadela, es un buen ejemplo de esta dificultad, al tratarse de una escultura ecuestre.

Muchas fotos de finales del siglo XIX o principios del XX se parecen a pinturas ya que asumen las convenciones de la disciplina, sobre todo paisajes, retratos y escenas de género. Algunas postales de monumentos son dependientes del retrato ecuestre y, otras, de la pintura de paisaje. De hecho, la foto ya limita al fotógrafo a formatos apaisados o verticales. Por lo general, las postales con vistas urbanas son apaisadas, pero a menudo la fotografía de estatuas requiere el formato vertical para encajar correctamente el material fotografiado, que se halla sobre pedestales. La verticalidad del formato acaba confirmando a la imagen más monumentalidad y mayor singularidad, pues aísla

la escultura de su contexto e invita al espectador a observar con detenimiento el objeto.

Algunas tarjetas postales nos brindan la oportunidad de detectar más estrategias propias de la pintura de paisaje, como el uso de un *repoussoir*, que sirve para destacar la perspectiva y facilitar al ojo la comprensión de la profundidad. En pintura a menudo se utiliza un árbol, pero en fotos de una vista urbana suelen ser las personas. A veces es el mismo monumento el que se emplea en un marco urbano como *repoussoir*. Otra convención propia de la pintura de paisaje que hallamos en algunas postales es el uso de planos sucesivos, principio compositivo característico de la pintura del XVII.

El estudio de las tarjetas postales ilustradas nos permite también reflexionar en torno a las ideas del momento sobre el monumento en general y acerca de algunos monumentos en concreto. La popularidad de las postales podía afectar la percepción que el público tenía de las estatuas y, eventualmente, también aumentar el interés hacia un escultor y una obra e, incluso, hacia el lugar donde esta se encuentra, como sitio turístico. La postal, con su gran impacto social y sus enormes tiradas, permitió la distribución internacional y canonización de determinadas imágenes y autores del paisaje cultural de la ciudad. Hemos constatado ya el gran interés que suscitaba la imagen de Colón en las postales barcelonesas de 1900. Y, de entre todos los escultores, quizá Miquel Blay es el que aparece con mayor frecuencia en las postales del momento, e incluso se lo nombra ocasionalmente en los pies de imagen. La existencia de algunas tarjetas con fotografías de estudio de maquetas de obras de Blay, como las de su *Monumento a Pi i Margall*, que nunca llegó a realizarse, sugieren un encargo preciso por parte del escultor o del promotor del monumento, para difundir o reivindicar, por medio de su impresión en postal, una obra todavía por hacer.

Aunque en este caso no se inscriba el nombre de sus autores —los escultores hermanos Agapit y Venanci Vallmitjana Barbany—, las estatuas de las puertas del Parque de la Ciudadela, de 1884, aparecen también con gran frecuencia en las postales de la ciudad. Sin embargo, las postales con las estatuas alegóricas de la Marina y la Agricultura, de Venanci, sobrepasan en número a las de la Industria y el Comercio, de Agapit. Además, por lo general, estas últimas aparecen

enmascaradas por la arquitectura del Castell dels Tres Dragons, en contraste con las panorámicas limpias que suelen presentar las estatuas de la otra entrada al parque. Esta diferencia en presencia no parece ser casual, sobre todo atendiendo a la mayor popularidad entre público y crítica del mayor de los hermanos. No en vano, sus alegorías recibieron la medalla de oro de escultura en la exposición de 1888.⁹

Las postales iluminadas con fotografías de estatuas de personajes destacados eran muy habituales en la Europa de 1900.¹⁰ Los personajes destacados se solían representar en su totalidad y encima de su pedestal, con lo que se les confería una dimensión que sobrepasaba la de la humanidad llana. A menudo, se sacaban desde un ángulo bajo, quizá porque resultaba más práctico. La literatura, la pintura de historia y la escultura pública son formas artísticas que permiten vehicular los paradigmas identitarios de las naciones. Llama la atención la existencia de postales con las estatuas de la serie de los «Catalanes ilustres». Escoger para una postal un tema como este no es cuestión baladí. No nos puede pasar por alto que, en estas tarjetas, el pie de foto aparece inscrito en catalán, hecho atípico en el momento, que quizá sugiere que este tipo de material se orientaba a un comprador local, como instrumento de difusión de lo nacional.

Todo ello nos remite a la cuestión de la elección de los temas. Algunas fuentes apuntan a que la preferencia de ciertos editores de postales hacia temas históricos se debía a su éxito entre los coleccionistas,¹¹ para quienes el valor de una postal lo daba —además de razones propias del mercado— el personaje representado y el emplazamiento del monumento, en detrimento del nombre del escultor o del fotógrafo en sí. Probablemente, el criterio del comprador que quería enviar la postal se basaba en consideraciones parecidas a las del coleccionista. Podemos suponer entonces que la frecuencia en la aparición de un

⁹ SUBIRACHS-BURGAYA, Judit (1994). *L'escultura del segle XIX a Catalunya. Del Romanticisme al Realisme*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pág. 216.

¹⁰ Como pone de manifiesto el interesante proyecto en el que participan el Musée d'Orsay, el Institut National d'Histoire de l'Art y la Bibliothèque Nationale de France. Véase <https://anosgrandshommes.musee-orsay.fr/index.php/> (última consulta: 22/1/2020).

¹¹ Sterckx y Engelen, «Between studio...», *op. cit.*, pág. 455.

monumento en las postales se debía a la demanda. Y la demanda tal vez respondía a que el público consideraba dicho monumento el más representativo de la ciudad; aquel que, por sí solo, mejor capturaba la esencia de su paisaje urbano.

Las postales con vistas de monumentos consagrados a personajes célebres se basan en una visión típica y consuetudinaria del gran arte y de los grandes hombres, una forma de entender el monumento que entonces se estaba cuestionando, tanto en el campo de la fotografía como en el de la escultura, internacionalmente. Recordemos, en este sentido, el proceso de desplazamiento de la estatua en relación con su pedestal¹² o las estrategias de fragmentación de la figura que populariza el estudio de Rodin. Los fotógrafos internacionales del momento también experimentan en campos paralelos, fotografiando estatuas desde muy cerca, centrándose en algunos detalles particulares o en partes significativas del cuerpo esculpido, como pueden ser las manos o el rostro.

Pese a estas novedades del panorama escultórico internacional, salvo algunas excepciones, las postales continuaron representando principalmente las estatuas desde lejos, y en marcos a menudo llenos de personas. Contrasta así la singularidad de la obra y la multitud de la masa. Las «postales animadas» eran muy populares. La aparición de grupos de personas alrededor de los monumentos incide en los usos de estos espacios por parte de la ciudadanía, en su valor simbólico entre el pueblo, y nos recuerda también que, en muchos casos, los monumentos se financiaron gracias a suscripciones populares.

Cabe destacar en estas postales la presencia de niños en grupos, cerca de los monumentos o en las plazas de la ciudad. En este tipo de imágenes, el contraste entre monumento e infancia es apremiante. Sin duda, en muchos casos, las labores del fotógrafo con su cámara en el espacio público despertaron la curiosidad de los pequeños que jugaban en la calle, lo que propiciaba su aparición posterior en la fotografía. La inclusión de niños en este tipo de imágenes puede llegar a ser entrañable y tierna, pero además refleja el valor educativo de la estatua o sus valores morales, ya sea en la perpetuación de la memo-

¹² Véase sobre este tema el conocido ensayo de Javier MADERUELO (1994), *La pérdida del pedestal*, Madrid: Círculo de Bellas Artes / Visor.

ria de los héroes patrios, o transmitiendo a las generaciones venideras acontecimientos concretos importantes para el relato identitario.

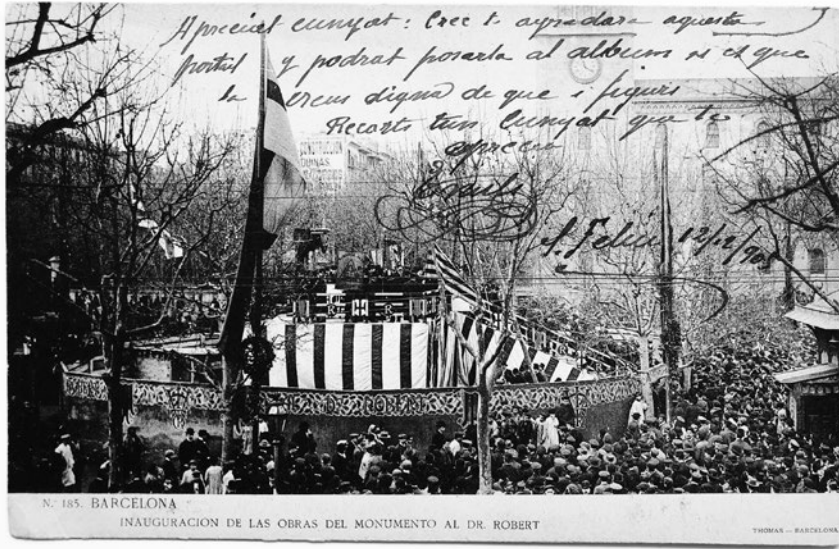
Las fotografías para postales de monumentos con personas alrededor se alejan de las típicas imágenes de estudio para acercarse más a las dinámicas propias de la fotografía *amateur*. Con la popularización de modelos más económicos de cámaras, como la Kodak, desde finales de la década de 1880, ahora los turistas o aficionados podían también sacar sus propias vistas de los monumentos. Sin embargo, aún estamos lejos de la instantánea tal y como la entendemos hoy, con expresiones más o menos espontáneas, encuadres y posiciones informales y efectos como fragmentación, distorsiones ópticas o de colores, etc. Por lo general, muchos de los fotógrafos profesionales del momento se inspiraron en las convenciones de la fotografía tradicional, como mecanismo para distanciarse de los diletantes.

El monumento es un lugar de memoria, usando la célebre expresión de Pierre Nora.¹³ Pero las postales también lo son, porque las imágenes de monumentos que en ellas hallamos resultan mucho más que simples réplicas fotográficas. Además, a diferencia del monumento en sí, las postales serán lugares de memoria móviles, portátiles, susceptibles de ser adquiridos, intercambiables, coleccionables.¹⁴

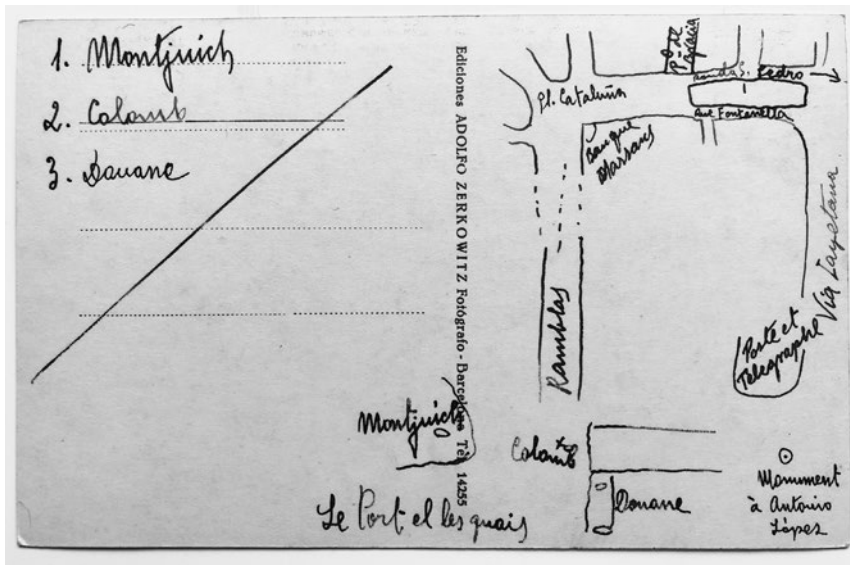
A través de su coleccionismo, archivo o edición en serie, las postales originan prácticas conmemorativas *per se*, al igual que el sitio o el monumento que representan también lo es. Se convierte en un sustituto de la experiencia de visitar un monumento, o un *souvenir* de la visita a este, de su inauguración o de un evento conmemorativo celebrado en él, pese a que la fotografía de postal no es una instantánea, no es fotoperiodismo, no tiene por qué reflejar la actualidad. Las postales de la inauguración del *Monumento al Dr. Robert* en la plaza Universidad, sobre el que reflexiona también Natàlia Esquinas en su capítulo de esta obra, son un fiel reflejo de este fenómeno que se opera alrededor de la postal.

¹³ NORA, Pierre (1984-1992). *Les lieux de mémoire*, 3 vols. París: Gallimard.

¹⁴ GEORGEL, Chantal (2006). «La république dans la rue et sur la carte postale: diffusion et oublis». En: AGULHON, Maurice; BECKER, Annette; COHEN, Evelyne (coords.), *La République en représentations: autour de l'œuvre de Maurice Agulhon*. París: Publications de la Sorbonne, págs. 209-219.



«Apreciat cunyat: crec t'agradara aquesta postal y podrat posarla al album si es que la creus digna de que i figuri. Recorts ton cunyat que te aprecia». Barcelona. / Inauguración de las obras del monumento al Doctor Robert. Editor: Thomas, Barcelona. Distribuida en 1905. Colección particular.



Barcelona. / Monument a Antoni López i Passeig de Colom. / Monumento a Antonio López y paseo de Colón. Editor: Adolfo Zerkowitz, fotógrafo, Barcelona. Colección particular.

El lugar de memoria ya no es topográfico y tridimensional, sino que es fotográfico, bidimensional y portátil, aunque su uso redunde en la configuración del espacio físico de una ciudad, como es el caso

de la postal del *Monumento a López*, en la que el mensaje es sustituido por un esquema subjetivo de los espacios destacados de Barcelona, como si estuviéramos ante un proyecto del artista conceptual Stanley Brouwn.

Con la postal, la memoria se convierte en transferible, potencialmente narrativa. Esto es especialmente relevante cuando el monumento en cuestión desaparece, como el mismo *Monumento a López*, o es desplazado, como el de Güell, por Rossend Nobas, entre tantos otros. La postal se convierte, en estos casos, en un recuerdo perpetuo de un objeto escultórico efímero, lo que demuestra su valor actual como documento del pasado, el presente y el futuro del monumento.

INAUGURACIONES ESCULTÓRICAS EN LA PRENSA BARCELONESA: ILUSTRACIÓ CATALANA (1903-1910)

Natàlia Esquinas Giménez

Universidad de Barcelona

La expectación que genera la creación de grandes monumentos públicos nos lleva a la inquietud de querer escudriñarlos, de investigarlos, de estudiarlos como si se tratara del mayor de los misterios guardados. Un gran encargo público conlleva una gran responsabilidad. Su evolución y resultado raramente dejarán indiferentes. La curiosidad crece a medida que se va desvelando el misterio que lo envuelve. La opinión pública y especialmente la periodística afectarán a las miradas que lo esperan, mientras partidarios y detractores intentarán inclinar la balanza a su favor.

Seguramente, no todas las creaciones e inauguraciones de monumentos públicos en Barcelona generaron tanta emoción como la que hemos pretendido despertar en estas primeras líneas. Pero no podemos dejar de suponer ciertas tirantezas y diversidad de puntos de vista ante producciones que enaltecieron a personalidades que representaron distintos pensamientos, o monumentos que homenajearan a unos y no otros personajes de un momento más o menos contemporáneo a la decisión de erigir una u otra pieza.

Años atrás, en pleno proceso de investigación sobre el escultor Josep Llimona i Bruguera (Barcelona, 1863-1934), un monumento público fue especialmente objeto de estudio no solo por su misma creación, sino también por el hecho de poder seguir la evolución de sus obras y el acto de inauguración al detalle, gracias a la prensa del momento. Imágenes de posibles proyectos, fotografías de fragmentos del conjunto dentro del taller del escultor y panorámicas de multitudes bajo la lluvia, con paraguas o sin él, esperando el acto inaugu-

ral, se mostraron en periódicos como *Il·lustració Catalana*. ¿Fue este un caso excepcional? ¿Existieron otros monumentos que habrían podido generar tal interés? ¿Fue por el papel tan relevante que tuvo el pueblo a lo largo del proceso de financiación de la obra?, ¿o fue más bien por motivos de pensamiento político? Todas estas cuestiones propiciaban un crecimiento en cuanto al interés de ir más allá del conjunto que homenajeaba al malogrado doctor Bartomeu Robert i Yarzábal (Tampico, México, 1842 – Barcelona, 1902).

El presente artículo tiene algunos puntos de partida y motivaciones que le dan especial sentido: la necesidad de profundizar dentro del campo de la escultura en un período que todavía muestra muchos vacíos; un estudio previo, dentro del mismo proyecto «Entre ciudades», titulado «Multitudes escultóricas»,¹ que reflexionaba sobre la representación de las multitudes en los monumentos públicos; y el barcelonés monumento al doctor Robert, que a lo largo de los años ha sido objeto de especial interés por nuestra parte y del que hubo un gran seguimiento periodístico.

Entre los años 1888 y 1929 (período abarcado por el proyecto) son muchos los monumentos clave que se inauguraron en la ciudad de Barcelona. O, dicho de otra forma: entre el *Monumento a Colón* y la fuente de plaza España, fueron innumerables los artífices que modelaron el paisaje de la Barcelona del cambio de siglo y que determinaron, en gran parte, la imagen de la metrópoli actual. Sin pretender presentar cada uno de ellos (resultaría un trabajo que se escapa de las dimensiones de un modesto artículo), queremos observar cómo se vivió desde la prensa esta creación monumental, para lo cual es necesaria una limitación tanto cronológica como espacial. Con la conciencia de que cualquier marco de estudio se podría considerar una excusa subjetiva, se buscó cierta objetividad tomando como contexto central la existencia del ya citado *Monumento al Dr. Robert* y partiendo de las siguientes consideraciones, que pretenden servir de justificación. Una de las revistas que más se hicieron eco de la inauguración del monumento fue *Il·lustració Catalana*. Tomar una sola fuente

¹ ESQUINAS GIMÉNEZ, Natàlia (2019). «Multituds escultòriques». En: CIURANS, E.; PEIST, N. (eds.), *La dimensió escènica de la ciutat moderna. Les condicions de l'oblit i del reconeixement*. Barcelona: Universitat de Barcelona, págs. 121-134.

escrita resulta una empresa mucho más razonable que el estudio de todas las publicaciones relacionadas con la capital catalana. Además, la primera referencia a la creación del conjunto aparecida en la citada revista, el 28 de junio del 1903, prácticamente coincidió con el inicio de la etapa definitiva del semanario,² que se encontraba por aquel entonces en el número cuatro. El período de estudio terminaría en 1910, momento de finalización del monumento. Más concretamente, el 20 de noviembre de dicho año, cuando se publicó un número especial dedicado a la inauguración de la pieza, acaecida una semana antes.

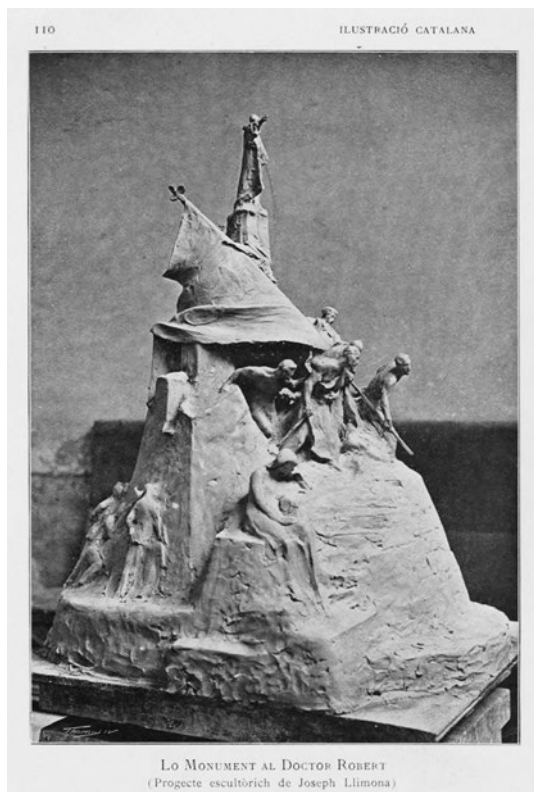
Una vez decidida la necesaria limitación —*Il·lustració Catalana* entre el 28 de junio de 1903 y el 20 de noviembre del 1910—, hubo que emprender una tarea fundamental: un vaciado de la revista. Dicho sea de paso, más allá del proyecto que se presenta, y en parte debido a la falta de estudios sobre gran cantidad de escultores de la época, a lo largo del tiempo hemos considerado de gran interés llevar a cabo un vaciado de todas las publicaciones de la Barcelona de en torno de 1900. Sirva esto, por tanto, como punto de partida de una tarea que esperamos poder ir realizando los próximos años. Este trabajo debería facilitar el estudio de la escultura catalana de finales de siglo XIX y primera parte del XX, y constituir una gran fuente documental, motivo por el cual hemos generado una base de datos que, al mismo tiempo, ha sido imprescindible para elaborar este estudio.

Un punto de partida

Aunque no nos proponemos llevar a cabo un trabajo extremadamente exhaustivo sobre el proyecto del *Monumento al Dr. Robert*,³ sí que juzgamos interesante situarnos en su contexto de creación a partir de la observación de algunas de las citas que se hacen al respecto. El pri-

² En 1880 apareció *La Il·lustració Catalana*, que fue editada hasta 1894. En 1903 reaparece bajo el nombre de *Il·lustració Catalana*, con el ligero cambio de nombre, puesto que pierde el artículo, y se mantiene hasta 1917.

³ Para tener más datos sobre el monumento, pueden consultarse distintos artículos o el capítulo de tesis doctoral sobre él que hemos redactado con anterioridad. En: ESQUINAS, Natàlia, *Josep llimona i el seu taller*, Universitat de Barcelona, 2016.



Proyecto del Monumento al Dr. Robert, publicado en *Il·lustració Catalana*, núm. 7 (19 de julio de 1903), pág. 110.

La aparición de las primeras imágenes del proyecto no se hizo esperar, y alimentó esa expectación que, de manera clara, debió de motivar la creciente suscripción popular para financiar el proyecto.

Un año y medio más tarde llegan las primeras descripciones de alguno de los grupos que formarán parte del monumento, como si se

mer momento que queremos recuperar —y que da principio a nuestro vaciado hemerográfico— es aquel en que se notifica la presentación de los primeros trabajos y bocetos sobre el conjunto: «L'escultor Llimona ha presentat ja a la Comissió executiva del monument al Doctor Robert, lo bocet, en relleu, del projecte que ha trasat l'arquitecte D. Lluís Domènech i Montaner».⁴ Todo ello nos indica el temprano interés por erigir el monumento, hecho que queda manifiesto con el anuncio, muy poco tiempo después, del terreno en el que se ubicará tal homenaje:

Lo regidor en Joseph Puig i Cadafalch, en representació del Ajuntament, ha entregat a la comissió del monument a en Bartomeu Robert, una extensió de terreno del mitx de la plassa de la Universitat ahont aviat comensaràn els treballs d'edificació del monument dedicat al sempre plorat patrici.⁵

⁴ *Il·lustració Catalana*, núm. 4 (28 de junio de 1903), pág. 62. Traducción: «El escultor Llimona ha presentado ya a la Comisión ejecutiva del monumento al Doctor Robert el boceto, en relieve, del proyecto que ha trazado el arquitecto D. Lluís Domènech i Montaner».

⁵ *Il·lustració Catalana*, núm. 5 (5 de julio de 1903), pág. 78. Trad.: «El regidor Joseph Puig i Cadafalch, en representación del Ayuntamiento, ha entregado a la comisión del monumento a Bartomeu Robert una extensión de terreno en medio de la plaza Universidad, donde pronto empezarán los trabajos de edificación del monumento dedicado al siempre llorado patricio».

tratara de una pequeña avanzadilla llena de emoción que aprovecha para enaltecer las virtudes de los ejecutores y, sin lugar a dudas, de la futura creación.⁶ La participación en la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1907 de un fragmento del conjunto añade dramatismo al espectáculo: la obra se va desvelando sutilmente con el paso del tiempo.⁷ Aún más detalles serán revelados para los más curiosos. En abril de 1908 aparecen fotografías de otros personajes de los que todavía no se había mencionado elemento alguno. Las imágenes, mostradas en plenos talleres de ejecución, potencian el concepto del *work in progress* al entrar en los espacios más íntimos de la creación.⁸

⁶ «En lo taller d'esculptura d'en Joseph Llimona s'hi poden admirar, llestos a la grandaria d'execució, dos dels principals grups destinats al Monument del doctor Robert. Un d'ells lo forma un sacerdot, personificació de la poesia popular de mossen Jacinto Verdaguer, convencent als treballadors de les bondats de la idea catalanista. Les figures, més grans del natural, mostren lo sagell de la grandiosa factura d'en Llimona, sobrexint moviment, veritat, vida, en una paraula. Les del forjador y del pagès son trossos d'escultura que passaràn a la historia del art català. L'altre grupo, que representa un segador arrossegant una altra figura de caràcter indefinit, símbol del indiferentisme, es també notable y valent. Ja suposavam qu'haventse encarregat a les persones a qui s'encarregà'l monument al malaguanyat doctor Robert, veuríam una cosa notable, mes a judicar per lo qu'ara hi hà fet, ho serà molt y molt més». *Il·lustració Catalana*, núm. 87 (29 de enero de 1905), pág. 78. Trad.: «En el taller de escultura de Joseph Llimona se pueden admirar, listos en la medida de ejecución, dos de los principales grupos destinados al Monumento al doctor Robert. Uno de ellos lo forma un sacerdote, personificación de la poesía popular del padre Jacinto Verdaguer, convenciendo a los trabajadores de las bondades de la idea catalanista. Las figuras, de tamaño mayor que el natural, muestran el sello de la grandiosa factura de Llimona, sobresaliendo movimiento, verdad, vida, en una palabra. Las del forjador y del campesino son trozos de escultura que pasarán a la historia del arte catalán. El otro grupo, que representa un segador que arrastra a otra figura de carácter indefinido, símbolo de la indiferencia, es también notable y valiente. Ya suponíamos que, habiéndose encargado a quienes se encargó el monumento al malogrado doctor Robert, veríamos algo notable, pero, a juzgar por lo que ahora hay hecho, lo será mucho más».

⁷ Entre otros detalles, en *Il·lustració Catalana*, núm. 206 (12 de mayo de 1907), pág. 294, apareció publicada una de las imágenes del fragmento del monumento que se presentó en el Gran Salón Central del barcelonés Palacio de Bellas Artes en la citada Exposición.

⁸ *Il·lustració Catalana*, núm. 253 (5 de abril de 1908), págs. 240 y 241.

Antes de la inauguración del grupo de Llimona en Barcelona, Sitges rindió su propio homenaje escultórico al querido médico y político catalán, y la revista también quiso enseñarlo. Sin más información que el pie de foto, mostrando su peso como revista ilustrada, se resumían algunas de las noticias en imágenes con suficiente fuerza como para no necesitar más que una simple frase que las acompañara. En la instantánea, a los pies de la estatua de Josep Reynés (Barcelona, 1850-1926), decenas de personas elevan su mirada hacia la figura sedente que recuerda a Robert.⁹

En un tiempo en que la inmediatez periodística era muy relativa, la necesidad de la noticia llevó a adelantar parte de la presentación de la obra el mismo día de su inauguración. La edición de la revista semanal coincidió con el mismo día del descubrimiento del monumento. Queriendo participar en el acto, *Ilustració Catalana* publicó en primera página el busto y culminación de todo el conjunto, anunciando el gran evento de la jornada.¹⁰ Dado que debían esperar una semana más, el equipo no perdió la oportunidad de dedicar el siguiente número a los distintos protagonistas: ejecutor, conjunto artístico y homenajeado fueron los grandes nombres presentes, bien acompañados de la descripción de los distintos detalles sucedidos a lo largo del episodio.¹¹

Resumidamente, tal fue la gran presencia del *Monumento al Dr. Robert*. El mismo monumento que caería en el obligado olvido durante el franquismo y que solamente volvería a ver la luz algunos años más tarde del inicio de la democracia. Ese mismo conjunto que hoy pasa prácticamente desapercibido al encontrarse entre árboles y coches en medio de la barcelonesa plaza Tetuán. Pero, de nuevo, volvamos atrás en el tiempo.

Como si fueran héroes contemporáneos

Después de períodos en que los grandes homenajeados en los monumentos públicos habían sido personajes de un pasado bastante remoto, las cosas empezaban a cambiar. Condes medievales, políti-

⁹ *Ilustració Catalana*, núm. 222 (1 de septiembre de 1907), pág. 558.

¹⁰ *Ilustració Catalana*, núm. 388 (13 de noviembre de 1910), primera página.

¹¹ *Ilustració Catalana*, núm. 389 (20 de noviembre de 1910).

cos centenarios y juristas de la antigüedad darían paso a desatcados miembros de una sociedad más o menos coetánea.¹² Algunos de los creadores que en sus inicios se habían dedicado a representar el pasado dentro de una tendencia con aires de Romanticismo y Renai-xença, con nostalgia de tiempos supuestamente más gloriosos, empezaban a tener el reto de retratar a aquellos que, incluso, tuvieron la oportunidad de conocer. La Barcelona de 1900 es una Barcelona que se enorgullece de sus contemporáneos y no quiere que caigan en un temprano olvido.

Erigir un monumento público a un destacado personaje de la sociedad se convertía en un motivo perfecto para homenajearlo también a través de las páginas de los periódicos. La mayor parte de las veces que aparecía la noticia de la inauguración de una de esas estatuas, los textos no hablaban tanto de la obra como de la propia figura. La escultura se convertía en homenaje literal, y su presentación pública era una excusa más para potenciar el recuerdo. Uno de estos casos es el del dramaturgo Frederic Soler (Barcelona, 1839-1895), más conocido como Serafí Pitarra. La obra, de Agustí Querol (Tortosa, 1860 – Madrid, 1909), fue mostrada previamente, meses antes de su inauguración, como portada de *Il·lustració Catalana*.¹³ Pero fue en diciembre de 1906 cuando se vivió el verdadero homenaje, poco más de una década más tarde de la muerte del creador teatral.

Desde las páginas de la revista, lo que podría haber parecido una pequeña adhesión al tributo a Pitarra se vuelve una reivindicación de su figura a través de las palabras de Morató.¹⁴

¹² Solamente hace falta recordar los proyectos escultóricos que se ejecutaron en torno a la década de 1880 para observar el gran listado de personajes del pasado que se rememoraron: desde las 48 estatuas de la fachada del Palacio de Justicia a las ocho figuras que fueron dispuestas en el llamado Salón de San Juan. De este último grupo, la misma revista que estamos analizando, aunque en su primera etapa, también detalló el conjunto de obras y escultores («Estatuas dels catalans il·lustres», *La Il·lustració Catalana*, núm. 195 [31 de agosto de 1888], pág. 250). En los citados proyectos participaron los más destacados escultores del período. Algunos de ellos eran ya artistas reconocidos, mientras que otros estaban iniciando su carrera como escultores.

¹³ *Il·lustració Catalana*, núm. 173 (23 de septiembre de 1906), primera página.

¹⁴ Josep Morató i Grau (Gerona, 1875 – Barcelona, 1918) fue uno de los colaboradores de la revista. También fue dramaturgo y novelista.

La Rambla y la plaza del Teatro llenas de gente alrededor del monumento a Pitarra en el momento de su inauguración. *Ilustració Catalana*, núm. 187 (30 de diciembre de 1906), pág. 819.



Fa un quant temps que, entre una part del jovent literari català, s'ha fet de moda reventar a n'en Pitarra, arribant fins al punt de negar la transcendència de la seva obra. No sé per quins cinch sous [...]. D'en Pitarra pot dirse lo que tal vegada no's pot dir de cap altre talent de la seva generació: que va cristallisar una època, passant com una mena de semi-deu entre'ls seus contemporanis. [...]. Ell va marcar, va desbrossar, va aplanar el camí, y'ls altres no han hagut de fer altra cosa que seguir la ruta; ell va ser com un pare qu'avensa vida enllà ab el fill a coll y's mor quan el fill ja té les cames fortes y'l seny clar pera no defallir ni perdres. ¿Hont fora'l Teatre Català si no hagués estat en Pitarra?... ¿Qui ho pot saber?... Tal vegada encara's perdria en temptatives xorques pera ferse seu al públich. Car en Pitarra va dir al poble: «Escólta.» Y's va fer escoltar. Y quan altres, al darrera d'en Pitarra, varen parlar al poble, varen trobarlo ja ab l'atenció desperta y varen estar en condicions de progrés.

Per axò, encara que de tota la producció d'en Pitarra no se'n salvés avuy una sola partícula, en Pitarra merexeria'l monument que s'ha erigit a la seva memoria.¹⁵

¹⁵ MORATÓ, Josep (1906). «En Pitarra». *Ilustració Catalana*, núm. 187 (30 de diciembre de 1906), pág. 820. Trad.: «Hace un tiempo que, entre una parte de la juventud literaria catalana, se puso de moda criticar a Pitarra, llegando hasta el punto de negar la transcendencia de su obra. No sé por qué [...]. De Pitarra puede

Esta última frase es la única que hace referencia a la obra, y el nombre del escultor no aparece citado en ninguna ocasión en todo el número de la revista. Las gentes se acumulaban en las calles, alrededor del monumento, en cantidades que seguramente resultaban inusitadas hasta aquel entonces. Hoy nos parecería increíble ver tanta multitud en torno a la pieza para recordar al artífice. El homenaje a Pitarra fue tan glorioso que, en esta ocasión, el creador quedó en un lugar que, más que ser secundario, resultó ser invisible. Pero Querol tendría otros posibles momentos de protagonismo en la misma revista. El artista sería presentado como el centro de la imagen, como artífice creador, como claro objetivo de la cámara. Es así como el 13 de septiembre de 1908 la publicación mostraba en portada al artista trabajando en el taller,¹⁶ tema que, al mismo tiempo, también motivaba la búsqueda hemerográfica. La aparición de Querol va acompañada de otras fotografías¹⁷ que muestran detalles de un monumento público que sería terminado unas semanas más tarde en lo que es la actual plaza de los Sitios de la ciudad de Zaragoza. Con este detalle advertimos el interés de la revista en mostrar la evolución o presentación de obras no siempre vinculadas a Barcelona (incluso, en este caso, fuera de Cataluña), y en dejar constancia, además, de que Querol estaba trabajando de manera activa en Madrid. De hecho, *Ilustració Catalana* resultaba ser un espacio donde poder acercarse a creaciones escultóricas confeccionadas más allá de sus límites geográficos, pues se hacía eco de obras de ámbito internacional. Entre los

decirse lo que, tal vez, no se pueda decir de ningún otro talento de su generación: que cristalizó una época, pasando como una especie de semidiós entre sus contemporáneos [...]. Él marcó, despejó, allanó el camino, y los otros solo han tenido que seguir la ruta; él fue como el padre que avanza por la vida con el hijo en brazos y muere cuando el hijo tiene las piernas fuertes y el entendimiento claro para no desfallecer ni perderse. ¿Dónde estaría el teatro catalán si no hubiera sido por Pitarra?... ¿Quién lo puede saber?... Tal vez todavía se perdería en estériles tentativas para hacerse con su público. Porque Pitarra dijo al pueblo: “Escucha”. Y se hizo escuchar. Y cuando otros, tras Pitarra, hablaron al pueblo, lo encontraron atento y estuvieron en condiciones de avanzar.

Por esto, aunque de toda la producción de Pitarra no se salvara hoy ni una sola partícula, Pitarra merecería el monumento que se ha erigido a su memoria».

¹⁶ *Ilustració Catalana*, núm. 276 (13 de septiembre de 1908), primera página.

¹⁷ *Ilustració Catalana*, núm. 276 (13 de septiembre de 1908), págs. 622 y 623.

muchos ejemplos encontrados a lo largo de esta investigación destacamos casos tan dispares como los monumentos a Víctor Manuel y Garibaldi, en Fiesole, proyectado por Oreste Calzolari; a Bismark, en Hamburgo, del escultor Lederer y el arquitecto Schmidt;¹⁸ a Émile Zola, en el cementerio de Montmartre de París; o al virrey Mohamed Alí en Alejandría.¹⁹ La publicación de este tipo de obras de forma más o menos periódica muestra el interés por mostrar qué sucedía en el ámbito escultórico en otros puntos del mapa.

Esta mirada barcelonesa a lo internacional se convertía en algo especialmente evidente en los grandes eventos artísticos, como las Exposiciones Internacionales de Bellas Artes. *Ilustració Catalana* dedicó unos cuantos números a repasar buena parte de las obras que participaron en la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1907,²⁰ algunas de las cuales acabarían formando parte de destacados monumentos públicos, como es el caso del fragmento del *Monumento a los muertos* de Albert Bartholomé²¹ (Thiverval-Grignon, 1848 – París, 1928) y de algunas de las obras expuestas en la sala que se dedicó a Constantin Meunier (Etterbeek, Bélgica, 1831 – Ixelles, Bélgica, 1905), en la sección belga, y que, años más tarde, acabarían formando parte del *Monumento al trabajo*, en Bruselas.²²

Si hay otro monumento clave junto con el *Monumento al Dr. Robert* que, con nuestra clara perspectiva temporal, define el período de la Barcelona de inicio de siglo y representa perfectamente el espíritu de la época es *La canción popular*, de Miquel Blay. Las primeras referencias a esta producción que hemos localizado en la revista datan de diciembre de 1907:

Axís mateix en Blay ha entregat ja la *maquette* del grupo alegòrich de la música que s'ha de colocar en la cantonada del Casal del Orfeó Català.

¹⁸ Estos dos monumentos aparecen citados y fotografiados en *Ilustració Catalana*, núm. 162 (8 de julio de 1906), pág. 419.

¹⁹ Estos dos últimos monumentos aparecen citados y fotografiados en *Ilustració Catalana*, núm. 203 (21 de abril de 1907), pág. 251.

²⁰ La revista mostró muchas de las piezas que participaron en la Exposición entre los números 206 (12 de mayo de 1907) y 216 (21 de julio de 1907).

²¹ *Ilustració Catalana*, núm. 207 (19 de mayo de 1907), pág. 205.

²² *Ilustració Catalana*, núm. 209 (2 de junio de 1907), pág. 348.

Es un fragment d'esculptura rica y elegant, ab un hermós acabament que es lo Cavaller Sant Jordi, estàtua que fa pensar en l'època d'or de l'esculptura monumental.²³

Aunque sin imágenes, la noticia describe el monumento y hace crecer la expectación. En este caso, la pausa dramática resultó ser más teatral que nunca debido al hecho de que el edificio se inauguró el 15 de febrero de 1908²⁴ con la curiosa ausencia de la escultura de Blay, especialmente extraña a nuestros ojos, acostumbrados a su indisoluble relación con el edificio. Unos días antes se había publicado el monumento en primera página, aún en espacios de taller, y anunciado su futura ubicación.²⁵ Pero no sería hasta el 17 de octubre del año siguiente cuando el monumento, ya instalado en su emplazamiento definitivo, fue reproducido en *Ilustració Catalana*, de nuevo en portada.²⁶

De los juegos en el parque

Dentro del período estudiado en torno a la revista escogida, llama vigorosamente la atención la inauguración de una serie de bustos relacionados con una ubicación determinada: el Parque de la Ciudadela. El interés del hecho radica no solamente en la misma creación de las piezas, sino también en el gran seguimiento que presenta la *Ilustració Catalana*. Pero no se trata de una coincidencia, ya que encontra-

²³ *Ilustració Catalana*, núm. 238 (22 de diciembre de 1907), pág. 837. Trad.: «Asimismo, Blay ya ha entregado la maqueta del grupo alegórico de la música que se ha de colocar en la esquina de la sede del Orfeó Català. Es un fragmento escultórico rico y elegante, con un hermoso remate que es el Caballero san Jorge, estatua que hace pensar en la época de oro de la escultura monumental».

²⁴ *Ilustració Catalana*, núm. 246 (16 de febrero de 1908), pág. 107.

²⁵ La fotografía, de A. Mas y publicada a gran tamaño, fue acompañada del pie «Model del agrupament escultòrich que decorará la cantonada del nou edifici. Original d'En Miquel Blay, y generosa donació del Excm. Sr. Marqués de Castellbell», en el que destacaba no solo el nombre del escultor, sino también el del donante. Trad.: «Modelo del grupo escultórico que decorará la esquina del nuevo edificio. Original de Miquel Blay, y generosa donación del Excmo. Sr. marqués de Castellbell». *Ilustració Catalana*, núm. 245 (9 de febrero de 1908), primera página.

²⁶ *Ilustració Catalana*, núm. 332 (17 de octubre de 1909), primera página.

mos una clara conexión que cabe tener en cuenta y que se evidencia una vez estudiados los distintos agentes. El contexto de todo: los Juegos Florales. Inspirados en los que se habían empezado a celebrar en la Barcelona de finales del siglo xiv, en 1859 se recuperó el certamen que habría de potenciar la literatura catalana.

Aunque lo que nos concierne es la escultura, vamos a detenernos en el acusado interés de *Ilustració Catalana* en mostrar el certamen notificando las distintas actividades relacionadas con el evento más allá de lo que debería parecer un tono informativo. El carácter que manifiestan las noticias relacionadas con los Jocs Florals es el de la promoción y difusión en su sentido más amplio. Sirviendo de excusa la inauguración de las esculturas, los grandes protagonistas serán la literatura y sus creadores. De hecho, estudiando tanto la revista como los Juegos encontramos ciertos paralelismos de pensamiento. Entre ellos destaca la clara renuencia a aceptar las nuevas normas lingüísticas propuestas por Pompeu Fabra (Gràcia, 1868 – Prada de Conflent, 1948), que, en el caso de la competición literaria, no se adoptaron plenamente hasta 1934. Pero otro gran punto de confluencia entre certamen y revista lo constituye un hombre: Francesc Matheu i Fornells (Barcelona, 1851 – Sant Antoni de Vilamajor, 1938). Matheu fue el director de la revista ya a partir de 1883, en su primera época, y durante todo su segundo período. Además, en 1884 había fundado una editorial, bajo el mismo nombre de *Ilustració Catalana*, que publicaría un gran número de volúmenes y obras completas de algunos autores claves que, al mismo tiempo, podemos relacionar con los Jocs Florals. De hecho, y ahí se halla el quid de la cuestión, Matheu estuvo vinculado con el evento literario desde distintos puntos de vista, tanto en su organización como en calidad de participante en la competición en gran cantidad de ocasiones. Y, lo que es más, fue el mismo Matheu quien tuvo la idea de empezar a erigir los bustos que seguidamente iremos detallando.

Con motivo de la celebración del cincuentenario de la restitución de los Juegos, *Ilustració Catalana* anunciaba en portada una serie de acontecimientos, entre los que destacan:

Dimecres, l'inauguració del monument a Milà y Fontanals als jardins del Parch [...]. Divendres, una excursió en tren especial a Vich y Folga-

roles per inaugurar lo monument a Mossèn Cinto en son poble nadiu. – Dissabte, la inauguració del monument a Emili Vilanova, al Parch.²⁷

No es de extrañar, con todo esto, que buena parte del número del 10 de mayo de 1908 se dedicara a mostrar imágenes de los distintos sucesos en torno a la celebración de estos cincuenta años de los Juegos,²⁸ con fotografías de las comitivas que llegaban al Palacio de Bellas Artes para glorificar y recordar a los poetas muertos, del interior del palacio cuando se celebraba el evento festivo, de las distintas excursiones y banquetes, y, cómo no, de la inauguración del busto de Manuel Milà i Fontanals (Vilafranca del Penedès, 1818-1884), momento de discursos incluido. Una vez más, el nombre del artista no aparece. Manuel Fuxà (Barcelona, 1850-1927) es obviado como artífice. El acto de homenaje al representado y a la misma literatura pasa por encima de todo detalle relacionado con el ejecutor. Milà i Fontanals fue uno de los impulsores de la recuperación del certamen literario y, por tanto, una figura clave en su restitución y evolución. La misma revista se hizo eco de otro homenaje escultórico hacia el mismo escritor, en su villa natal, Vilafranca del Penedès, aportando la imagen de la colocación de la primera piedra.²⁹ Aunque nada se dice en la noticia, la parte escultórica del conjunto correría a cargo del mismo Fuxà junto con Eusebi Arnau (Barcelona, 1863-1933), otro de los creadores que participarían en alguno de los bustos literarios que se ubicarían en el Parque de la Ciudadela con el paso de los años.

En ese mismo contexto de mayo de 1908, *Ilustració Catalana*³⁰ se hace eco de otra inauguración escultórica, la del busto de Emili Vilanova (Barcelona, 1840-1905), que de hecho había acaecido dos días más tarde de la de Milà i Fontanals. De nuevo, las fotografías van acompañadas de todo lujo de detalles, discursos y parlamentos en ho-

²⁷ *Ilustració catalana*, núm. 255 (19 de abril de 1908), primera página. Trad.: «Miércoles, inauguración del monumento a Milà i Fontanals en los jardines del Parque [...]. Viernes, una excursión en tren especial a Vic y Folgueroles para inaugurar el monumento al padre Cinto en su pueblo natal. – Sábado, inauguración del monumento a Emili Vilanova, en el Parque».

²⁸ *Ilustració Catalana*, núm. 258 (10 de mayo de 1908), págs. 341-348.

²⁹ *Ilustració Catalana*, núm. 259 (17 de mayo de 1908), pág. 355.

³⁰ *Ilustració Catalana*, núm. 259 (17 de mayo de 1908), pág. 360.

nor a escritores. De nuevo, el nombre del escultor, Pere Carbonell (Sarrrià, 1855 – Barcelona, 1927) es obviado. Àngel Guimerà, en el parlamento recitado en el momento de la donación del busto a la ciudad, alaba las grandezas del escritor homenajeado, a quien vincula a la esencia barcelonesa y a la catalanidad, sentimientos bien presentes en todo el grupo de intelectuales que se relacionan con los Jocs Florals y con la misma revista.³¹ El busto habría de servir como testigo y muestra de todo este pensamiento a través de la figura de Vilanova.

³¹ «En aquest lloch, senyors, hem assentat lo recort del Emili Vilanova, per que en aquest lloch hi arriban d'aprop los ayres de la ciutat antiga, que omplían lo seu pit y qu'ell tant estimava [...]. L'Emili Vilanova era l'home més barceloní de nostre temps, era l'home a qui més li esqueya l'esser ciutadà de Barcelona; d'aquexa Barcelona que tot temps va transformantse, encara qu'essent en la seva essencia la mateixa; d'aquexa Barcelona que vol ser y serà sempre de soca a arrel ben catalana [...]. Tot català que s'estimi ab tebior a Catalunya se l'estimarà ab foch de l'ànima després de llegir los seus llibres [...]. Per axò, senyor Alcalde, oferim lo monument del Emili Vilanova a la ciutat de Barcelona [...]. Y dexèu, senyor Alcalde, que hi vingan a aquest lloch a esbargirshi, y a riure entre'ls aucells, els nens, com a vora de Jesús, al entorn del nostre Emili Vilanova [...]. Y ara, ciutadans de Barcelona, anèm a descobrir la imatge del Emili Vilanova, que la bandera catalana ampara; aquesta bandera que's pretenia estendre per mortalla de una ciutat sembranthi sal pera ferla desaparèxer, ciutat que avuy, sobrexintse, escala les montanyes y fa florir arreu els monuments als nostres grans homes que ressucitan». *Il·lustració Catalana*, núm. 259 (17 de mayo de 1908), pág. 361. Trad.: «En este lugar, señores, hemos asentado el recuerdo de Emili Vilanova, porque a este lugar llegan de cerca los aires de la ciudad antigua, que llenaban su pecho y que él tanto amaba [...]. Emili Vilanova era el hombre más barcelonés de nuestro tiempo, era el hombre a quien mejor le quedaba el ser ciudadano de Barcelona; esa Barcelona que todo el tiempo va transformándose, aunque sigue siendo en esencia la misma; esa Barcelona que quiere ser y será siempre de raíz catalana [...]. Todo catalán que ame con tibieza a Cataluña la amará con fuego en el alma después de leer sus libros [...]. Por eso, señor alcalde, ofrecemos el monumento de Emili Vilanova a la ciudad de Barcelona. Y dejad, señor alcalde, que vengan a este lugar para distraerse, y a reír entre los pájaros, los niños, como alrededor de Jesús, en torno de nuestro Emili Vilanova [...]. Y ahora, ciudadanos de Barcelona, vamos a descubrir la imagen de Emili Vilanova, que la bandera catalana protege; esta bandera que se pretendía extender como mortaja de una ciudad sembrando sal en ella para hacerla desaparecer, ciudad que hoy, sobresaliendo, escala las montañas y hace florecer por todas partes monumentos a nuestros grandes hombres que resucitan».

Un año más tarde, la revista anuncia —y muestra en portada— la inauguración de un nuevo busto en el Parque. Esta vez, el homenajeado es Marià Aguiló (Palma de Mallorca, 1825 – Barcelona, 1897) y se trata de una «obra espléndida de l’Arnau». ³² La atribución al escultor no se hace esperar tanto, aunque no aparezca su nombre en primera página, junto al recién estrenado monumento.

En la siguiente edición de los Jocs Florals, ya casi convertido en tradición, la portada de *Il·lustració Catalana* del 8 de mayo de 1910 se dedica a la inauguración de otro busto en la Ciudadela. Víctor Balaguer (Barcelona, 1824 – Madrid, 1901), uno de los claros impulsores del certamen literario, es homenajeado a través de una escultura de Manuel Fuxà que se sitúa sobre un pedestal del arquitecto Josep Puig i Cadafalch (Mataró, 1867 – Barcelona, 1956), ambos citados en la misma primera página.

Como si esa retahíla de bustos inaugurados en el Parque en el contexto de los Juegos Florales hubiera motivado la creación de otros tantos, la *Il·lustració Catalana* de julio de 1910 celebra la erección de una nueva pieza encargada de recordar a un personaje que parecía haber caído en el olvido. Una nueva portada dedicada a una nueva inauguración escultórica. Lleó Fontova (Barcelona, 1838-1890), actor y autor teatral, resurge veinte años después de su muerte. Obviado en la primera página, el nombre del creador de la pieza, Pau Gargallo (Maella, Zaragoza, 1881 – Tarragona, 1934), será citado doblemente en el interior de la revista. Pero, tal y como se espera, lo destacado en la publicación es especialmente la reivindicación y el agradecimiento,



Portada de *Il·lustració Catalana*, núm. 361, del 8 de mayo de 1910, con imágenes de la inauguración del monumento a Víctor Balaguer en el Parque de la Ciudadela.

³² *Il·lustració Catalana*, núm. 311 (16 de mayo de 1909), pág. 377.

el alivio ante la presencia del homenaje. La escultura como enaltecimiento.³³ Aunque en este caso la iniciativa no tenga relación con el certamen literario al que hemos hecho referencia, claramente se vincula a los bustos que se habían instalado en el mismo Parque a lo largo de los últimos años, motivo suficiente para tenerla en cuenta y que explica el interés de la revista en mostrar tal evento en su portada.

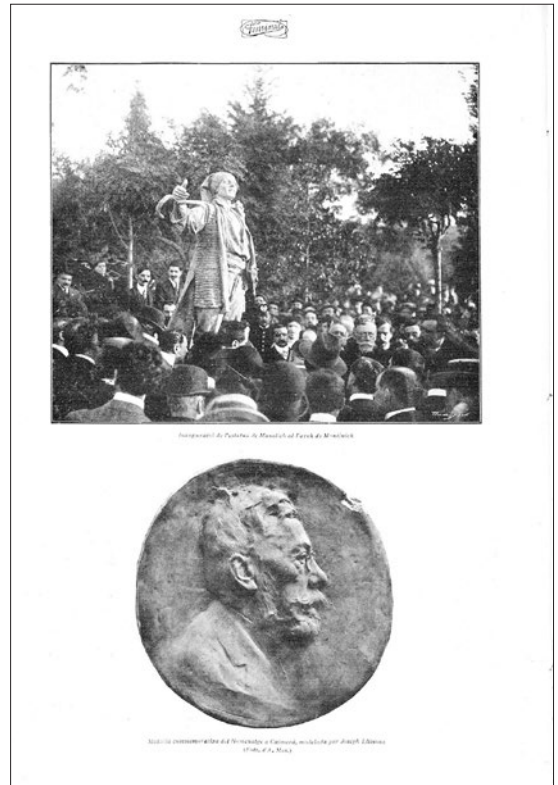
No queremos dejar pasar la oportunidad de citar un busto de Eusebi Arnau aparecido en primera página, en 1909.³⁴ Se trata del retrato de Teodor Llorente (Valencia, 1836-1911), quien había sido una de las figuras claves en la creación de los Juegos Florales en Valencia en 1859, el mismo año en que se recuperaron en Barcelona, y un buen amigo de Marià Aguiló. En el momento en que Llorente cuenta 73 años, se homenajea al literato. Aunque esto ocurra fuera de nuestro límite cronológico, en 1912 se inaugura el busto de Llorente, ubicado en el

³³ «Barcelona ha pagat un nou deute d'agrahiment y admiració. Entre tots els artistes, el comediant es un dels que més perilla de caure en l'oblit. Actors que han axecat l'entusiasme de tot un poble, resten oblidats al cap de curt temps de no trepitjar les taules [...]. En Fontova mateix, a casa nostra, després d'haver estat per llarchs anys la delicia de tots els barcelonins, restava oblidat [...]. Afortunadament el Municipi, seguint lo exemple d'engalanar ab escultures de catalans ilustres els recons del nostre Parch, se ha recordat, per iniciativa de l'Ignasi Iglesias, de qui fou en Fontova y de la justícia qu'encara no se li havia fet després de mort [...]. Donchs, grans mercès siguin donades als iniciadors de la idea, axis com al escultor Gargallo, que l'ha duta a terme felís. Y que per molts anys perseverem tots en la tasca d'honorar les figures ilustres, perpetuantne en marbre o bronze llur recort». *Ilustració Catalana*, núm. 371 (17 de julio de 1910), pág. 467. Trad.: «Barcelona ha pagado una nueva deuda de agradecimiento y admiración. Entre todos los artistas, el comediante es uno de los que más peligran de caer en el olvido. Actores que han provocado el entusiasmo de todo un pueblo acaban olvidados al cabo de poco tiempo de no pisar los escenarios [...]. Fontova mismo, en Cataluña, después de haber sido durante muchos años la delicia de todos los barceloneses, quedaba olvidado [...]. Afortunadamente, el Municipio, siguiendo el ejemplo de engalanar con esculturas de catalanes ilustres los rincones de nuestro Parque, ha recordado, por iniciativa de Ignasi Iglesias, quién fue Fontova y la justicia que todavía no se le había hecho después de muerto [...]. Sean, pues, dadas las gracias a los iniciadores de la idea, así como al escultor Gargallo, que felizmente la ha llevado a cabo. Y que por muchos años perseveremos todos en el trabajo de honrar las figuras ilustres, perpetuando su recuerdo en mármol o bronce».

³⁴ *Ilustració Catalana*, núm. 336 (14 de noviembre de 1909), primera página.

Parque, en el contexto del periódico certamen literario. La entrega simbólica de la escultura a la ciudad y —hemos de entender al mismo tiempo— buena parte de la iniciativa de erigirla corrieron a cargo de Francesc Matheu. Matheu como director de la revista, como figura vinculada a la organización de los Juegos, y como editor³⁵ de las obras completas de autores como Emili Vilanova, Marià Aguiló y Verdaguer. Revista, editorial, homenajes escultóricos, literatura y su divulgación: todo queda entrelazado.

Para terminar, no dejamos la literatura. En 1909 hubo distintos actos que debían homenajear a un gran creador. Ya en vida, Àngel Guimerà (Santa Cruz de Tenerife, 1845 – Barcelona, 1924) fue reconocido y celebrado por sus contemporáneos hasta el punto de que la revista le dedica un número de forma exclusiva. Entre los distintos actos y piezas escultóricas creadas en su honor y mostradas en *Il·lustració Catalana*³⁶ destaca una inauguración especial. Uno de los personajes cumbre dentro de la literatura catalana contemporánea, creación de Guimerà, se convierte en escultura: Manelic de



Página de la revista con la imagen de la inauguración de *Manelic*, de Josep Montserrat. Entre el público destaca el rostro de Guimerà. En la fotografía inferior, medalla modelada por Llimona con la efigie del dramaturgo (*Feminal*, núm. 26; *Il·lustració Catalana*, núm. 313, 30 de mayo de 1909).

³⁵ Hay que recordar, como se ha comentado con anterioridad, que Matheu había fundado en 1884 la editorial también llamada *Il·lustració Catalana*. Para saber más sobre Francesc Matheu y su relación con la lengua catalana, véase: MARTÍ I BAIGET, Maria (2007). *Francesc Matheu i la revista catalana. L'oposició a la normativa del català (1918-1926)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

³⁶ En *Il·lustració Catalana*, núm. 312 (23 de mayo de 1909) aparece una escultura de cuerpo entero de Guimerà, sedente, obra de Cardona (mostrada en portada), y un *Busto de Guimerà*, modelado por J. Carreras. En el mismo número se cita la medalla conmemorativa al literato, realizada por Josep Llimona, y cuya fotografía se reproduce en la siguiente edición (*Feminal*, núm. 26; *Il·lustració Catalana*, núm. 313 [30 de mayo de 1909]).

Terra Baixa, realizada por Josep Montserrat (Barcelona, 1860-1923). La revista no pierde la oportunidad de hacer el seguimiento del evento y muestra la pieza rodeada de ciudadanos, entre los que destaca el rostro del propio dramaturgo.³⁷

Para terminar

A lo largo del presente estudio hemos detectado otros temas relacionados con la revista y la escultura que merecen nuestro interés pero que, por el momento, hemos decidido reservar. Uno de ellos enlaza a la perfección con la cuestión de las inauguraciones públicas y con un artículo anterior vinculado al mismo proyecto que nos ocupa y que ya hemos citado.³⁸ Hacemos referencia a la idea del homenaje al homenajeado. Si bien el monumento puede ser una alabanza a un personaje, repetidamente se observan ocasiones en que se aprovecha la misma escultura para volver a homenajear al representado. El caso del monumento a Anselm Clavé³⁹ o a Rafael Casanova⁴⁰ son buenos ejemplos. Las multitudes que recuerdan las efigies que rememoran momentos y personas.

Llama también nuestra atención el hecho de que, muchas veces, aparezcan monumentos fotografiados como marco incomparable, como contexto de vida. La escultura tiene un peso específico como paisaje emocional en la ciudad, ya que se relaciona tanto con celebraciones como con altercados, donde esas mismas multitudes se presentan alegres, reivindicativas, esperanzadas.⁴¹

En el caso de las ediciones analizadas, hemos encontrado una clarísima afinidad entre las noticias relacionadas con las inauguraciones de los bustos de artistas y literatos en el Parque y la propia vinculación de Francesc Matheu con los Jocs Florals, lo que explica el detallado seguimiento de todos los actos relacionados.

³⁷ *Feminal*, núm. 26; *Il·lustració Catalana*, núm. 313 (30 de mayo de 1909).

³⁸ Véase nota 1.

³⁹ *Il·lustració Catalana*, núm. 367 (19 de junio de 1910), pág. 398.

⁴⁰ *Il·lustració Catalana*, núm. 277 (20 de septiembre de 1908), pág. 634.

⁴¹ Destacamos en este sentido, como ejemplo, una imagen en portada en la celebración de una mañana de Corpus alrededor de la Cascada del Parque de la Ciudadela: *Il·lustració Catalana*, núm. 210 (9 de junio de 1907), primera página.

Cerrando el artículo, recuperamos la conciencia de su parcialidad. Siendo necesario empezar a desmenuzar los recursos hemerográficos por alguna parte, y habiendo sido esta una cronología concreta de *Ilustració Catalana*, nos queda esperar el avance en los estudios, parte por parte, revista por revista, para poder llegar a lo que debería ser un estudio comparativo final en el que poder observar varios aspectos de interés: ¿son los mismos monumentos los que aparecen en las páginas de las distintas publicaciones?⁴² ¿En qué medida pesa el pensamiento social, político o cultural de cada semanario? ¿Tienen la misma presencia los creadores en todos periódicos? ¿Se hacen presentes las mujeres escultoras en toda la prensa?⁴³

Finalizando ya, y tras observar —desde nuestra mirada contemporánea— la repercusión en prensa de la creación y erección de tantas obras monumentales en las calles de Barcelona, una curiosa idea sobrevuela la mente, como saliéndose del guion acordado: ¿cuál es la presencia y consideración de esas grandes obras que merecieron en su momento tal atención y que hoy forman parte de una especie de paisaje rutinario? Aún en pie, casi aparecen con los nombres difuminados —artistas y homenajeados—, con un supuesto recuerdo pendiente de ser revisado.

⁴² Siendo también conscientes de la diversidad de publicaciones del período, planteamos que, en caso de poder seguir avanzando la investigación, se trate de un estudio vinculado a las ediciones que muestran aspectos artísticos relacionados con la ciudad.

⁴³ Esta cuestión se vuelve especialmente interesante a partir del 28 de abril de 1907, momento de la edición del primer número de la revista *Feminal*, que aparece como suplemento de *Ilustració Catalana*, motivo por el cual ha sido incluida en el presente artículo. Publicada mensualmente y bajo la batuta de Carme Karr (Barcelona, 1865-1943), supuso un importante paso adelante en la evolución del feminismo. Entre muchos otros aspectos, periódicamente se presentaba y se mostraba el trabajo de mujeres artistas.

El paisaje urbano es una realidad compleja, integrada por componentes culturales y naturales, tangibles e intangibles, cuya imbricación configura un territorio y unas representaciones. En este sentido, las ciudades de Barcelona, Buenos Aires y Puebla brindan una imagen lo suficientemente rica y variada para relacionar múltiples factores de transferencia entre sí.

A propósito de las grandes exposiciones de arte celebradas entre los siglos XIX y XX en las tres urbes, los autores de *Entre ciudades* se centran en panoramas, escenas e identidades como la arquitectura de grandes almacenes, galerías comerciales y fachadas; la escultura en espacios públicos, tarjetas y prensa, o el intercambio de artistas. Con su mirada transcultural, descubren la intensidad de la circulación de ideas, personas, mercancías y prácticas durante un periodo de una gran efervescencia artística.

