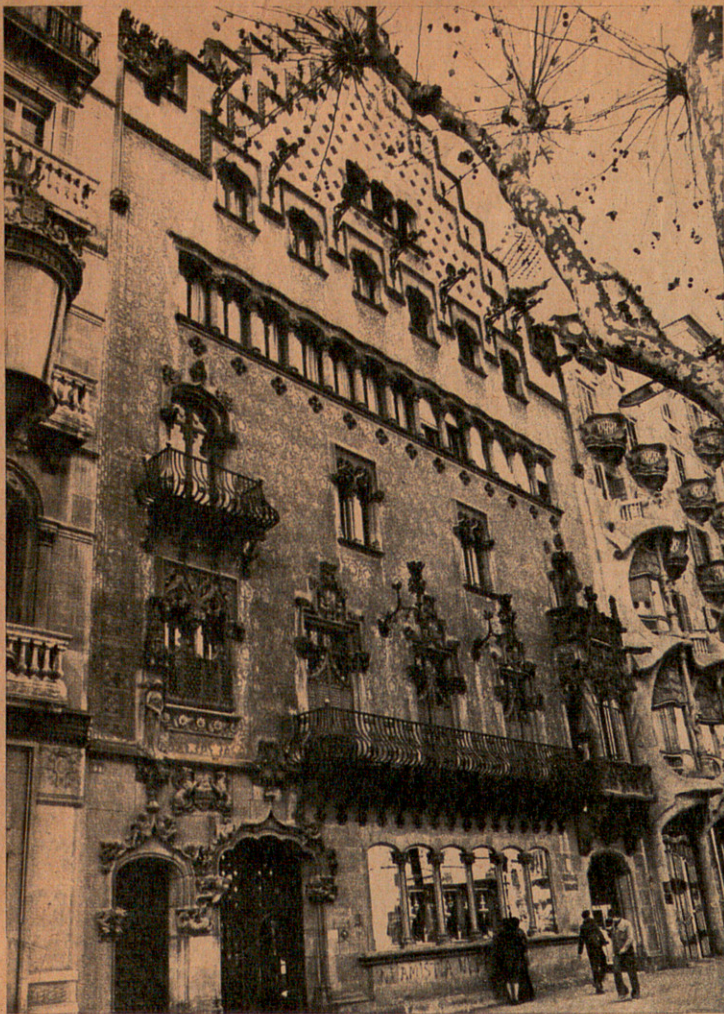
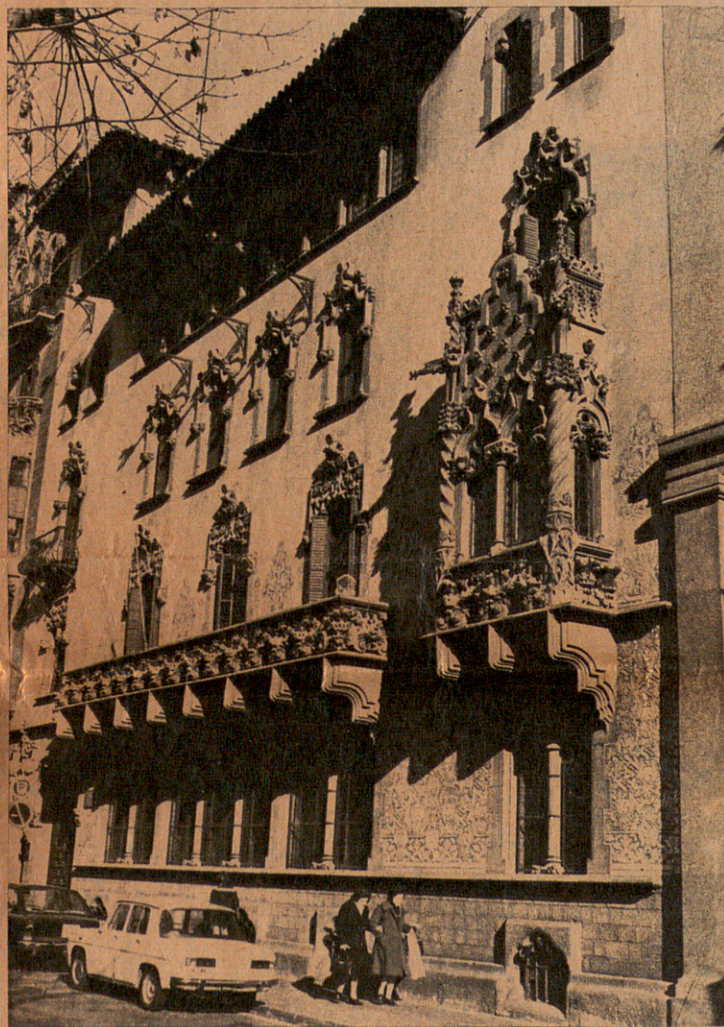
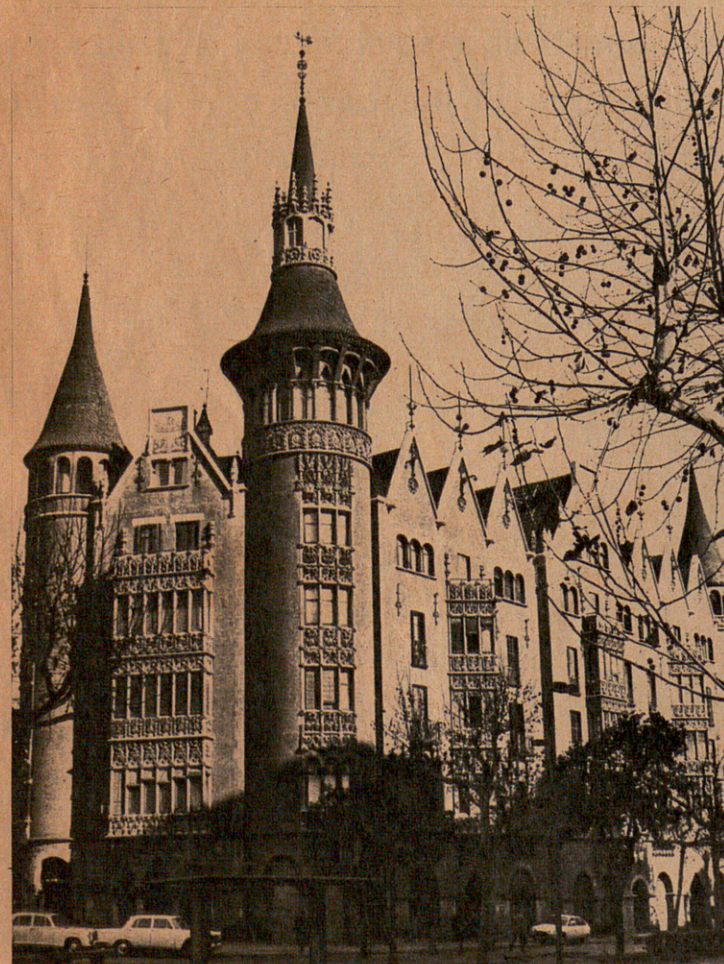




Casa Amatller



Casa Macaya

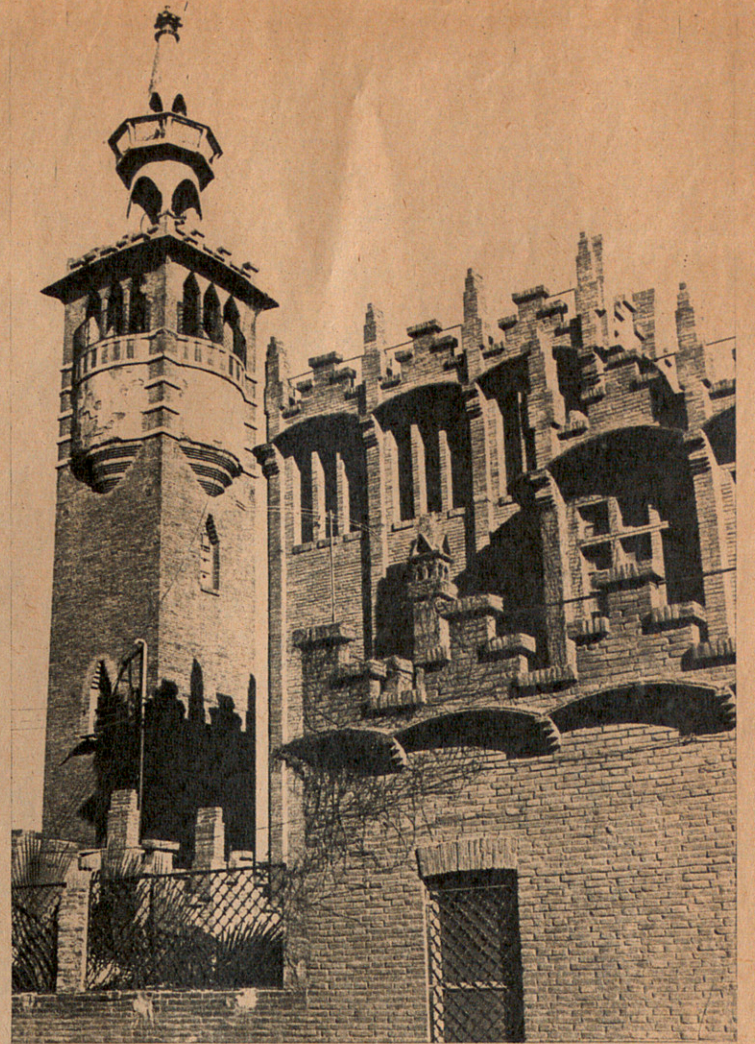


«Les Punxes»

Obras de Puig y Cadafalch declaradas monumentos histórico- artísticos

Siete obras del insigne arquitecto modernista catalán José Puig y Cadafalch han sido declaradas monumentos históricos-artísticos por acuerdo del Consejo de Ministros del pasado día 9, a propuesta del de Educación y Ciencia. Estas obras —seis de ellas en Barcelona, ciudad— son la Casa Martí, conocida por «Els Quatre Gats»; la Casa Amatller, la Casa Macaya, el Palacio del Barón de Cuadras, el grupo de Casas Terradas y, entre los edificios industriales, la fábrica Casarramona y las Cavas Codorniu. Se trata las obras más valoradas y estimadas entre las muchas debidas al genio creador de Puig y Cadafalch, arquitecto de una gran personalidad estilística, que destaca desde sus primeros años, de fines del siglo XIX y principios del XX, en pleno modernismo, por ser muy representativa de una época llena de fervores e inquietudes. La obra de Puig y Cadafalch tuvo en sus comienzos una influencia puramente gótica, que cambió luego por un gótico flamígero, cuya raíz se halla lejos de España en la arquitectura civil; años más tarde se nos presenta abocada a unas formas platerescas y un barroco berniniano, hasta aparecer en sus últimas creaciones más reposada y con elementos clásicos. Al igual que otros dos insignes arquitectos de aquel período, Luis Domènech y Muntaner y Antonio Gaudí, José Puig y Cadafalch se inclinó, tras un estilo nacional, por el mudéjarismo, en el que dieron cabida a la inmensa destreza de albañiles y carpinteros. El uso de la cerámica vidriada y del ladrillo visto, así como el ferroche de color están presentes en estas conquistas modernistas, aun cuando no usaban de formas de estilos. A lo expuesto hay que unir otra faceta del gran arquitecto: su alta personalidad intelectual en el renacer de la cultura catalana, sus aportaciones en congresos internacionales de Europa y América, y sus cursos en las principales universidades extranjeras, que le valieron alcanzar un extraordinario prestigio mundial. El merecido reconocimiento por parte del Estado de la calidad y categoría de la obra de Puig y Cadafalch con esta declaración de monumento histórico-artístico, de carácter nacional, supone también que estos edificios quedan bajo su tutela y protección, que será ejercida a través de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, por el Ministerio de Educación y Ciencia.

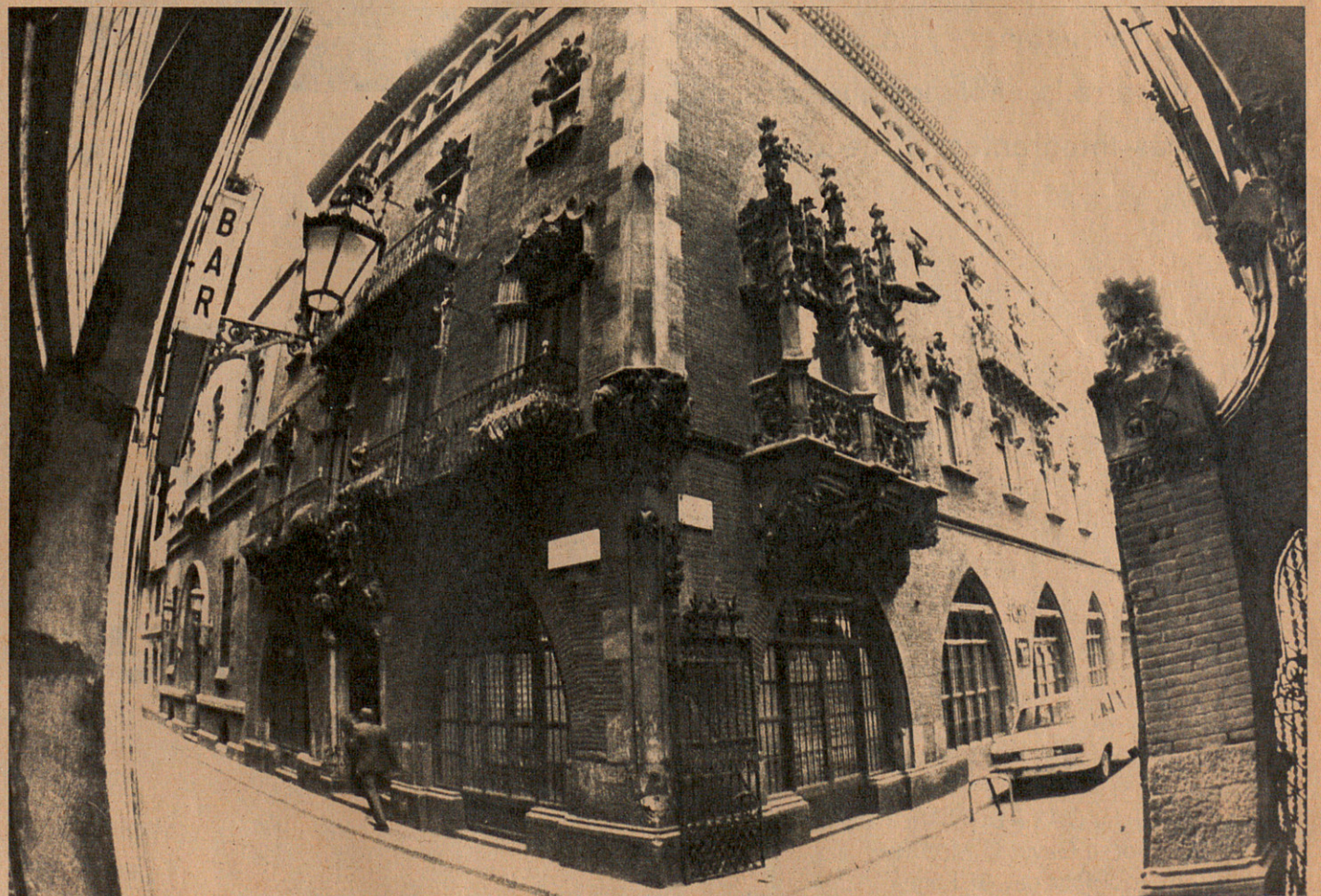
(Fotos Postius)



Fábrica Casarramona



Palacio del Barón de Cuadras



Casa Martí «Els Quatre Gats»

LA VANGUARDIA

ESPAÑOLA

BARCELONA - 1

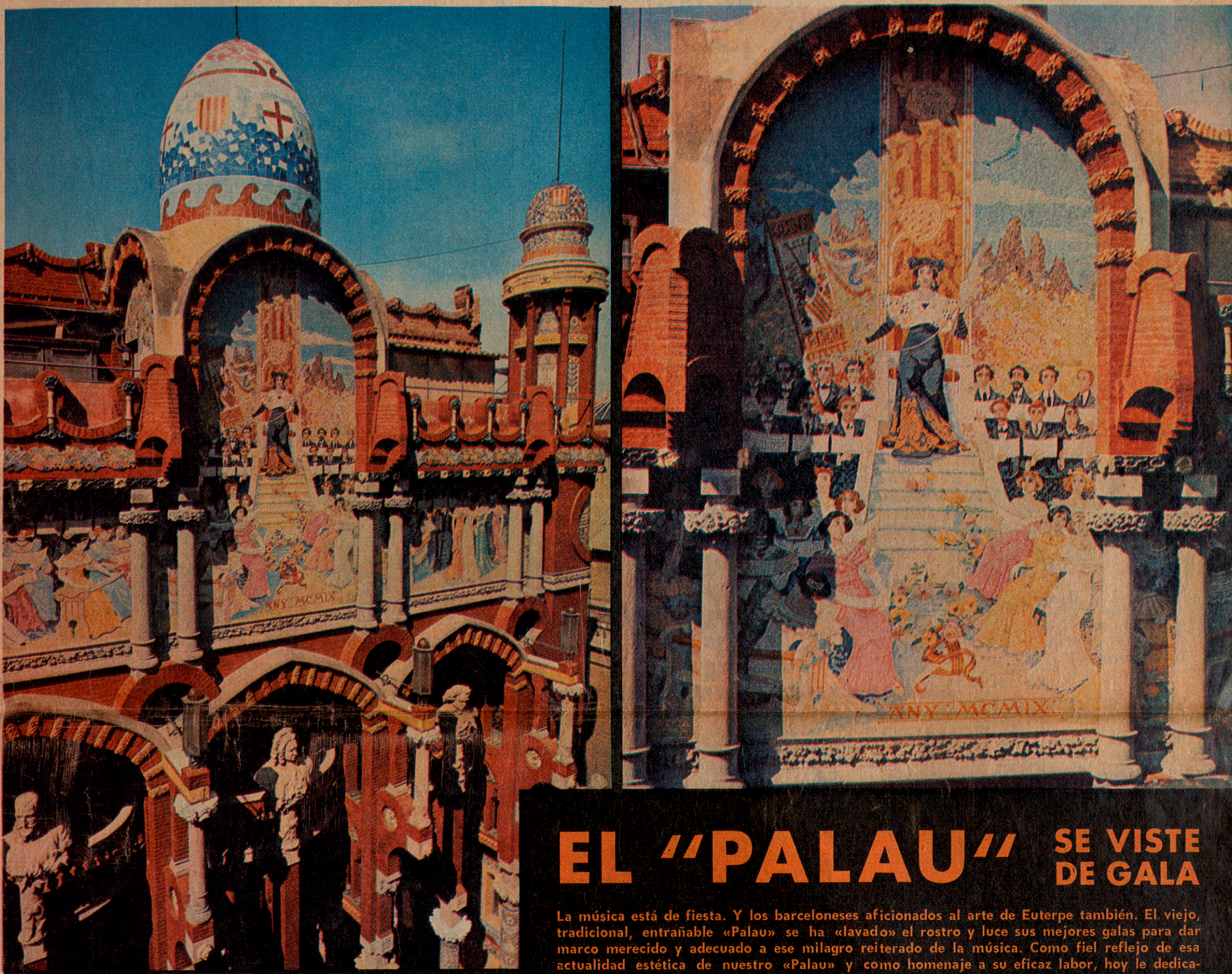
Domingo, 7 de octubre de 1973

Redacción y Admón.: PELAYO, 28
«TELEX» 54.530 y 54.781
Teléfono 329-54-54 (20 líneas)

Precio de este ejemplar: 7 ptas.

FUNDADORES: DON CARLOS Y DON BARTOLOMÉ GODO

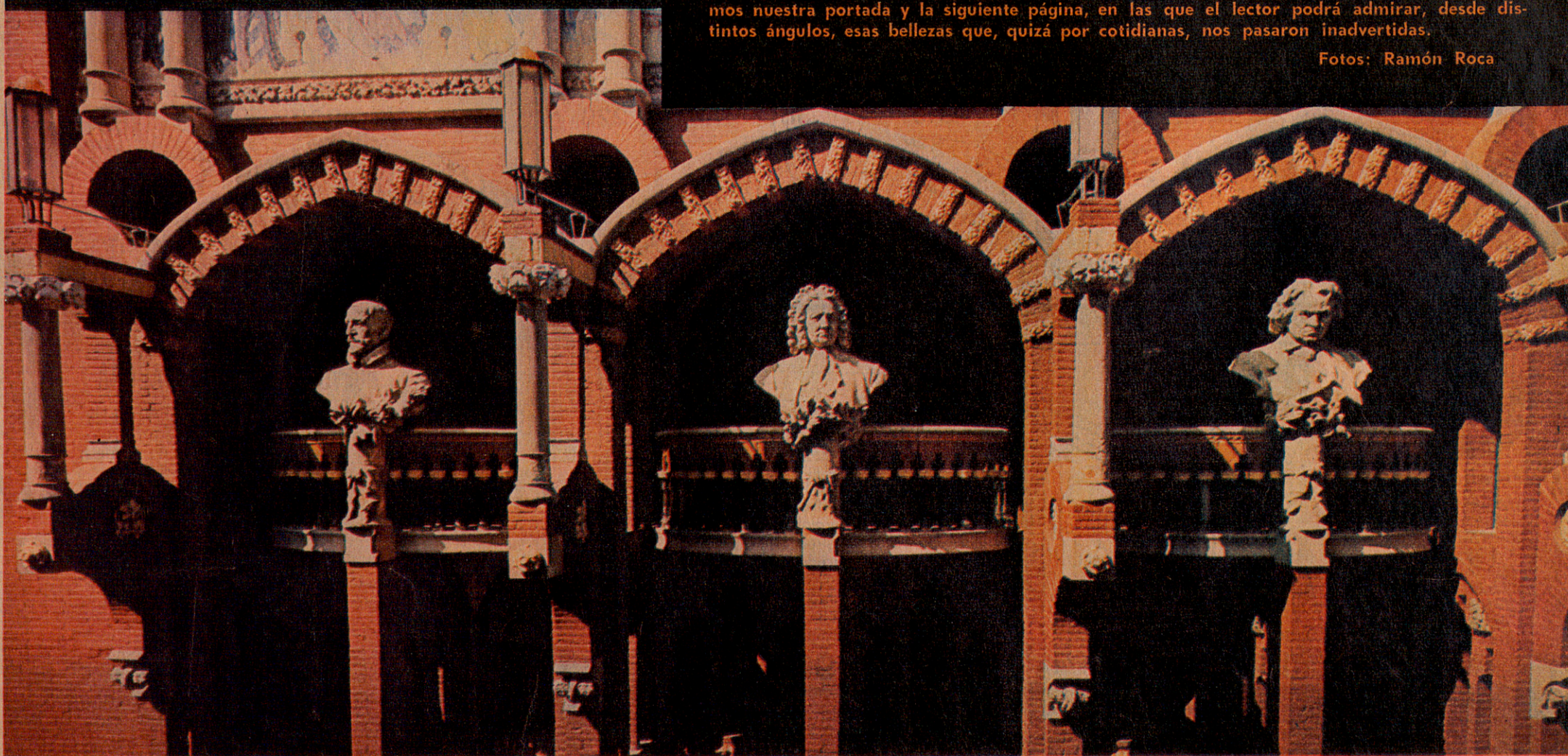
Año LXXXIX - N.º 33.385



EL "PALAU" SE VISTE DE GALA

La música está de fiesta. Y los barceloneses aficionados al arte de Euterpe también. El viejo, tradicional, entrañable «Palau» se ha «lavado» el rostro y luce sus mejores galas para dar marco merecido y adecuado a ese milagro reiterado de la música. Como fiel reflejo de esa actualidad estética de nuestro «Palau» y como homenaje a su eficaz labor, hoy le dedicamos nuestra portada y la siguiente página, en las que el lector podrá admirar, desde distintos ángulos, esas bellezas que, quizá por cotidianas, nos pasaron inadvertidas.

Fotos: Ramón Roca





SIGNO DE UNA EPOCA, JOYA PARA UN PUEBLO

«Si alguna vez un edificio ha atraído eficazmente la atención de su pueblo, no sólo considerándolo como una herencia nacional, sino europea, éste es, sin duda, el Palau de la Música Catalana.» Así reza el primer párrafo del documentado y feliz estudio que David Mackay publicó en «Cuadernos de Arquitectura».

Es una afirmación certera: los que vivimos el «Palau» y lo velamos como una joya de su tiempo —incrementada ahora en valor artístico y en estimación por la perspectiva de los años—, percibimos perfectamente esta atención eficaz que nuestro pueblo siente por él. Los transeúntes desde la calle, los que en grupo visitan y estudian su interior, los artistas e intérpretes que lo admiran desde el hemisiciclo y cuantos por una u otra razón lo ven o lo viven, coinciden en su constante y renovada sorpresa y admiración, cautivados tal vez por el dominio que el detalle tiene en el edificio, o por la coloreada ornamentación floral o por el gran acierto arquitectónico de la utilización de los espacios; por algo que se impone en su ánimo.

El «Orfeo Català», que en 1908 fue el venturoso promotor, el espíritu impulsor del «Palau», ha sentido siempre la responsabilidad de su conservación, que se ha manifestado en todo momento con el mejor deseo, aunque no a veces con total acierto. Hubo tiempos difíciles en los que todo inducía a aceptar el «Palau», pero no a valorizar-

lo con el rigor que merecía su conservación; fueron entonces consideradas como necesarias o convenientes ciertas alteraciones que parecían lógicas. Pero estos tiempos pasaron y llegó el momento de reparar en lo posible alguno de estos errores y, sobre todo, reparar el mayor daño: el de la acción del tiempo y del constante uso y desgaste del edificio durante más de sesenta años.

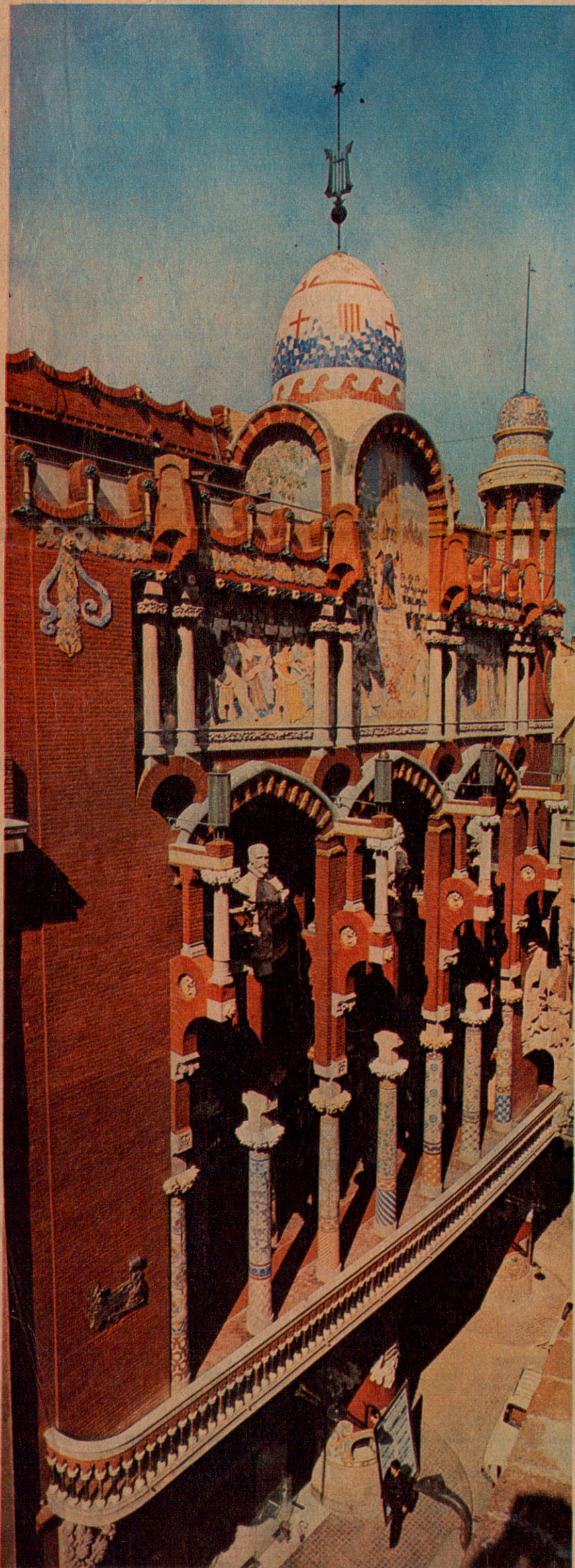
Ha sido la hora feliz de devolver el «Palau» a su estado primitivo, gracias a la Dirección General de Bellas Artes que puso su mejor empeño para que no se malograra el gran monumento del modernismo catalán. Nuestra Junta solicitó y obtuvo los medios para su restauración, los arquitectos Vilar-daga y Bassegoda la dirigieron, y si el año pasado se realizó, con sorprendente resultado, la limpieza y restauración del interior, este año se han hecho revivir las fachadas. Cuantos miren ahora el «Palau» —no es fácil verlo bien, dada la estrechez de sus calles—, verán algo insospechado: todo ha sido devuelto a su color y calidad originales: las cerámicas brillan a la luz como lucieron en 1908, los muros de ladrillo rojo han recuperado su vivaz colorido, los hierros y forjas se han restituido o reparado, las esculturas de la parte alta, que pasaban prácticamente desapercibidas por el oscurecimiento provocado por la erosión, han sido restituidas al color de su piedra; las grandes colum-

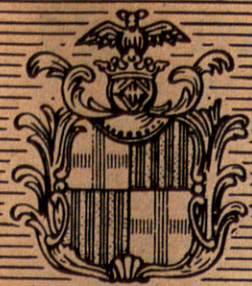
nas de la «logia» de la fachada principal forman ahora un bosque de bellísimos mosaicos ricamente coloreados, la famosa alegoría de la canción popular catalana de Miguel Blay, que pasó tantos años ennegrecida, muestra ahora plenamente sus auténticos valores escultóricos y, en resumen, todos los elementos arquitectónicos, artesanos y decorativos que Domènech y Montaner tan felizmente concibió, han recuperado su autenticidad. También en el interior, durante este verano, se han reconstruido y tapizado las silleras, butacas, cortinas, gracias a la generosa colaboración de algunos bancos barceloneses.

Hoy podemos imaginarnos el orgullo y la satisfacción que tendrían en 1908 los hombres del «Orfeo» que hicieron posible el «Palau». Aquella satisfacción ha prendido ahora modestamente y, en cierto modo, en cuantos han iniciado y realizado la actual renovación. Renovar es, en cierta manera, volver a empezar y todo comienzo lleva implícita una alegría, una esperanza, un ímpetu de vivir. Para cuantos barceloneses estiman el arte y para cuantos han vivido momentos musicales inolvidables en la Sala del «Palau», la hora de hoy es feliz porque también ellos participan de alguna manera en la alegría del renacer; porque el «Palau» ha renacido para todos.

JOAN A. MARAGALL

Fotos: Estudio Ramón Roca





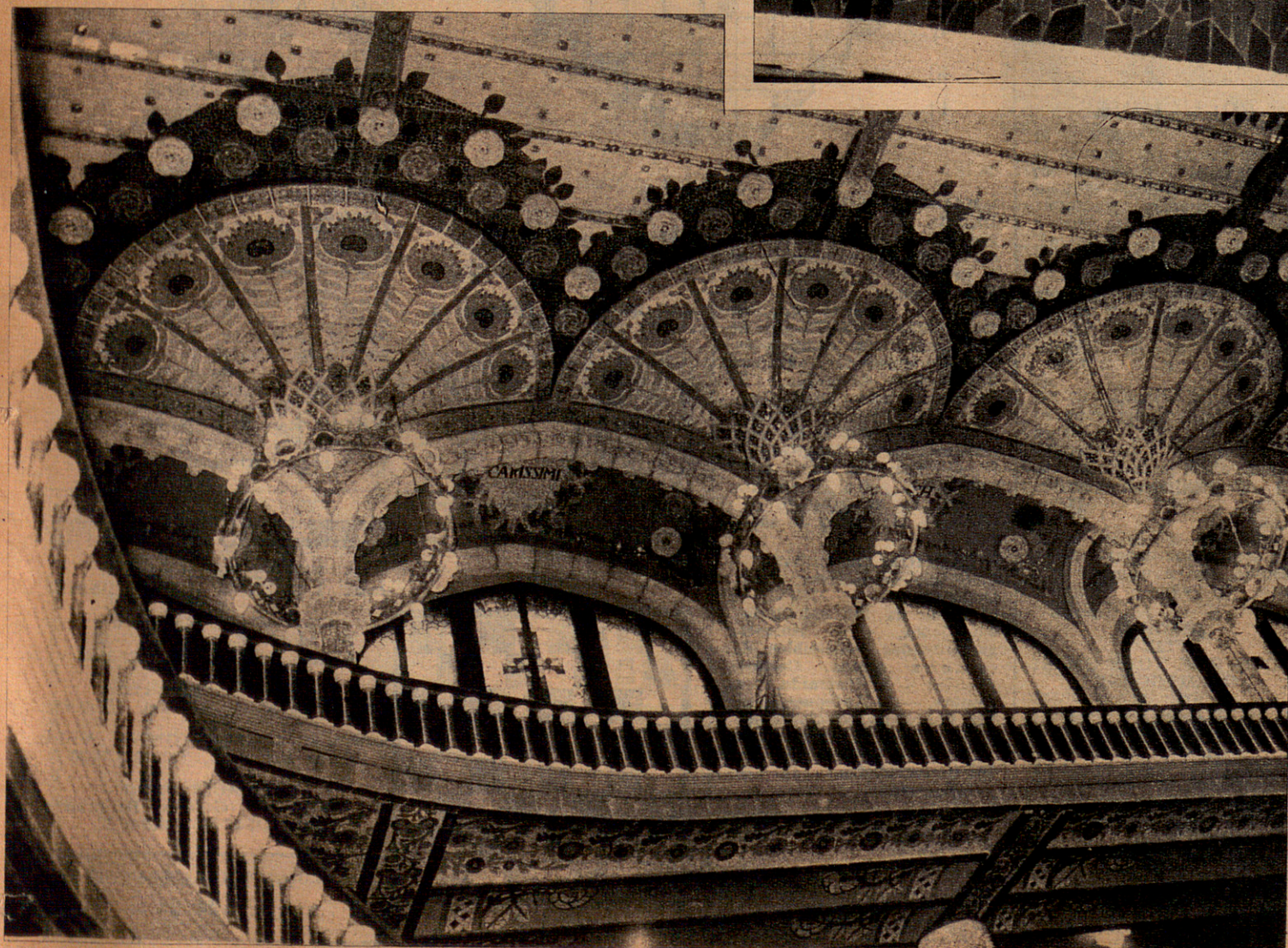
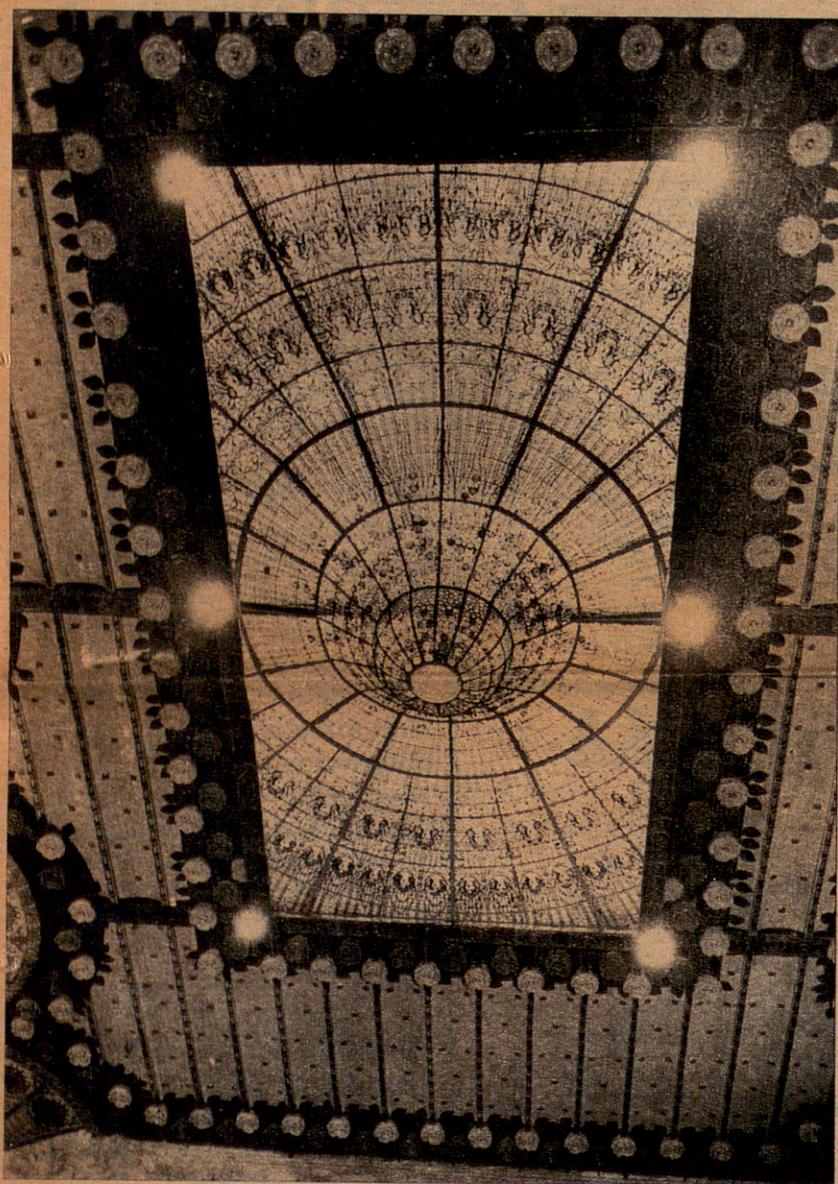
DIARIO DE BARCELONA

DECANO DE LA PRENSA CONTINENTAL - FUNDADO EN 1792

EDITADO POR BARCELONESA DE PUBLICACIONES, S. A. ★ SABADO, 23 DE SEPTIEMBRE DE 1972 ★ T. 253 74 00 ★ TELEX 54737 - 5 PTAS.

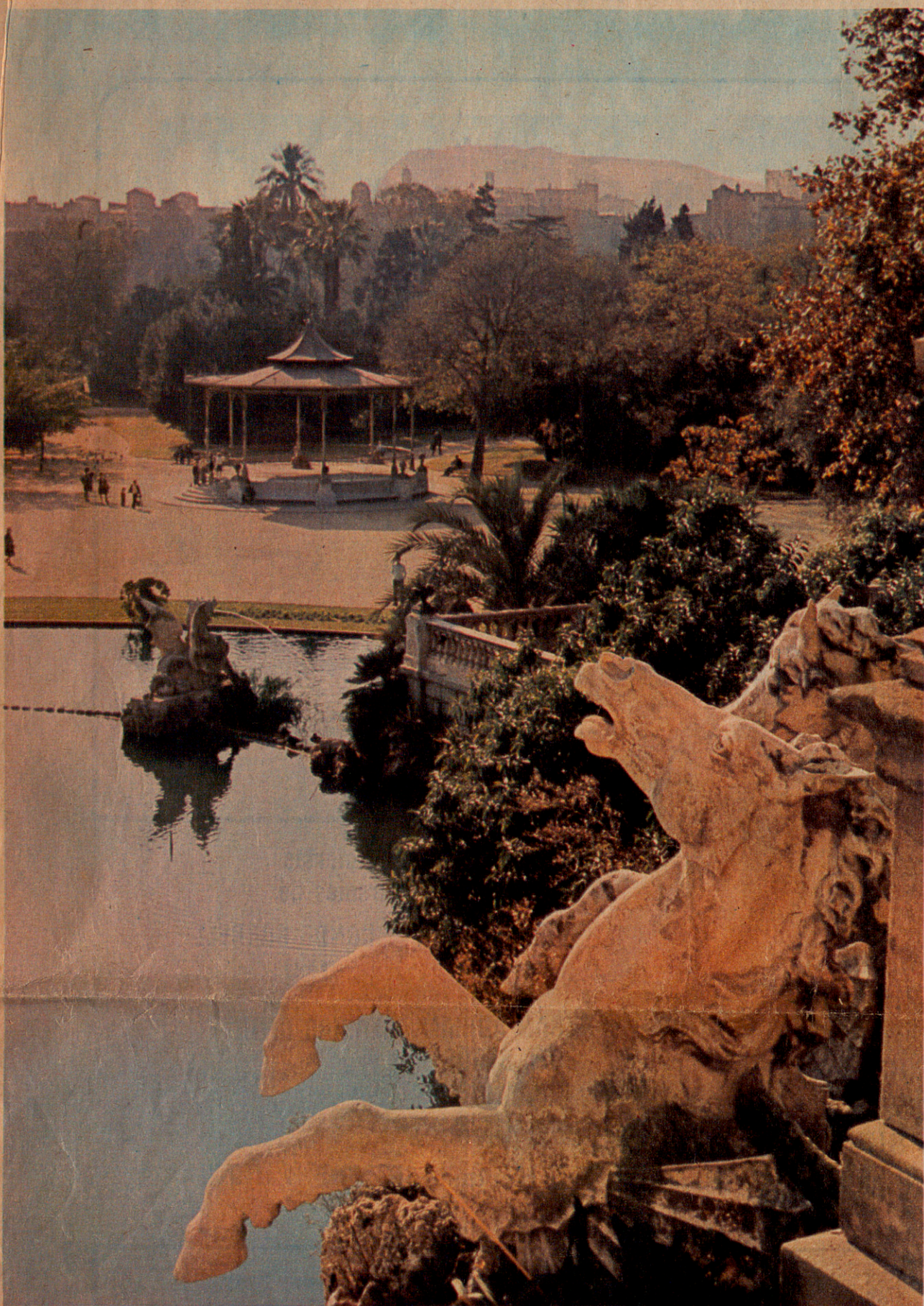
HOY
PROGRAMACION
SEMANAL DE
TELEVISION

RESTAURACION DEL PALAU



Durante los últimos cuatro meses se ha procedido en el "Palau de la Música Catalana" a la limpieza y restauración de la fachada y del interior, en el que han sido descubiertos importantes elementos decorativos, que permanecían invisibles, tanto por la suciedad como por sucesivas capas de pintura posteriores a la construcción del "Palau", en 1908. La obra ha sido dirigida por los arquitectos don Juan Bassegoda Nonell y don Jorge Vilardaga Roig, y han sido financiadas por la Dirección General de Bellas Artes. El "Palau" reabrirá sus puertas el próximo día 25, con motivo del comienzo del Festival Internacional de Música. En las fotos de Branguli, varios detalles de la sede del "Orfeo", después de su restauración

LOS CIEN AÑOS DEL PARQUE DE LA CIUDADELA



ORIGEN DEL PARQUE

Se cumple este año el centenario del comienzo de las obras de construcción del Parque de la Ciudadela conforme al proyecto aprobado entre los participantes a un concurso dotado con diez mil pesetas de premio, que ganó don José Fontseré y Mestre. Nació del derribo de la antigua fortaleza erigida por Felipe V en la zona oriental de la ciudad y en uno de sus sectores más poblados, el barrio de Ribera asentado en el «Pla d'en Lluch».

Hasta nuestros días, pese a las amplias mutaciones —y mejoras— experimentadas, tiene el aire nostálgico de hallarse en una época en que Barcelona poseía un concepto de sí misma muy distinto del actual. Es al propio tiempo evocador testimonio y exposición variada de un movimiento artístico e ideológico tan importante como fue el «Modernismo».

Globalmente el Parque de la Ciudadela conserva el aire y el espíritu de la época que lo alumbró. Acaso esto era todavía más acentuado antes de emprenderse la última reforma hace siete u ocho años que cambió las perspectivas y parte de la vegetación. Pero aun hoy constituye una ruta sentimental única por la Barcelona de antaño y sólo teniendo en cuenta esta circunstancia puede llegar a comprenderse su valor y significado más genuinos.

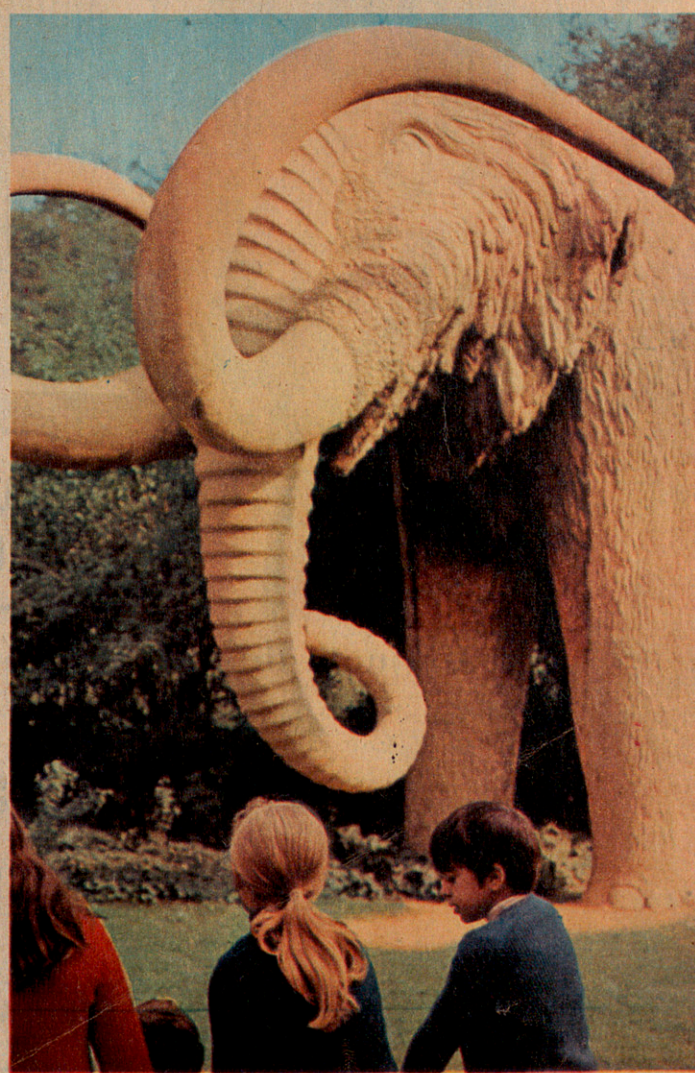
En 1715 Felipe V, conquistador de Barcelona, ordenó construir en dicho «Pla» una gran ciudadela cuya misión principal era el control militar de la zona céntrica de la ciudad. Ello supuso la demolición, en tres años, del barrio de Ribera y la expropiación sin indemnizaciones de mil doscientas casas.

En la práctica, dicen los historiadores, la fortaleza no sirvió de nada y estorbó el engrandecimiento de Barcelona. En 1841 la Junta de Vigilancia ordenó su derribo, que fue paralizado por la Regencia de Espartero, que incluso la restauró. La revolución de 1868 y su asalto popular dio pretexto al general Prim para ordenar su derribo y su transformación en parque. Así atendió los deseos de una gran parte de barceloneses que habían sido exteriorizados elocuentemente.

El parque fue realizado entre 1873 y 1888 incluyendo el lago artificial. La gran cascada se construyó entre 1875 y 1881. Se supone que en su erección colaboró Gaudí, que trabajaba en el taller de José Fontseré. La Dama del Paraguas data de 1884. El umbráculo y el invernadero proceden de la Exposición de 1888.

De la misma época viene el «Cas-

(Continúa en la pág. 47)



EL CENTENARIO DEL PARQUE DE LA CIUDADELA

(Viene de la pág. 3)

tell dels tres Dragons» actual museo de Zoología, que construyó Doménech y Muntaner para restaurante del certamen. Utilizó como novedad ladrillos desnudos y cerámica.

De la antigua ciudadelita se conservan el Palacio del Gobernador y actual Instituto Verdaguer; el Arsenal que fue sucesivamente Museo de Bellas Artes y Arqueología, Parlament de Catalunya (1932-39), cuartel y Museo de Arte Moderno, función que desempeña actualmente. La antigua capilla de la fortaleza es ahora la parroquia castrense. Conserva los bellos mosaicos policromados de la cúpula.

EL PARQUE ES ABANDONADO

Puede decirse que entre 1888 y 1918 el Parque de la Ciudadelita fue el parque de Barcelona por antonomasia. Además, hay que reconocer que no sólo era el principal, sino el único que merecía tal denominación. Obtuvo un gran éxito de popularidad en el sentido de que se pobló de estatuas y ornamentaciones alusivas a la época. Así, la burguesía rindió homenaje, a través de bustos y pedestales, a sus figuras más destacadas: Aribau, Prim, Víctor Balaguer, Rius y Taulat y tantos otros. Fue lugar de moda y de reuniones.

Hasta que... en rápida aceleración la ciudad empezó a desarrollarse hacia el Oeste y el Noroeste. Es decir, en dirección contraria. Rápidamente las miradas se dirigieron hacia otros lugares y el parque fue abandonado, claro está, incluso por la Administración.

Perdido el favor, el parque pasó a ser mirado como motivo de aprovechamiento por el incansable pragmatismo local. Se habló de venderlo para construir viviendas; fue arrendado como parque de atracciones y el lago, como dice un comentarista, se llenó de montañas rusas. Hubo también ferias comerciales sin tomar las adecuadas previsiones para conservar los jardines. Entre otras ideas «brillantes» se pensó, por parte municipal, en instalar el mercado del pescado en el umbráculo. Por lo que se ve había una especie de pugna en hallar rendimiento lo más alejado posible de toda intención social para aquel espacio absurdamente vacío e inexplorado.

LA MITAD PARA ZOO

Naturalmente tales esfuerzos desembocaron en soluciones aplicables. La donación al Ayuntamiento de una colección particular de animales desembocó en el nacimiento del Parque Zoológico que fue inicialmente un pequeño rincón del espacio jardinero total. Por este motivo la zona se revitalizó fugazmente, pero en 1939 decayó nuevamente. Se habló por

aquellas calendas de instalar el Borne en su interior, dado el carácter prioritario de mercado de alimentación, pero tampoco —por fortuna— la idea llegó a prosperar.

En 1955 el Zoo recibe un gran impulso. Su extensión se fija en casi 12 hectáreas y se realizan importantes obras municipales de mejora y modernización. El parque queda con un 40 por ciento de su anterior superficie.

LUCES Y SOMBRAS DE LA CIUDADELA

Mientras su nuevo vecino y competidor, surgido del patrimonio inicial, conoce un empuje brillante, el Parque de la Ciudadelita decae. Los cuidados que se le dedican son insuficientes, no se sabe si por exigüedad de los esfuerzos municipales o por exceso del desgaste a que le someten los usuarios.

En cualquier caso la vegetación envejece y se vulgariza. Los setos se convierten en matorrales e incluso alguien ha afirmado que las semillas que se usaban eran de escasa entidad. El parque se resigna a serlo de un país de secano y merece un interés muy pequeño.

Sin embargo, conserva el encanto, acaso acentuado en algunos casos, por su aspecto desaliñado y crepuscular de algunos rincones. La Plaza de Armas con los jardines de Forestier, la arboleda que la delimita y el estanque con la estatua de Llimona «Desconsol» con un lecho de nenúfares. El lago y la cascada, con la plaza que hay entre ellos, siguen siendo centro de fiestas esencialmente populares, aunque con muy escasa promoción oficial.

El parque sigue sirviendo a la ciudad, pero ésta le dedica cuidados poco adecuados a lo que precisa.

AMPLIA REFORMA EN 1963

Hay que reconocer que el parque tuvo siempre un valedor pertinaz e incansable: el Servicio Municipal de Parques y Jardines que dedicó, en lo posible, sus entonces escasos medios y su técnica, a su conservación y mejora.

Pero el Ayuntamiento no concedió audiencia a estas peticiones, ampliamente representativas por lo que a la ciudad atañe, hasta que en 1963 se decidió a emprender una reforma y renovación a fondo.

Coincidiendo con una de las fases de mejora del Zoo —cada vez lanzada a empresas más ambiciosas— se emprendió la substitución de una buena parte de la agotada vegetación del parque.

La reforma alcanza a todos los órdenes. O por lo menos todo aquello que se considera de interés. Una de las preocupaciones primordiales de sus realizadores es mejorar la perspectiva paisajística del espacio, rota



por la existencia del restaurante que cortaba la visión conjunta del lago y la cascada, y por la desigual y descaída estructura de los setos.

En el conjunto del espacio público se renovaron plantas y árboles de naturaleza crepuscular. Los dos lagos fueron limpiados, remozados y enriquecidos con césped y verdor. Se quitaron los matorrales y arbustos que afeaban la contemplación. La gran cascada neoclásica fue restaurada a conciencia.

Se instalaron más de 200 bancos y se trazaron innumerables senderos y plazuelas. Los motivos de interés, los incentivos, se han incrementado.

OBRAS DE ARTISTAS CALIFICADOS

El parque tiene una estructura formada por tres paseos principales llamados de los «Alamos», de los «Olmos» y de los «Tilos». Sin el propósito de hacer inventario y sólo citando algunas realizaciones escultóricas mencionaremos la Cascada, obra de Fontseré y Gaudí en colaboración con importantes escultores catalanes de la época como Jerónimo Suñol, con el grupo «Anfitrite» que centra el monumento; Rosendo Nabal, con la «Cuadrilla» que lo corona, además, de Camot y Fuxá.

Entre los puntos del recinto hay obras de los hermanos Vallmitjana o Roig Soler. Toda una generación artística con la bandera del «modernismo» está aquí representada. Doménech y Muntaner deja el edificio que se destina a Museo de Historia Natural, ya citado; Vilaseca el arco de entrada al jardín, que sirvió de pórtico a la Exposición de 1888; Ramón Oliva fue el primer jardinero en jefe y desde entonces numerosas especies exóticas han añadido interés y color a los parterres y avenidas.

Entre las estatuas cabe destacar, a título de ejemplo, la de Juan Prim a caballo, de Puig Janer. Existe en este sentido todos los símbolos imaginables desde Mercurio —el afán mercantil— a Walt Disney.

En el parque se compensan y complementan lo vegetal y lo arquitectónico. Resultan especialmente significativos los monumentos a Pepita Teixidor, pintora de flores; el «Desconsol», de Llimona, ya citado y tantos otros.

LOS MUSEOS DEL PARQUE

Realzan el valor e interés del recinto los edificios y su contenido, de los museos de Zoología, Geología y de Arte Moderno.

Museo de Zoología. — Instalado en el «Castell del tres Dragons» este museo municipal tiene dos facetas principales: la cultural y docente, de cara al público, y la investigadora. La primera se manifiesta con una colección de animales naturalizados que incluye todos los grupos zoológicos de vertebrados e invertebrados. La más representativa es la de las aves. Más de veinte mil animales se exhiben en una colección cuya importancia no ha sido debidamente divulgada.

En el aspecto de investigación se cuenta con los departamentos de Entomología —insectos—, con centenares de miles de ejemplares pertenecientes a todas las faunas del mundo y especialmente la española. Un segundo sector comprende la colección de Malacología o moluscos. Un tercero se refiere a la Hidrozoología o fauna acuática, especialmente marina. En el grupo de los vertebrados destacan especialmente los sectores de aves y peces además de las de los reptiles, anfibios y mamíferos.

La investigación consiste en una sistemática ordenación natural y descripción de especies nuevas. También se practica la biogeografía o estudio de

la distribución de los animales en el planeta. Se cuenta también con una importante biblioteca zoológica, única en su género, y una revista científica con intercambio en todo el mundo.

Museo de Geología. — Edificio de estilo clásico, data de 1878 y procede del legado del patricio barcelonés don Francisco Martorell Peña. Cumple una misión divulgadora así como otra de investigación, clasificación y estudio de los materiales de sus colecciones. Está dividido en las salas de Mineralogía y Petrología y la de Paleontología.

La primera cuenta con 10.300 ejemplares escogidos en veinte vitrinas. Siete centrales contienen la colección de Petrología formada por grupos de rocas plutónicas, filonianas, volcánicas y sedimentarias. Entre otros medios de orientación hay un gran mapa geológico de España así como un departamento de fluorescencia de minerales. La Sala de Paleontología tiene 35 vitrinas de exposición de ejemplares y otras 15 con reproducciones en yeso de antiguos animales de las Eras Secundaria, Terciaria y Cuaternaria. En la colección están catalogados unos 300.000 fósiles. Dos vitrinas tienen un especial interés: una dedicada a la colección de Santa María de Meyá (Montsech) en la que se expone la fauna ictiológica del Jurásico superior, muy consultada por expertos extranjeros, y otra dedicada a fósiles con nombres de especie dedicados a geólogos españoles.

Umbráculo. — Con su curiosa estructura rectangular ochocentista tiene plantas del exterior que no quieren sol y precisan sombra. Se exhiben kentias y otras palmeas; hiedras de hoja minúscula y helechos. La colección es rica en variedades y tiene un alto nivel cualitativo.

Invernadero. — Procede igualmente del último tercio del siglo pasado. Ha sido actualizado con calefacción y modificación de las instalaciones interiores. Muestra una rica y variada colección de plantas tropicales y subtropicales. Exhibe una interesante planta de café, bananas, aráceas tropicales, entre ellas el filodendron y la montera y un repertorio muy amplio de sansevierias y de ficus.

El Museo de Arte Moderno. — Se trata de una de las colecciones de pinturas más importantes de Europa que abarca desde 1770 hasta nuestros días. Contiene pintura representativa actual —excepto Picasso, que tiene un museo aparte en la calle Montcada—. Hay obras de más de 200 pintores.

Igualmente figura un amplio muestrario de escultura con más de 70 artistas, excluyendo a Clará, que tiene su propia casa-museo en las Tres Torres.

El catálogo habla de 113.000 obras. En pintura catalana está toda la «plana mayor»: Mir, Campmany, Nonell, Torres García, Santasusagna, Labarta, Fortuny, Rusiñol, Ivo Pascual... Además de la escuela de Olot, con Berga, Galve, los Vayreda y otros.

Hay también obras de Xavier Nogué, los Urgell, Colom, Canals y tantos otros pintores catalanes de primera fila.

Del resto de España se tienen lien-

zos de Sorolla, Gutiérrez Solana, Rosales y tantos más.

Se exhiben obras tan conocidas como «La Vicaria», y «La batalla de Tatuán», de Fortuny; «La pareja valenciana», de Sorolla; «Retablo del amor», de Romero de Torres; la colección de gitanos de Nonell; «L'hort del rector», de Mir; «La hija del Conde de Canals»; de Rusiñol el retrato de Utrillo y «Le moulin de la Gallette»; de Casas; «Pedro Romeu y Casas en tándem».

En escultura hay, entre otras valiosas muestras, «La edad del cobre», de Rodin; «Los primeros fríos», de Blay; «Lucrecia» y «Cleopatra», de Campeny, y obras de los Vallmitjana.

La colección de dibujos constituye otro gran acervo de incalculable valor.

Como puede verse el contenido del Parque, ajeno a su función específica, tiene un valor propio incalculable.

Parque Zoológico. — Tiene poco más de 12 hectáreas. Las instalaciones respecto al mismo se han multiplicado en los últimos años. Cabe citar la de Gran Fauna Africana, sector ajardinado con vegetación adecuada y donde hay elefantes, hipopótamos, cebras, jirafas, etc. El acuario con una variedad de más de 30.000 especies de peces entre las que destacan las de mares tropicales. El Aviario, para aves de toda especie, verdadera exposición viviente monográfica con aves nocturnas y diurnas. El terrario, con reptiles de todas clases.

El Aquarama Barcelona, con sus del-fines y focas domesticados, constituye un extraordinario centro de exhibición y de docencia zoológica.

Existen también los recintos de las grandes fieras con elefantes, tigres, leopardos, panteras, hienas, etcétera; el foso de los simios; las instalaciones, de nueva creación, adecuadas para preparar la alimentación y los cultivos necesarios para toda la población del «Zoo».

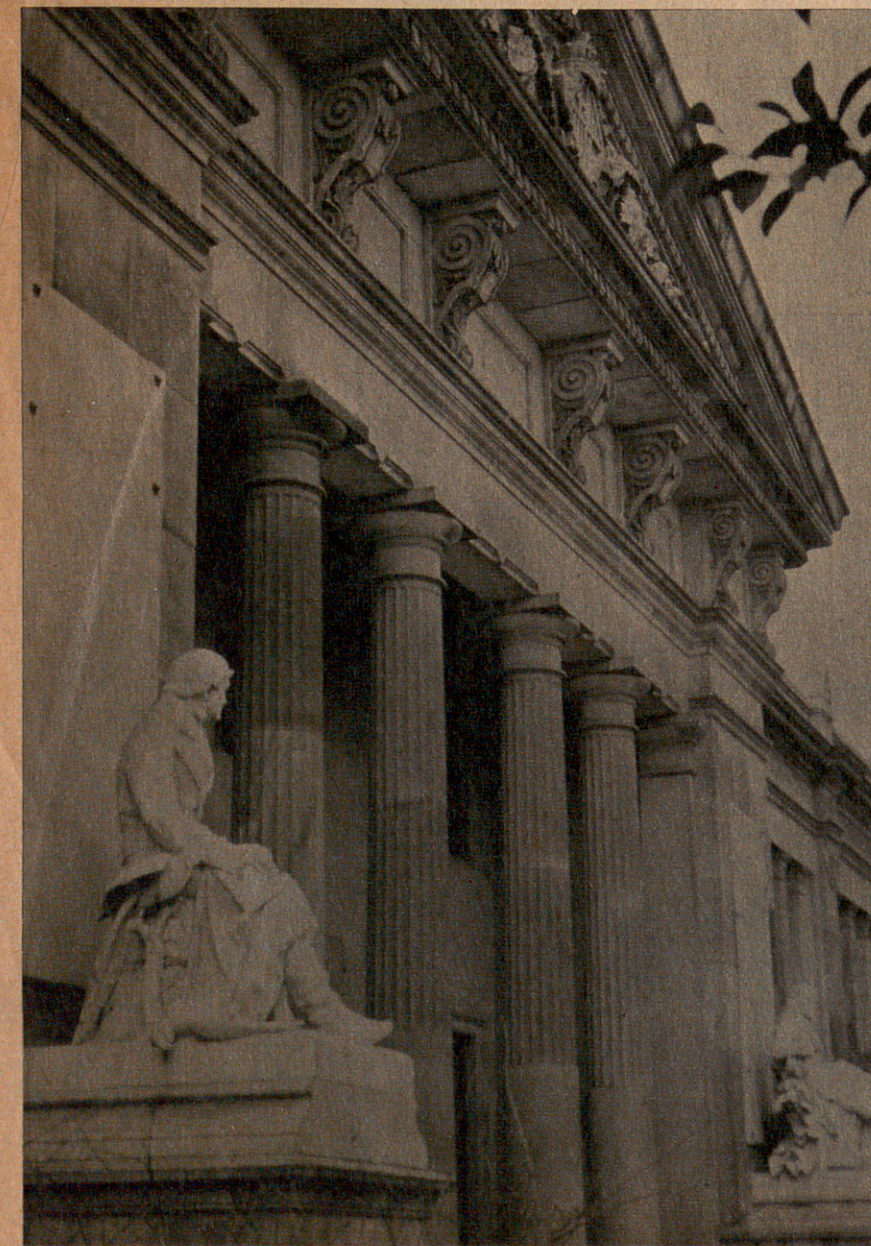
FALTA DE PROMOCION OFICIAL Y PRIVADA

Persiste inexplicablemente la apatía oficial sobre la organización y promoción de festejos y reuniones de interés en los parques públicos. La plaza de la Cascada, en el de la Ciudadelita, fue hace unos años escenario de esporádicos espectáculos populares que si fueron abandonados no se debió a falta de apoyo popular. Música, teatro y tantas otras iniciativas podrían prodigarse en estos lugares. Pero no dándoles en arriendo para el cómodo espectador de procurar sin actuar, sino creando un grupo municipal de promoción que pensara en iniciativas propias servidas a los niveles adecuados para los barceloneses.

Evidentemente sobran posibilidades de realizar estas y otras muchas actuaciones. Lo importante es que exista el deseo y la ilusión de realizarlos. Es decir, de servir al ciudadano barcelonés algo que no sean servicios estrictamente funcionales. No parece exagerado que se procure también que nuestra ciudad eleve su humor por encima de su actual ambiente de seriedad crispada hasta el borde del enfurruñamiento.

J. PEDRET MUNTAÑOLA

Fotos: Jaime Buesa



EN LA PAGINA 3. — 1. Vista de la explanada del Parque, desde lo alto de la Gran Cascada. — 2. Monumento a Walt Disney. — 3. «Fuente de los niños», junto al Museo de Zoología. — 4. «Castell dels tres Dragons», de Doménech i Muntaner. — 5. Reproducción a tamaño natural de un mamut

EN ESTA PAGINA. — 1. Sala Fortuny del Museo de Arte Moderno. 2. Entrada al Museo de Geología

La Barcelona intangible (I)

Revisión del catálogo monumental de la ciudad

EL pasado día 9 de junio quedó constituida la ponencia que ha de llevar a cabo la revisión del «Catálogo de edificios y monumentos de interés artístico, histórico, arqueológico, típico o tradicional de Barcelona». Por invitación del señor alcalde, una amplia representación de corporaciones y entidades culturales va a poder opinar y asesorar al Ayuntamiento en materia tan delicada como es la conservación de cuantos edificios se consideren indispensables para mantener la fisonomía histórica y entrañable de la ciudad, para declarar y delimitar la que podríamos llamar «Barcelona intangible».

Este será el fruto de una mentalidad ciudadana que se ha ido formando lentamente, que ha tardado varias décadas en madurar, durante las cuales han desaparecido muchos edificios valiosos, muchos rincones pintorescos, sin que valieran las protestas que en cada caso se dejaron oír. Pero digamos también, porque es justo, que a pesar de los errores y las negligencias de que nos lamentamos, en términos relativos, Barcelona ha tenido siempre una conciencia más aguda para estos problemas que cualquier otra ciudad española y que la proporción y el relieve de los desaguisados, con ser considerables, no han alcanzado las proporciones de catástrofe que podríamos ilustrar con ejemplos concretos en otros sitios. No se puede olvidar la perseverante labor del Servicio Municipal de Conservación de Monumentos, hasta donde le ha sido posible actuar, ni dejar de recordar la figura ilustre del arquitecto Adolfo Florensa, que supo dar contenido y eficacia a dicho servicio.

La labor con que ahora se enfrenta la ponencia recién nombrada es delicada en extremo. Opera en un terreno erizado de intereses, sobre el que hay que obrar con serena

prudencia. Ni esos intereses privados, por respetables que sean, han de impedir la inclusión en el Catálogo y la protección de todo edificio que lo merezca, ni tampoco es posible lanzarse a una alegre demagogia, a un celoso extremismo conservador que coarte las necesidades de expansión y desarrollo de la ciudad. Es una tarea espinosa, cuya principal virtud ha de estar en la ponderación.

Por otra parte, la política municipal sobre esta materia no puede ser secamente prohibitiva, sino protectora y alentadora. Hay que estimular a los ciudadanos para que la propiedad de uno de esos edificios no pese sobre ellos como un castigo, como una discriminación, sino que se convierta en un motivo de satisfacción y orgullo, al hallar ecos y ayudas sus esfuerzos por dignificar esos edificios, que no pueden ser mirados como rentables fincas urbanas, sino como inmutables testimonios del pasado, sometidos a la servidumbre de su glorioso destino.

Para concretar lo que aquí quiero decir, tengo a la vista el acuerdo publicado en 24 de abril de 1974 por la Diputación Foral de Navarra, corporación que —dentro de las peculiaridades de su jurisdicción— puede permitirse ofrecer a los propietarios de edificios antiguos y catalogados las siguientes ventajas:

1.º Exención del Impuesto sobre Transmisiones Patrimoniales y Actos Jurídicos Documentados para los contratos de préstamos hipotecarios que se destinen a la financiación de las obras, etcétera.

2.º Bonificación de hasta el 90 % durante un plazo máximo de veinte años en la Cuota de la Diputación de la Contribución Urbana.

3.º Subvención a fondo perdido de hasta un 30 % del presupuesto de las obras.



Hay que salvar el conjunto representativo del ya célebre Modernismo barcelonés. Casa Fuster, obra de Domènech y Montaner, a la entrada de la calle Mayor de Gracia

Todo ello articulado con las previsiones y garantías necesarias, tanto de orden técnico como de orden financiero.

Indico con esto que es indispensable una política rigurosa en un aspecto —el de la salvaguarda— y generosa en otro —el de la protección—, si queremos conservar la «Barcelona intangible», desconocida en su mayor parte por los mismos barceloneses.

Y esa política ha de ser además extraordinariamente flexible para adaptarse a las circunstancias de cada caso concreto, pues todos ellos suelen presentar características diversas desde varios puntos de vista: el de su situación urbana, el de su entorno, el de las soluciones arquitectónicas que requiera, el de su destino y futura utilización para asegurar su pervivencia, etcétera.

Esas situaciones distintas se multiplican incluso dentro de cada una de las secciones que establece el catálogo en estudio para una clasificación previa y que son las siguientes:

I. — Monumentos nacionales, o sea los que han sido objeto de una declaración estatal (o por su importancia deben serlo) y que gozan de la máxima protección.

II. — Conjuntos, en los que se incluyen edificaciones que por sí mismas no tendrían entidad monumental, pero la adquieren al participar en la creación de un determinado ambiente ciudadano.

III. — Masías, torres y quintas, edificios rurales que el crecimiento de la ciudad va absorbiendo y cuya

defensa presenta especiales dificultades.

IV. — Excavaciones, fuentes y monumentos conmemorativos.

V. — Edificios antiguos, o sea los comprendidos entre la Edad Media y el Neoclasicismo.

VI. — Edificios de los siglos XIX y XX, más difíciles de valorar precisamente por su proximidad a nuestro tiempo, pero entre los cuales se han de seleccionar los ejemplares más característicos y salvar, sobre todo, el conjunto representativo del ya célebre Modernismo barcelonés.

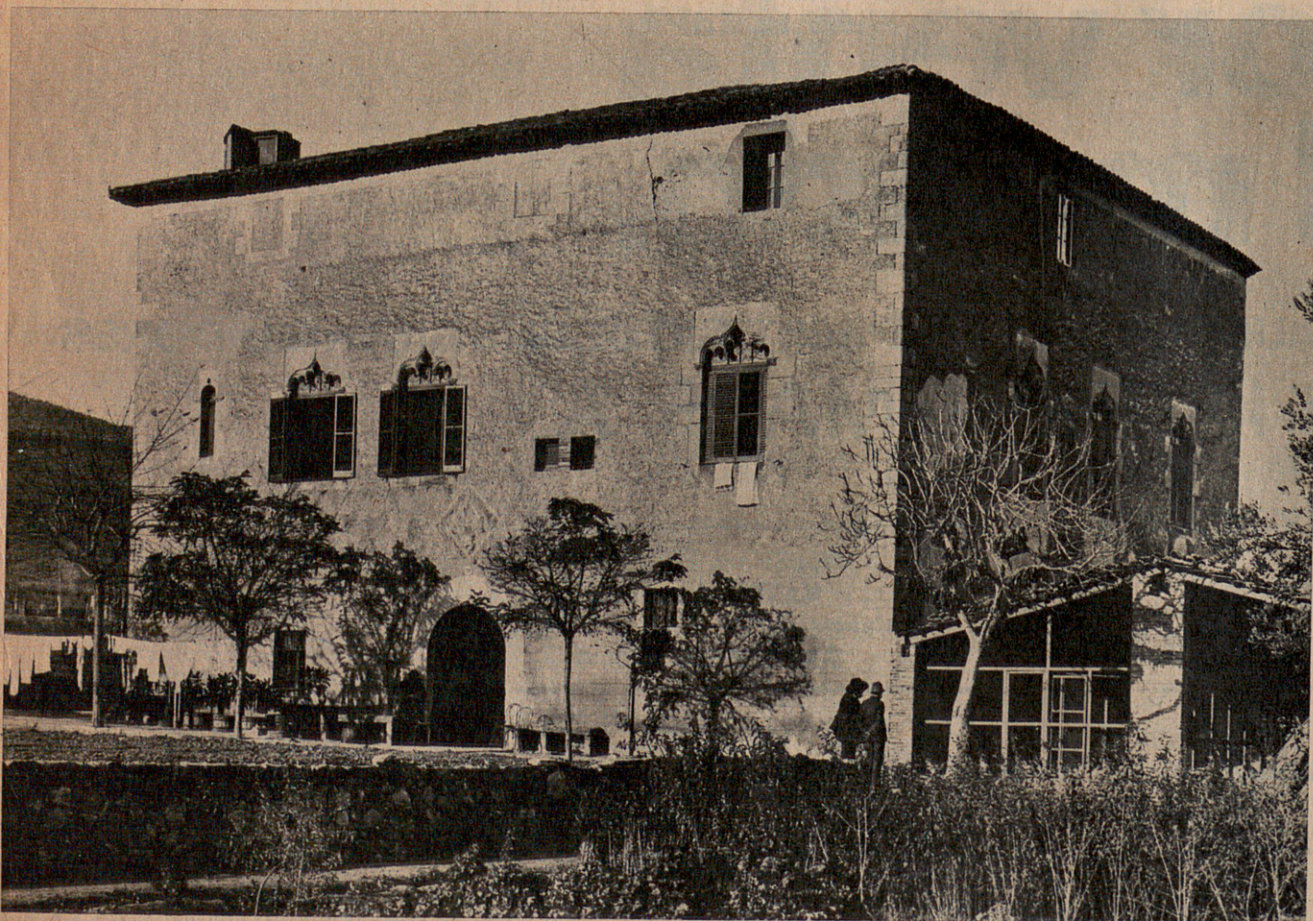
VII. — Locales comerciales, viejos establecimientos que tengan una decoración digna de ser conservada.

El lector podrá apreciar, por esta enumeración de capítulos, la complejidad de la labor que acaba de ser emprendida. Para aclarar mejor

los conceptos, para exponer la variedad de los problemas y de las soluciones, quisiera dedicar algunos artículos a casos concretos. Por ejemplo, en un mismo barrio nos encontramos situaciones y monumentos tan diferentes como el que fue Convento de los Angeles, en la calle del mismo nombre, o la casa de Erasmo de Gónima, en la del Carmen. Por las peculiares dificultades que presenta cada uno de ellos y por las diversas soluciones que requieren, éstos podrían ser los primeros a estudiar.

Y luego, mientras lo permita la paciencia del lector, las calles de Barcelona nos seguirán dando materia, prácticamente inagotable, para plantearnos la ingente problemática de la «Barcelona intangible».

LUIS MONREAL Y TEJADA



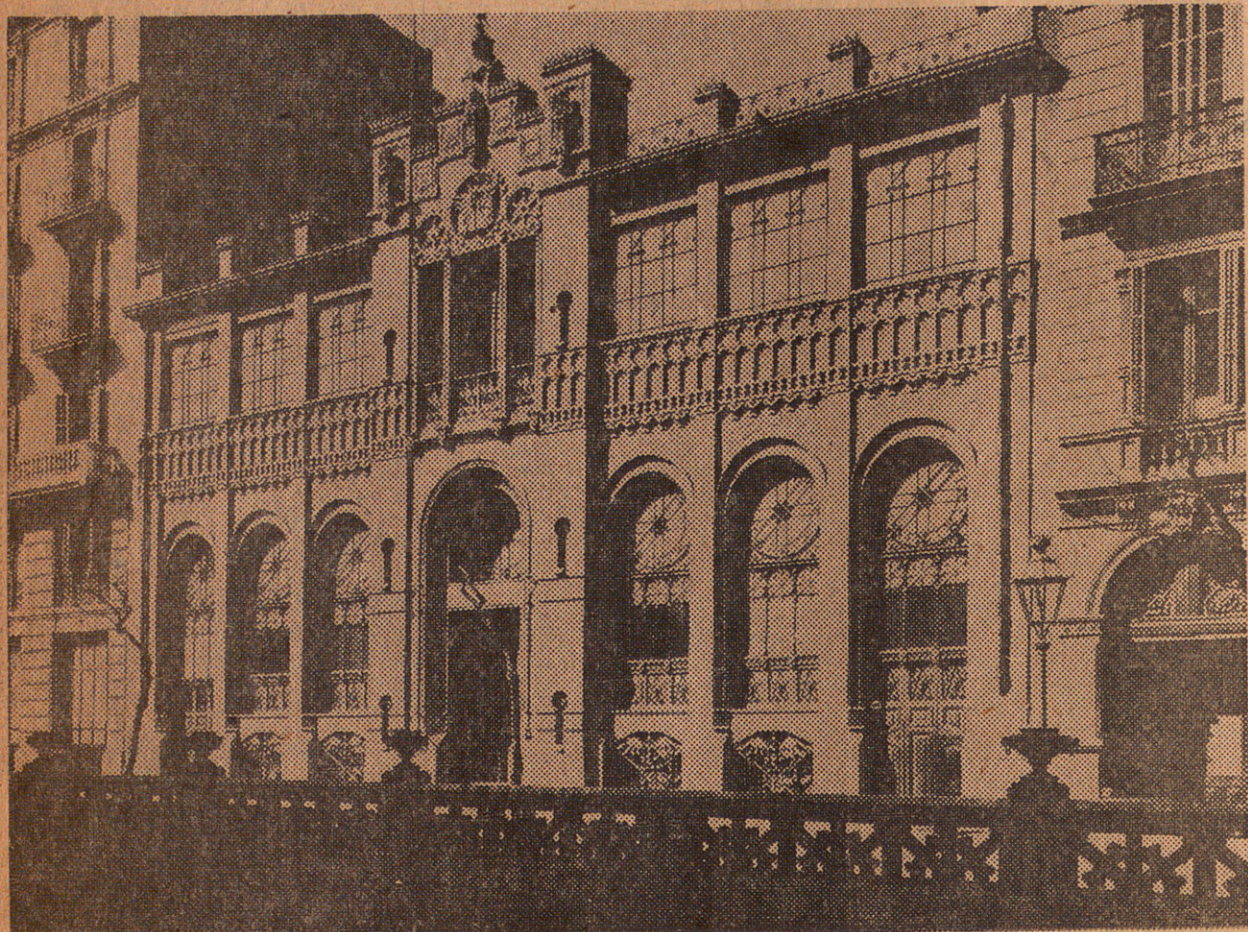
Las masías van siendo absorbidas por el crecimiento de la ciudad y su defensa presenta dificultades especiales. La gótica Torre Llobeta en 1914, mucho antes de perder su ambiente rural



Los conjuntos incluyen edificaciones que por sí mismas no tendrían entidad monumental, pero la adquieren al participar en la creación de un determinado ambiente ciudadano. Calle Caputxes, junto a Santa María del Mar

MEDIO SIGLO DE LA MUERTE DE LUIS DOMENECH I MONTANER (1850-1923)

Precisiones sobre algunas obras del arquitecto



El edificio para Editorial Montaner y Simón, en la calle Aragón

La familia Carulla, para felicitar las Navidades a sus amigos y relaciones, ha editado un bien cuidado y mejor impreso volumen de 144 páginas dedicado a la vida y la obra del arquitecto don Luis Doménech i Montaner al acaecer el 50 aniversario de su muerte.

Varios autores, Bohigas, Ainaud, Fontbona, Benet, Manent, Esteva, de Muga y Camps se ocupan de las múltiples facetas de la actividad de Doménech.

El libro, que alcanza una tirada de más de 18.000 ejemplares, quedará como un elemento de indispensable consulta para futuros investigadores del arquitecto del Palacio de la Música.

Significa un considerable y meritorio esfuerzo dignificado además por la gran calidad de las ilustraciones.

El Doménech ignorado

Una de las más interesantes aportaciones del libro es la reproducción de buen número de dibujos de escudos de armas dibujados de mano de Doménech. La colección completa se guarda, inédita hasta el momento, en el Instituto Municipal de Historia ya que el libro del hijo del arquitecto, Félix, publica los escudos pero no en la versión original del dibujo paterno.

En cambio, en el análisis y cronología de las obras arquitectónicas y literarias, aparecen algunas lagunas o incertidumbres que se pueden paliar.

La determinación exacta de las fechas de las obras, bien sean arquitectónicas o literarias, sólo se puede hacer partiendo del estudio de los archivos administrativos municipales y de las hemerotecas y bibliotecas.

El paciente análisis de los expedientes del archivo municipal ha ido dando, sin embargo, suculentos frutos.

Las obras primeras

Doménech empezó pronto su labor de constructor merced a encargos de familiares o

personas allegadas. Así se observa en tres obras primeras muy interesantes porque marcan el paso del estilo inicial, común al de José Vilaseca, con el que según Serra i Pagés había recorrido Francia y Alemania, a las formas neomodéjares de su plenitud.

Es la más antigua de estas obras, que no figuran en los catálogos publicados, la casa de doña María Montaner, en la Ronda, manzana número 8 de la Ronda de la Universidad y subsiste cual la dibujara Doménech sin apenas atisbo alguno de lo que iban a ser las genialidades de luego.

Puede verse al respecto el artículo publicado por el escritor en «La Prensa» de Barcelona el 30 de enero de 1973.

Luego aparecen casi simultáneamente dos obras para un mismo cliente socio comercial de la familia, el librero y editor Francisco Simón.

El 15 de agosto de 1879 Doménech firmó el proyecto de una casa a tres vientos en la calle de la Salud esquina a Larrard, en término de Sarriá. Fue objeto de otro artículo en el citado diario el día 9 de noviembre de 1971.

Esta casita tampoco parece mostrar síntomas de inminente estallido de la personalidad del arquitecto a pesar de ser sólo unos meses anterior al segundo proyecto que en aquel año hizo para don Francisco Simón.

El 6 de diciembre de 1879 es la fecha que lleva la antefirma del proyecto de edificio para la editorial Montaner y Simón en la calle de Aragón del ensanche barcelonés.

Está incluido en el expediente (707-1) del Archivo Municipal de Fomento. Del examen de dicho expediente se deduce que, con igual fecha, fue presentado al Ayuntamiento, pero el día 10 se exigió al propietario la escritura de los terrenos que fue aportada dos días después.

El 18 de diciembre el arquitecto municipal, Antonio Rovira y Trias, informaba en contra del proyecto por exceder en 5,80 m. la profundidad edificable de 27 metros allí autorizada.

El 5 de enero de 1880, el señor Simón argüía en una instancia que por tratarse de una industria y no de viviendas, bien podía hacerse gracia de unos metros más en la parte del patio de manzana.

Por más sorprendente que ello pueda parecer, el Ayuntamiento quedó convencido con el argumento expuesto y autorizó la construcción con la condición de que si alguna vez se convertía la casa en viviendas habría que demoler el exceso de referencia.

El 6 de marzo de 1880 se pagaron los derechos y pudo iniciarse la obra.

Con ello se fija definitivamente la dudosa cronología del primer edificio ladrillo visto del Ensanche, quedando para el proyecto, 1879, para el inicio de las obras 1880 e indeterminada la conclusión, ya que en las obras, como en los vicios, se sabe cuándo se empiezan pero no cuándo se acaban.

Lo que sí es cierto es la identidad entre la fachada proyectada y la que aún existe en la calle de Aragón.

Otras obras casi inéditas

Igualmente, en 1880, Doménech hizo un proyecto de cobertizo para Pedro Aldavert en la calle Xuclá, 13 (Exp. 976-1).

Tampoco es demasiado conocida la participación de Riquer, Baixeras y Llimona en los esgrafiados del Hotel Internacional de la Exposición de 1888, cuya cubierta de aguas se celebró a los 58 días de iniciada la obra como dijo Miró, uno de los contratistas, en el banquete en que se celebró tal circunstancia y al que concurren los 800 trabajadores del tajo, tal como se describe en «La Ilustración» de Luis Taso en su número 281.

Hay también las obras de restauración conocidas por Doménech, entre las que destacan las muy conocidas del castillo de Santa Florentina y del Ayuntamiento de Barcelona en 1888 por encargo de Rius i Taulet, que primero se hizo a Gaudí y luego se le escamoteó.

Pero además de éstas, Doménech hizo las restauraciones de la sede de la Real Academia de Buenas Letras en la calle del Obispo Cassadó y la liberación de las columnas del templo romano en el número 10 de la calle Paradís. El propietario, otro de sus parientes, don Ramón Montaner, se la encomendó en 1906 cumpliendo la antigua ilusión de Pujades, Bosarte, Ponz, Celles y tantos otros de poder ver dicho monumento en toda su integridad.

Otro capítulo es el de las colaboraciones que Doménech tuvo con Vilaseca para la iglesia de la Bonanova en 1882 y para el anteproyecto del sector alto de la montaña de Montjuich con su colega Manuel Vega y March, en 1913.

Escritos de Doménech, fuera de catálogo

Merece destacarse la larga carta que publicó en el «Diario de Barcelona» del 8 de abril de 1902 quejándose de la campaña difamatoria contra él conducida por supuestas incompatibilidades y negligencias en sus cargos de director del Hospital de San Pablo y de la Escuela de Arquitectura.

Muy interesante desde el punto de vista histórico es el artículo sobre el claustro de Sant Cugat publicado en 1878 en el «Album Pintoresch-Monumental de Catalunya», editado por la «Associació d'Excursions Científiques», obra que se anticipó a los trabajos sobre el mismo tema de Rogent (1880) y Puig i Cadafalch (1909).

Este breve compendio de datos es de esperar que sirva de complemento al homenaje que se rinde al sabio arquitecto hace ahora medio siglo fallecido.

Su recuerdo permanece en la mente de los arquitectos mayores que llegaron a ser sus alumnos y su efígie, fundida en bronce por Eusebio Arnau, sigue en lugar de honor en la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, de la que fue numerario, y en la Escuela Superior de Arquitectura de la que fue director.

Juan BASSEGODA NONELL

EN TORNO A LAS LEYES

LOS IMPUNES DELITOS CONTRA LA COMUNIDAD

Cada día es mayor la reacción de las gentes sencillas de la calle y de los más encopetados juristas contra la sensación generalizada en el país de que pueden liquidarse las responsabilidades derivadas de los agravios contra la salud y la vida humanas mediante el pago de multas y de indemnizaciones a los perjudicados. No nos atrevemos a decir que esto es lo que, propiamente, suele pasar en los accidentes del tráfico de tantas veces que lo hemos dicho. Tanto es así, que en muchos casos de muerte por atropello de coche, el autor ni siquiera se molesta en dar el pésame a los familiares de la víctima, en dar la cara a la muerte ajena, que es lo menos que puede hacer un hombre. Esto suele causar en los padres, los cónyuges, los hijos de las víctimas resentimientos de por vida. En relación a esta faceta del tema, conté en más de una ocasión que América del Norte sigue ahora una política judicial de aproximación del victimario a la víctima, de conocimiento del dolor, la sangre y las lágrimas que el lance originó.

La misma Fiscalía del Supremo

En otra vertiente del problema, añado que exactamente el día 20 del pasado diciembre la pequeña pantalla dedicó el espacio «Datos para un informe» a este sentimiento generalizado en el país de imponer un auténtico castigo personal en los fraudes por adulteración de los productos alimenticios, mermas prefabricadas en los pesos, estas mermas famosas que han creado el milagro físico del kilo en ochocientos gramos, etc. En aquel espacio, acaso por primera vez, nos enteramos de cosas que iban mal en nuestro país, más que de las cosas que van mal en los otros países. Nos enteramos de los misterios de las fábricas de embutidos, de los aditivos de tantos productos, de tintes y colorantes en los mismos, algunos dañinos para la salud humana. Por cierto que el reportaje recogía la reacción generalmente pasiva de las amas de casa y de los padres de familia en relación a las denuncias que podían formular, aunque no formulaban. Por esto me alegro de que en aquella ocasión el programa tuviese un aire abierto de denuncia del nulo temor que causa el miedo a ser objeto de multas en cuanto posiblemente sus importes son inferiores al de los beneficios que las chapuzas en los alimentos originan a sus autores. Pues bien; en dicho programa intervenía un elemento de la Fiscalía del Tribunal Supremo, quien apuntó la conveniencia de dar a este escándalo público sonrojante, que coloca al país en el número uno del fraude en cuestión, un tratamiento rigurosamente penal. Y no con aplicación de penas de arresto mayor que por no exceder del año se benefician de la libertad condicional, sino las de presidio o prisión menor de seis años de cárcel para arriba. Personalmente, estoy en esta postura popular y jurídica, porque se contempla un fraude penal en cuanto existe engaño y perjuicio y las víctimas son en realidad todos los consumidores del país. Añado que la pena de clausura del establecimiento es inválida porque origina el paro forzoso de la plantilla laboral.

Las dos clases de caídas

Por su parte, la importante sentencia del Supremo de 4 de julio último sobre un delito de imprudencia punible del que resultó un homicidio de un obrero en unas obras plantea la misma papeleta de que no siempre con dinero debería poderse arreglar la muerte y la lesión de un productor en ocasión de su trabajo. Por cierto, nos cae antipático a más no poder que el millón largo de accidentes del trabajo en un año en el país se calcule por ciertos economistas en horas de trabajo perdidas y en millones de pesetas perdidos. ¿Acaso todo es dinero? Propiamente, lo que duele, a mi modo de ver, por lo menos en los accidentes del trabajo, es el sufrimiento físico, la amputación de un miembro, la invalidez, la muerte, la familia destrozada por la defunción del padre de familia. Pues es público y notorio que estas lesiones y estas muertes motivan unas prestaciones sanitarias y económicas antes reguladas por la Ley y Reglamento de 1956 y ahora por el régimen general de la seguridad social. Por cierto, los mismos motivos prestaciones económicas mejores que los accidentes causados por la vida común y corriente de los productores. Una invalidez causada por la caída desde un andamio, pongo por caso, está mayormente indemnizada que una invalidez causada por la caída en la escalera de la casa.

Casi huelga decir que el riesgo profesional debe de hallarse asegurado obligatoriamente en una de las entidades autorizadas por el Ministerio de Trabajo o por el Instituto Nacional de Previsión. En consecuencia, a primera vista también parece que con el pago de la prima la incapacidad temporal, la invalidez permanente, la misma muerte quedan indemnizadas con dinero mediante la cobertura de la prestación del pago de la prima. También parece suponer que con dinero puede pagarse la invalidez o la muerte resultante de la falta de medidas de seguridad por culpa de la empresa, porque a raíz de la Ley y Reglamento de 1956 y de la nueva seguridad social tal falta implica el pago del doble de prestaciones, no asegurable a cargo de la entidad infractora.

La benigna condena del Supremo

Pues he aquí, amigo lector, que en el caso que relata la citada sentencia del Supremo, ocurrió que un albañil, oficial de primera, subió a la última planta de una edificación, a treinta y tres metros de altura, de un patio de luces. El desgraciado no llevaba cinturón de seguridad y, según parece, no había barandillas, rodapiés ni redes protectoras. La caída al espacio abierto fue mortal. Entonces uno de los dueños de la empresa patronal fue condenado por el explicado delito de imprudencia punible de la que resultó un homicidio, previsto en el artículo 565 del Código Penal. La imprudencia era patente, por la falta de las medidas de seguridad establecidas en el Reglamento de Seguridad e Higiene en el Trabajo y en los específicos para el ramo de la construcción de 1952 y 1970. El lector sabrá que el ramo de la construcción es uno de los más peligrosos en el orden físico, no tan sólo por su riesgo intrínseco, sino también por el peonaje que en él trabaja, falto de formación profesional, que nutre la inmigración y los prestamistas profesionales. Por lo demás, los largos caminos de ida y vuelta, la inseguridad física, aumentan el riesgo habitual. Es fácil lanzar el «slogan»: «¡Trabajador, trabaja seguro!», pero ya me dirá el lector cómo puede hacerse soñoliento, fatigado, el estómago vacío. Añado que la sentencia del Supremo aquí comentada explica que el encargado de la empresa puso al cadáver el cinturón antes de que llegara el Juzgado de Instrucción, lo que parece feo y engañoso. Ahora bien; ¿a cuánto le parece al lector que la Audiencia Provincial condenó a dicho empresario que por la grave omisión en las medidas de seguridad laboral ocasionó involuntariamente la muerte del albañil? Pues a dos meses y un día de arresto, mayor y al pago de una indemnización de 400.000 pesetas a los herederos de la prevención como de la represión punitiva contra el incesante aumento de libertad quedaba beneficiada por la libertad condicional y la indemnización, que acaso la abonaría una entidad aseguradora, de tener el contratista cubierto el riesgo de responsabilidad civil. En consecuencia, aunque el Supremo dice que es preciso reaccionar «vivamente tanto desde el ángulo de la prevención como en la represión punitiva contra el incesante aumento de la estadística de accidentes del trabajo», pienso que una sentencia condenatoria que no lleve a la cárcel y que posiblemente no cueste nada no estimulará al cumplimiento de las normas de la seguridad laboral. Pues porque un sabio teólogo alemán decía que más almas salvó el temor del infierno que la esperanza del cielo, considero que realmente habrían de apretarse más las clavijas de la represión penal en estos delitos contra la comunidad, a los que podrían añadirse los derivados de la falta de calidad de los materiales de la vivienda. En términos generales, los infractores creen que no irán a la cárcel, que con unas pesetas esquivarán las responsabilidades. Por su parte, los perjudicados padecen una atonía general, desanimados no denuncian, no reclaman, sufren en silencio sus males, cierran sus almas en los «almarios». Algo habría que hacer, por lo tanto, importante que barriese este sentimiento generalizado de impunidad, algo que después de creada una ordenación punitiva, los perjudicados, malden las responsabilidades penales y civiles confiados y seguros de que sus derechos ciudadanos serían severamente protegidos.

Joaquín HOSPITAL RODES

LA SOLUCION

EL CAPITAL GARANTIZADO BANCARIAMENTE

al 100 %

Conozca también la RENTABILIDAD

AFISA

ARAGON, 266
Teléfono 216-01-65 — BARCELONA-7

Don ...
Domicilio ...
Ciudad ...

SOLICITE INFORMACION SIN COMPROMISO



DO YOU SPEAK ENGLISH?

Parlez-Vous Français?

¿QUE ESPERA?

VENGA A LOS NUEVOS CURSOS DE IDIOMAS QUE EMPIEZAN EN ENERO

Profesorado exclusivamente nativo, experto y con laboratorio de Idiomas
INTERNATIONAL HOUSE, c. Trafalgar, 14, pral. Barcelona-10. Teléfono 231-89-55

ASPECTOS DEL MODERNISMO CATALAN

PARA intentar definir el Modernismo topamos de entrada con un problema semántico. El sustantivo-adjetivo tiene para tirios y troyanos distintas significaciones. Hasta que, muy recientemente, Valentí y Marfany bucearon en el laberinto de revistas de la época, mas indispensables que las mismas opiniones de los «maîtres à penser» del grupo, el movimiento que llamamos Modernismo —claro antecedente y a menudo antónimo del «Noucentisme»— se nos presentaba casi como una entelequia, como un conjunto de corrientes intelectuales foráneas que, entrecruzándose en el crisol del substrato nacional catalán, diríase que por arte de birlibirloque fraguaban en un producto autóctono, de contornos indefinidos, amasado con componentes heterogéneos y a menudo contradictorios. De ahí que para no definirlo se echase mano de palabras como nebulosidad, anarquía, bohemia, «mal du siècle»...

Descubrir sus raíces, precisar el alcance de sus influencias extranjeras, presentar su formación y su eclosión más o menos definitiva, presentaba más que problemas de sutileza interpretativa, la necesidad de un enorme «background» erudito basado en unos materiales muy abundantes, pero inconexos. Marfany en su extraordinario y feliz esfuerzo por determinar el concepto, lanza una previa y razonable acusación: «Indulgents nosaltres mateixos, els especialistes del ram ens hem tret el mort de sobre, transferint la confusió al nostre objecte d'estudi: la idea que tenim del Modernisme és vaga, confusa i contradictòria —hem decidit—, perquè el Modernisme fou vague, confús i contradictori». Eduard Valentí, desaparecido en una lúcida madurez y miembro de la «generación quemada», desbrozó ya los primeros peldaños de la rutilante escalinata que nos irá llevando al templo modernista en su tesis «El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos». (Ariel 1972.) Liquidó la definición tradicional que lo adscribía al ochocentismo decadentista y anarcoide, que sería redimido por los cánones formales y políticos de Prat, Ors, Carné, etc. No. Para Valentí el Modernismo, alumbrado hacia 1880, tuvo como epicentro «L'Avenç», y no fue un juego estético ni una asimilación, más o menos madura, de autores extranjeros, sino la cristalización de una lucha por una nueva cultura, a través de la rediviva tradición liberal-progresista del Catalanismo frente a la conservadora, tipificada en los Jocs Florals y que llegaría hasta Torras i Bages. Tanto Valentí como Marfany han cargado las tintas al presentar al obispo como cruzado del antimodernismo. Creo que Josep Massot en su reciente artículo sobre el tema («Serra d'Or», mayo 1975) matiza y excusa en lo que cabe la postura del autor de «La Tradició Catalana». Los anteriores denuestos fueron excesivos.

El libro de Joan Lluís Marfany que apostillamos, «Aspectes del Modernisme» (Curial 1975) reúne nueve ensayos, alguno de los cuales, muy extenso, forma el embrión de una posible obra aparte: «L'evolució ideològica

de Maragall». Se trata, no de un subproducto, sino de un importante anticipo de su tesis sobre el Modernismo, donde, las connotaciones ideológicas, la densidad del análisis crítico y los juicios, renovadores y apasionantes, sobre un replanteamiento de la historia de nuestra literatura tienen una ilación y una dinámica dialéctica que le dan un valor singular. A veces con un lenguaje coloquial (que quizá quiera aligerar la carga erudita o académica) no muy propio de un ensayista, Marfany deslinda las acepciones diversas —estética, cronológica, cultural, política— de término Modernismo. Muy de pasada señala los vericuetos distintos por los que discurre la aventura modernista en Cataluña, cuyos presupuestos y cuyo proceso histórico no coinciden siempre, ni mucho menos, con el modernismo en lengua castellana, aunque subraya el común denominador del regeneracionismo. Rastrea las primeras veces que aparece el vocablo en su nueva acepción, la personalidad que atribuyen al artista, contrapuesto tantas veces con su sociedad; y el carácter señero de Maragall en el movimiento, aunque luego se distanciara de él... Las campañas de descrédito afectaron incluso al término Modernismo, que dejó casi de usarse. Superando a Valentí, Marfany señala una segunda época del movimiento, donde incluye a publicaciones como «Joventut» y «El Poble Català» y a las novelas de Maseras o de Bertrana, que conviven con el apogeo del «Noucentisme», motor de otra gran etapa que, al revés de los modernistas, contó con una modesta plataforma de poder, la cual facilitó el «dirigismo cultural», que combinaba la «Realpolitik» con la mesura y la ironía, personales o literarias. Nadie como el reivindicativo Marfany, ha escrito Fuster, sabe tanto sobre nuestro Modernismo. De ahí su apego al tema y que en algunos momentos su trémolo polémico parezca identificarle con figuras modernistas, víctimas, según él —y razones aporta, bastante convincentes— de la planificación de Prat y de sus peones —grandes peones— novecentistas. ¿Hubieran sido, en circunstancias parecidas, hombres de gobierno los modernistas, como lo fueron los hombres de la «Mancomunitat»? El álgebra de las clases no explica matemáticamente todos los fenómenos, ni el profetismo cuaja siempre en realidades viables. No hay duda, empero, que imberbes modernistas —Ors, Carner, Bofill— fueron luego conspicuos novecentistas y que la europeización, la construcción de una cultura, de una filosofía autóctonas, tuvieron una patente anterior en el Modernismo. Tampoco hay duda de que este movimiento fue, en parte, víctima de un epíteto multívoco y ambiguo y que, la misma dialéctica, que Marfany utiliza con brillantez, explica que los puestos clave fueran ocupados en una o dos décadas por novecentistas, aun a costa de arrumbar a figuras del movimiento precedente que intentó una cierta militancia hasta pasada la primera década del siglo XX.

Albert MANENT

LA VANGUARDIA

ESPAÑOLA

BARCELONA (1)
Domingo, 5 de diciembre de 1971

Redacción y Admón.: PELAYO, 28
«TELEX» 54.530 y 54.781
Teléfono: 221-41-35 (6 líneas)

Precio de este ejemplar: 6 ptas.

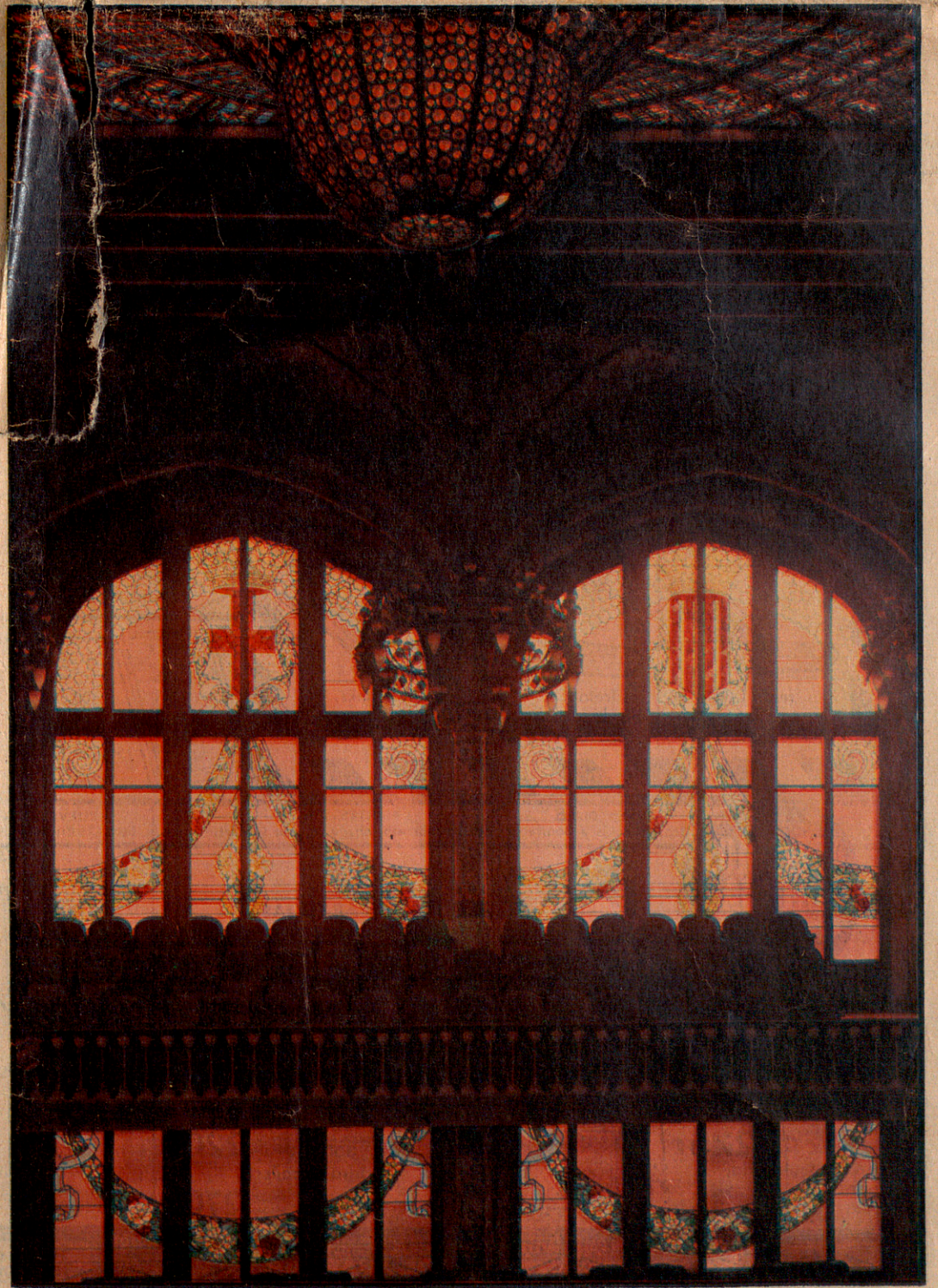
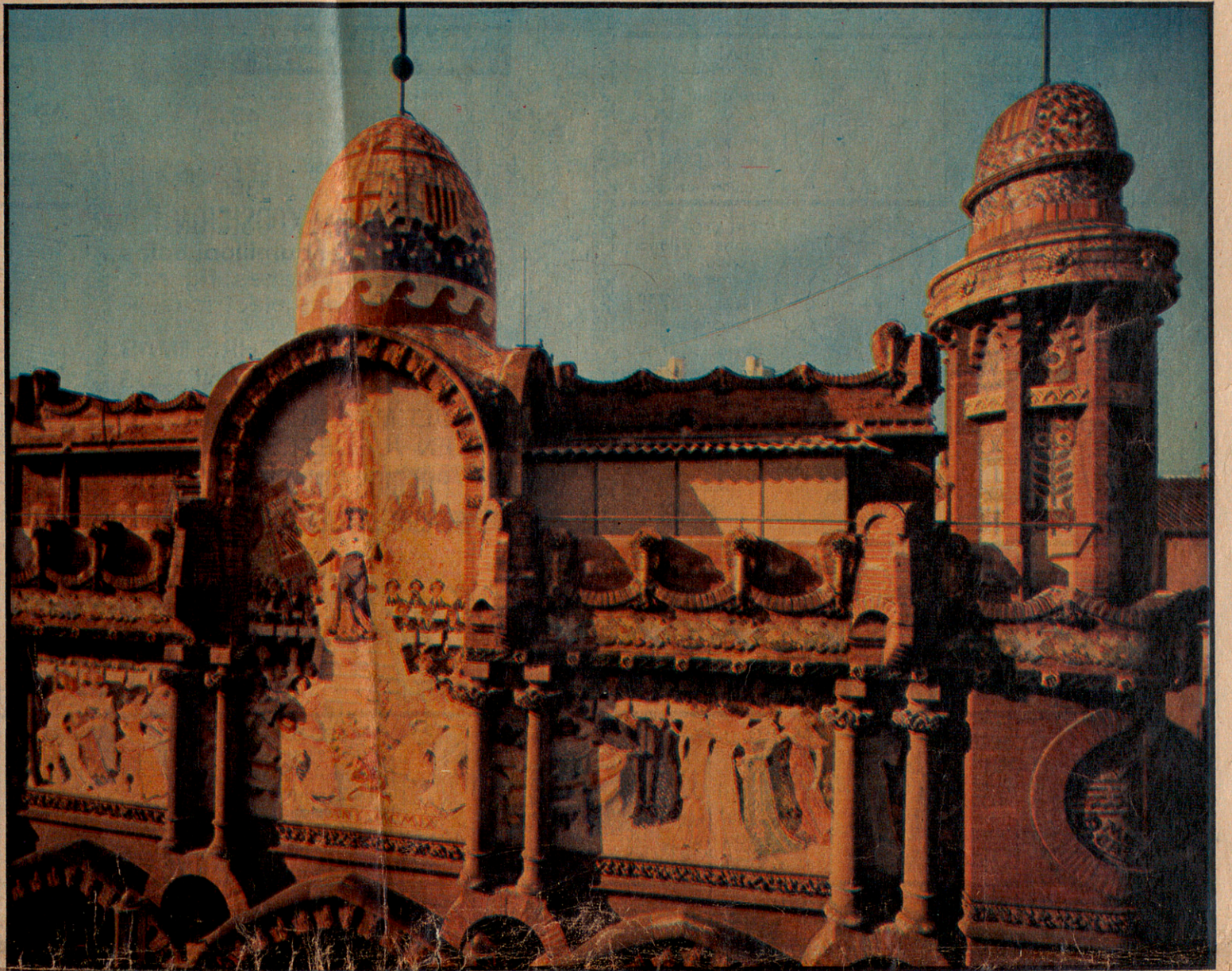
FUNDADORES: DON CARLOS Y DON BARTOLOMÉ GODÓ

Año LXXXVII - N.º 32.815

EL PALAU DE LA MUSICA CATALANA, MONUMENTO NACIONAL

Como es sabido, a propuesta de la Dirección General de Bellas Artes, ha sido declarado monumento nacional el Palau de la Música Catalana, obra del arquitecto Domènech i Montaner. Con este motivo, LA VANGUARDIA ofrece a sus lectores amplia información sobre «el Palau» y el modernismo catalán, uno de cuyos máximos exponentes es, precisamente, esta joya arquitectónica barcelonesa

Fotos: A. CATANY y EDISTUDIO



EL, O LOS MODERNISMOS

FACETAS Y MATICES DE UN ESTILO

OFICIALMENTE, para los estudiosos de la historia de la arquitectura, el modernismo se inauguró con la casa para el ingeniero Tassel, en Bruselas, proyectada por Víctor Horta en 1893. Este movimiento al que los ingleses han hallado claros antecedentes en las ideas y las obras de John Ruskin y William Morris, fue el pionero de una serie de escuelas conocidas por nombres diversos, pero de raíz común: **art nouveau**, en Francia; **Jugendstil**, en Alemania; **Liberty**, en Italia; **Sezession**, en Austria y, por fin, **modernismo**, en España.

Esto es cierto sólo en parte, especialmente por lo que respecta a Cataluña, porque mucho antes de que Horta se desmelenara con su **coup de fouet** ya por estas latitudes se cultivaba un modo de hacer muy particular, que reunía muchas de las características de lo que más tarde fue una corriente europea de gran intensidad.

LOS MAESTROS Y PRECURSORES

Una manera bastante eficaz de comprender cómo se formó y desarrolló el modernismo en Cataluña es la de estudiar la fragua donde se forjaron los arquitectos.

Carente de enseñanzas de arquitectura hasta 1817, Barcelona no conoció la docencia académica impuesta por la Real de San Fernando, única escuela de arquitectura en el país durante bastante tiempo, hasta que el arquitecto lerdano Antonio Cellés inició sus clases en Lonja enseñando a sus pupilos las

excelencias del neoclasicismo que en Roma había aprendido con Valadier.

El sucesor de Cellés, José Casademunt Torrens, cambió el rumbo de las enseñanzas y cantó la belleza de los monumentos medievales catalanes tan castigados en aquellos años. El levantamiento de planos de la iglesia de Santa Catalina, en trance de demolición en 1837, fue el símbolo y la expresión de su medievalismo.

Esta componente goticista se apoderó de su discípulo, Elías Rogent, que, siendo estudiante en Madrid, quemó públicamente un ejemplar del Vignola, y se dedicó más tarde a recorrer los olvidados monasterios y ruinosas ermitas del románico y el gótico catalanes, con el propósito de iniciar en este amor por lo arqueológico a sus alumnos de la Escuela de Arquitectura.

Rogent se sintió también atraído por lo musulmán, actualizado por los dibujos de Fortuny, y realizó en tan florido estilo, en 1870, la decoración del Paraninfo de la Universidad.

En 1868, cuando en Barcelona funcionaba una Escuela de Maestros de Obras, dirigida por Rogent, y en la que estudiaron Juan Martorell, José Vilaseca, Jaime Gustá y Modesto Fossas, falleció José Casademunt.

Por entonces contaba Rogent 47 años y sus colegas y coparticipes en la idea neomedievalista eran Francisco de P. del Villar, de 40 años; Juan Martorell, de 35, y Augusto Font, de 22, que concluyó la carrera al año siguiente. Estos arquitectos fueron importante cabeza

en la enseñanza del estilo gótico en Barcelona. Villar fue profesor y director de la Escuela de Arquitectura, que empezó a funcionar en 1871. Augusto Font ingresó en ella apenas acabada la carrera y fue profesor de proyectos hasta su jubilación, y Martorell, que se presentó a oposiciones frente a Adriano Casademunt, no alcanzó la cátedra, pero fue un maestro nato que creó su propia escuela.

LA GENERACION MODERNISTA DE LA EXPOSICION DE 1888

Los alumnos de tales profesores fueron protagonistas del primer modernismo catalán, que se inicia alrededor de 1880 y se prolonga hasta principios de siglo. La componen, de una parte, los arquitectos de las primeras promociones de la Escuela: Cascante, Falqués, Oliveras, Gaudí, Serrallach, etcétera; y de otra, el dúo Domènech i Montaner-Vilaseca, que habían terminado la carrera en Madrid, a pesar de haber iniciado sus estudios en el Politécnico de Barcelona.

Con estos arquitectos se formaron dos grupos muy diferenciados y característicos. Vilaseca y Domènech representan una corriente erudita dentro del modernismo. Viajeros ambos por Europa trajeron de Alemania la moda tardogoticista del Imperio teutón. Domènech fue, además, escritor, académico, político, coleccionista y dibujante habilísimo. Copió centenares de escudos heráldicos cuyos originales se conservan en el Instituto Municipal de Historia, que permitieron a su hijo editar el «Nobiliari de Catalunya».

Consecuencia de esta cultura y erudición fue su arquitectura, compuesta con influencias cuidadosamente escogidas, redactada en elaboradísimo proyectos en los que el naturalismo se sustituía por la interpretación personal de las formas góticas.

Además, Domènech contó pronto con abundante clientela de tipo familiar (casa Simón, Palacio Montaner, Editorial Montaner y Simón). El estilo de ambos alcanzó a toda su vida (Vilaseca falleció en 1910 y Domènech en 1923) manteniéndose siempre fieles a las premisas muy compuestas y afiligranadas de su arquitectura.

Otro grupo de arquitectos se arracimó en torno a Juan Martorell, que fue su mentor, maestro y protector. La arquitectura de Martorell muestra a las claras la huella del racionalismo falsamente gótico de Viollet (las Adoratrices, parroquia de Port Bou) pero se contagió del espíritu juvenil de sus pupilos, lo que se patentiza en la mezcla de gótico y mudéjar en las Salesas (1885). El grupo lo formaron Gaudí, Cascante y Oliveras, que por mediación de Martorell entraron en contacto con el marqués de Comillas y con don Eusebio Güell. Para ambos trabajaron los tres, Cascante en Comillas y en el proyecto de casa Güell en la Bonanova; Oliveras, en Comillas y en el Palacio Güell; Gaudí, en «El Capricho» de Comillas y todas las obras para Güell. Gaudí le debió también a Martorell el encargo de la Sagrada Familia. El grupo Martorell se extinguió pronto, ya que tanto Oliveras como Cascante fallecieron muy jóvenes, antes de finalizar el siglo, y el propio Martorell en el año 1903. Gaudí siguió su propio camino triunfal por derroteros que se apartaron cada vez más de aquel gótico-mudejarismo de la Casa Vicens y la finca Güell. Si Gaudí ha de ser considerado como un modernista ha de ser precisamente dentro de este primer momento.

EL SEGUNDO MODERNISMO CATALAN

Entre 1884 y 1900 se incorporaron a la arquitectura nuevas promociones que pueden inscribirse en las sendas anteriormente trazadas. Dejando aparte a José Domènech Estapà, de estilo independiente y antimodernista, existen Gallissé y Font i Gumà, con título de 1885, profesor de la Escuela el primero y coleccionista de azulejos el segundo, que continuaron la obra de Domènech i Montaner.

Otro grupo está formado por Sagnier (título de 1882), Joaquín y Buenaventura Bassegoda (1884 y 1886), José Puig i Cadafalch (1891) y Alejandro Soler i March (1899).

La filiación goticista de todos ellos entronca directamente con las lecciones de Font y Villar, y cada uno en su manera se apartan del modo de Domènech y Vilaseca y también del grupo Martorell.

Puig i Cadafalch es el del diseño plano y geometrizado, Bonet Gari ha observado acertadamente que la arquitectura de Gaudí es especial y torcida como los alambiques de cobre que fabricaba su padre, en tanto que la familia de Puig era fabricante de encajes cuya geometría se refleja en los estucos y hierros del arquitecto.

El segundo modernismo es totalmente diferente del primero y no tuvo otra relación con las escuelas de Gaudí y Domènech que su contemporaneidad.

EL TERCER MODERNISMO CATALAN

Es este el más llamativo y chillón, pero aun cuando en muchos aspectos se relacionara con el anterior, todos fueron discípulos de Font y de Domènech, la verdad es que recibió de lleno el impacto del **art nouveau** extendido por Europa.

Continuación del cromatismo y la filigrana de Domènech es la obra de un conjunto de arquitectos que, sin embargo, se olvidaron del gótico y del mudéjar, dedicándose a componer, fachadas en especial, llenas de adornos, revestimientos y líneas de rara traza.

Masó y Pericas, de estudiantes, se sintieron gaudinianos, pero luego se

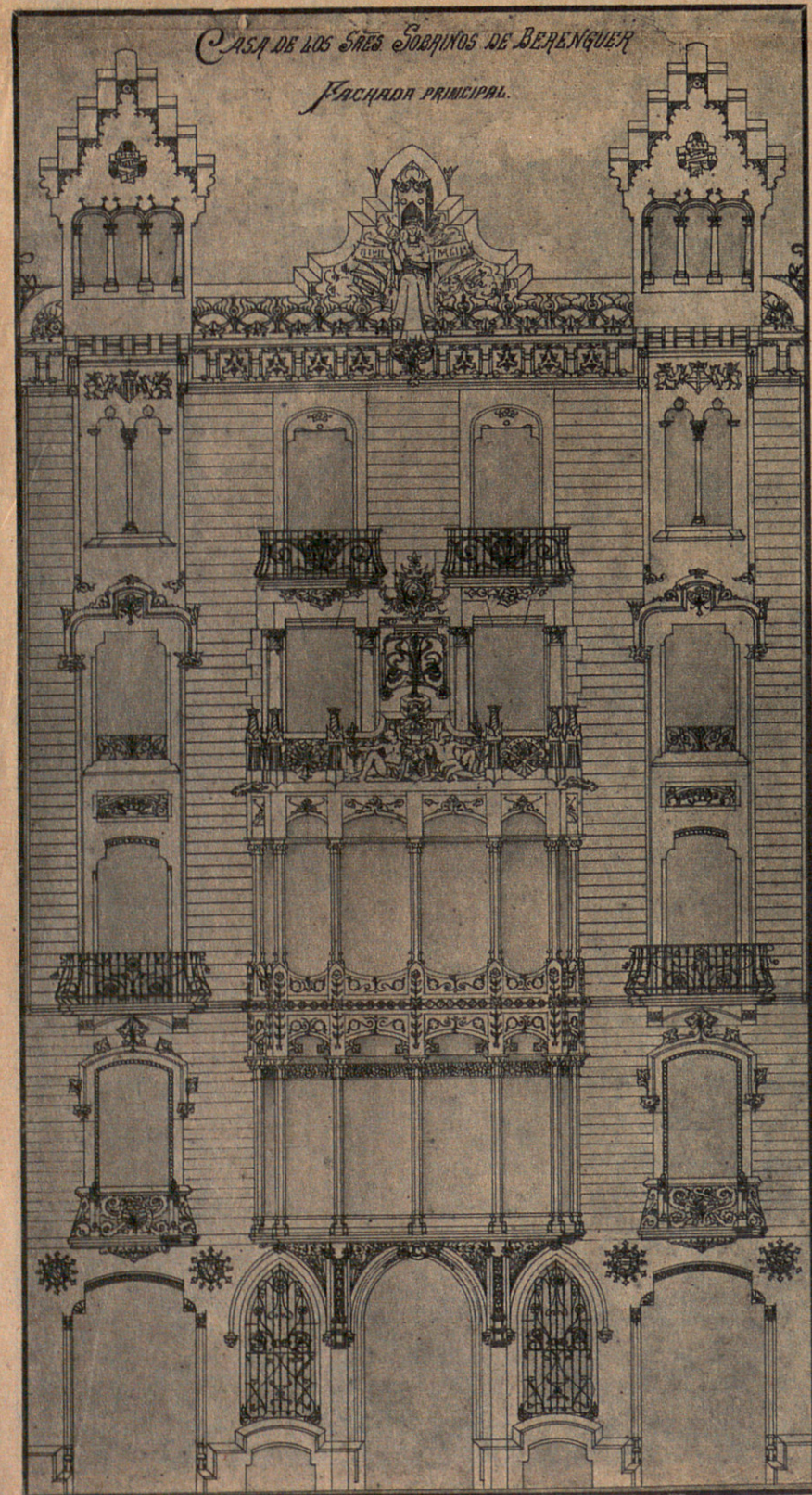
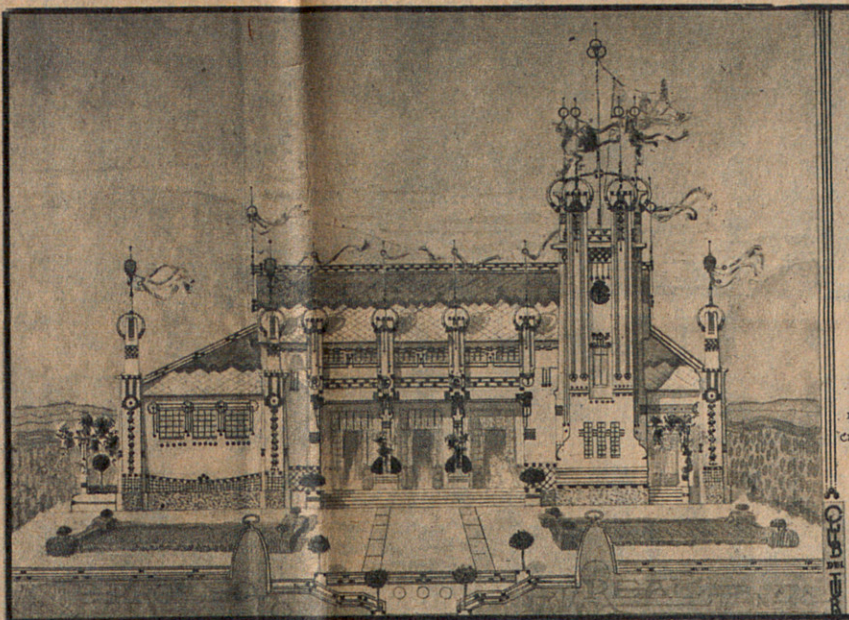
inclinaron hacia el secesionismo vienes. Planas Calvet, Balcells, Majó, Roca Pinet, Ignacio Mas, Granell y Colomer se especializaron en la construcción de chalets, hacia 1910, de formas complicadas, muy graciosas y un tanto sorprendentes. Verdaderos caprichos, juguetones y divertidos.

Por otro lado, los admiradores de Gaudí interpretando libremente la filosofía arquitectónica del maestro, dieron los más diversos frutos, que van desde el nerviosismo cromático de Jujol hasta el sólido macrolitismo de Rubió, pasando por el elegante barroco de Berenguer o el sensualismo de la Masía Freixa de Moncuñil. En este grupo figuran Nieto, Canaleta, Sugrañes, Conill y Martinell, cada uno con su propio criterio.

Este es el resumen, forzosamente apretado, del gran momento de la arquitectura catalana entre 1870 y 1925, complementado por figuras como los escultores Llimona y Blay, mueblistas como Homar, Busquets y Casas & Bardés, fundidores como Ballarín y Masrera & Campins, etcétera.

El estudio de la época puede dar mucho de sí todavía, y constituye así una obligación de la presente generación que tiene mucho que aprender de tan glorioso momento, mucho más fecundo y aleccionador que lo que pueda sacarse de las actuales influencias arquitectónicas teñidas de color anglosajón y japonés.

Juan Bassegoda Nonell



1. — Anteproyecto del edificio social del Real Club de Tenis del Turó, del arquitecto Eduardo M. Balcells. 2. — Don Augusto Font (1846-1924) en la azotea de la Catedral con el fondo del cimborio que él culminó en 1913. 3. — Alzado de la «Casa Berenguer», de la calle Diputación, 246. Proyecto original y autógrafo de Buenaventura Bassegoda Amigó (1907). 4. — Iglesia de Vistabella (Tarragona), obra del arquitecto José M. Jujol Gibert



El arquitecto José Vilaseca Casanovas

ACTUALIDAD DE UN MAESTRO DEL MODERNISMO

DOS circunstancias de signos opuestos concurren para actualizar la vida y la obra de José Vilaseca Casanovas (10 de octubre de 1848—19 de febrero de 1910).

De una parte la localización del excelente retrato que el pintor Luis Graner Arrufí (1863-1929) dedicó al arquitecto.

Se trata de un óleo sobre tela, de gran calidad, resuelto con la técnica ágil de Graner, el artista que perdió los cuartos en desafortunadas empresas teatrales tan pintorescas como las de la Sala Mercé, decorada por Gaudí en 1904 en el corazón de la Rambla de Canalejas.

La pintura en cuestión ha pasado ahora a engrosar la colección de retratos, por cierto muy nutrida y llena de interés, del Ateneo Barcelonés donde, en su planta entresuelo, puede ser admirada por los numerosos y asiduos visitantes de la benemérita institución de la que Vilaseca fue socio por muchos años.

La segunda efeméride que podría conmemorarse sería el centenario de su primera obra en Barcelona, la casa Jacinto Vilaseca luego de la Vda. de Jover y Serra, en la Ronda de San Pedro, 22, esquina a Trafalgar. Triste es considerar

que esta casa desapareció hace años para dejar su sitio a otra no demasiado interesante.

La casa Vilaseca, que se conoce por una fotografía que publica Pí-ferrer en «Recuerdos y bellezas de España» (1884), tenía incluso un balcón tribuna con cariátides y muy lucidos esgrafiados en su coronación.

Por cierto que la referida fotografía muestra, en obras, la casa de enfrente, en el chaflán Ronda-Urquinaona-Ausias March, obra de Augusto Font y Carreras para el marqués de Sentmenat, que ahora va a desaparecer derribada, siguiendo la triste suerte de su vecina.

Augusto Font hizo esta casa usando libremente de los recursos del gótico, anticipándose en casi veinte años a la Casa de les Punxes de Puig i Cadafalch que, en más de un pormenor, recuerda a este edificio situado igualmente en privilegiado solar.

Una exposición retrospectiva. — El 15 de mayo de 1910, y precisamente en los salones del Ateneo Barcelonés anteriormente citado, se inauguró una exposición homenaje a José Vilaseca Casanovas, fallecido tres meses antes.

La muestra comprendía proyectos estudiantiles y planos de las más

insignes obras del arquitecto desaparecido.

En el acto inaugural hicieron uso de la palabra los arquitectos don Luis Domènech i Montaner, don Joaquín Bassegoda y don Vicente Artigas.

Lo que entonces se expuso fue mucho y muy notable y actualmente sería extremadamente difícil de reunir nuevamente ya que la mayoría del archivo de Vilaseca está actualmente en los Estados Unidos donde la escritora Rosemarie Bletter lo ha estudiado con todo cuidado y ha redactado una bien documentada biografía de Vilaseca que se halla pendiente de publicación por parte del Colegio de Arquitectos desde hace varios años, lo que ocasiona un serio perjuicio para la autora del trabajo y también para los que han de ser sus numerosos e interesados lectores.

De entre los dibujos estudiantiles de Vilaseca entonces exhibidos destacaban una torre campanario para el centro de una plaza, espléndida acuarela que ahora se guarda en el archivo de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, una sillera de coro para una iglesia románica y un Palacio de Justicia para el Tribunal Supremo que había figurado en la Exposición Universal de Viena en 1873.

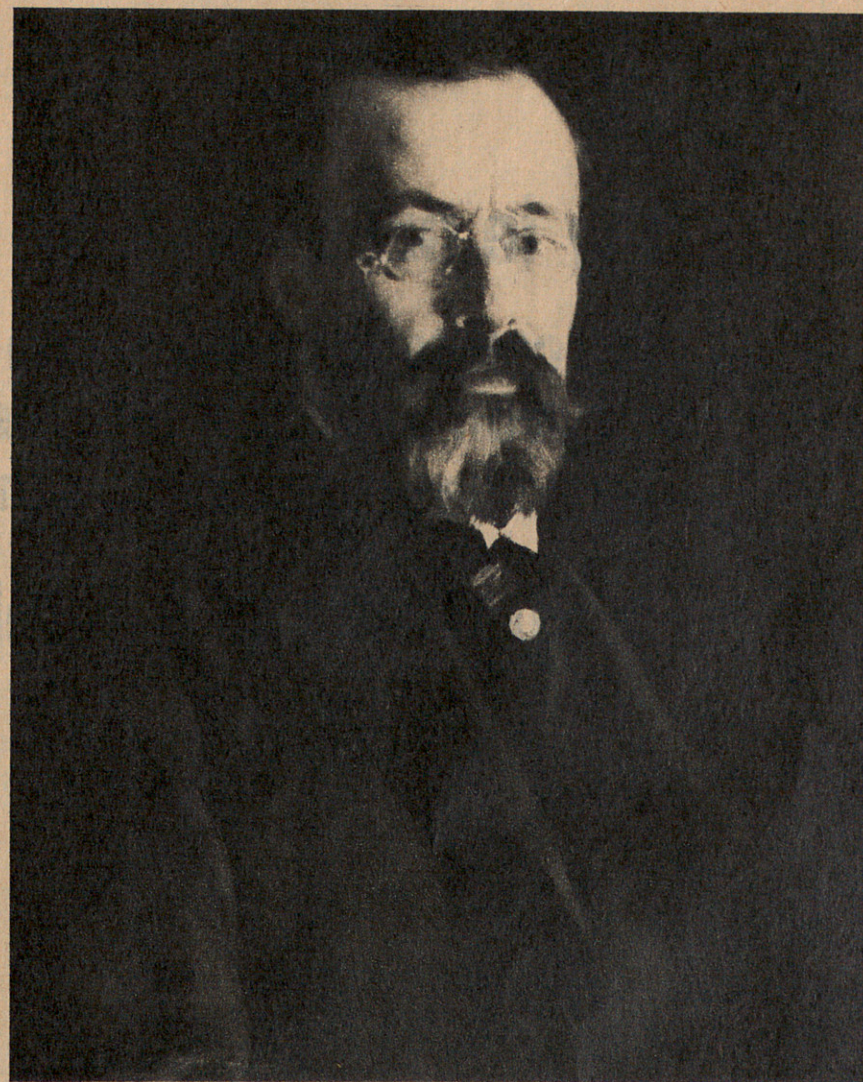
En los parlamentos inaugurales de la exposición homenaje se evidenció el respeto y la admiración que Vilaseca había sabido ganarse entre sus compañeros que elogiaron cumplidamente sus obras, algunas de las cuales aún permanecen en pie para dar testimonio de la valía de su autor.

La casa Pia Batlló en la Rambla de Cataluña esquina Av. de José Antonio, la casa Bruno Cuadros en la Boquería, el Arco de Triunfo de la Exposición de 1888, totalmente levantado en ladrillo visto según la manera que en la Escuela Especial de Arquitectura de Madrid le enseñó su profesor el catedrático Fernández Ayuso autor de la desaparecida plaza de toros de las Ventas en Madrid, y también la graciosa casa Comas Argemí en la Av. de la República Argentina con su arco por tranquilo a la entrada y su agudo remate cónico coronado por la cruz de cuatro brazos.

Colaboraciones y obras singulares. Vilaseca colaboró con Domènech i Montaner en el monumento a J. A. Clavé, antes en la Rambla de Cataluña y ahora en el Paseo de San Juan, en el proyecto de Instituciones Provinciales de Cultura y en la reforma de la iglesia de la Bonanova. De estas dos últimas obras, la primera, por desgracia, no pasó de proyecto y la segunda fue luego totalmente destruida.

Verdadero erudito de la arquitectura y de su historia, aprendió no sólo en los libros estudiados en su carrera de Maestro de Obras en la Escuela de Lonja de Barcelona y en la de Arquitectura en la Especial de Madrid, sino también en largos viajes realizados por Francia, Inglaterra, Bélgica, Alemania y, muy especialmente, Grecia y Austria, donde estudió a conciencia el Partenón y, en la Viena imperial, los entonces modernos edificios de la Ringstrasse levantados por Ferstel, Hansen, Hasenauer y Semper.

Llegó incluso a diseñar la carrocería de un automóvil nada menos



Retrato del arquitecto José Vilaseca por Luis Graner. Oleo sobre tela. Pinacoteca del Ateneo Barcelonés



Casa del marqués de Sentmenat, en la plaza de Urquinaona-Ronda, obra de Augusto Font y Carreras, a poco de iniciarse su derribo (Fotos J. & J. Blassi)

que en estilo egipcio faraónico, cuyas particularidades utilizó también en el panteón de la familia Batlló y en la casa Pujol de Lloret de Mar.

En la calle de Bailén dejó dos soberbias muestras de su talento, el taller de los Masriera, inspirado en el templo romano de la calle Paradis, y la fábrica de muebles de Francisco Vidal Jevelli, en la esquina de Diputación, posteriormente muy reformada por Enrique Sagnier Villavecchia para convertirla en colegio del Sagrado Corazón.

Arquitecto y maestro. — Durante 35 años fue catedrático de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, dedicando a su labor docente un entusiasmo sin límites y una capacidad asombrosa. Impartió lecciones de técnica de modelado en barro, acuarela y proyectos.

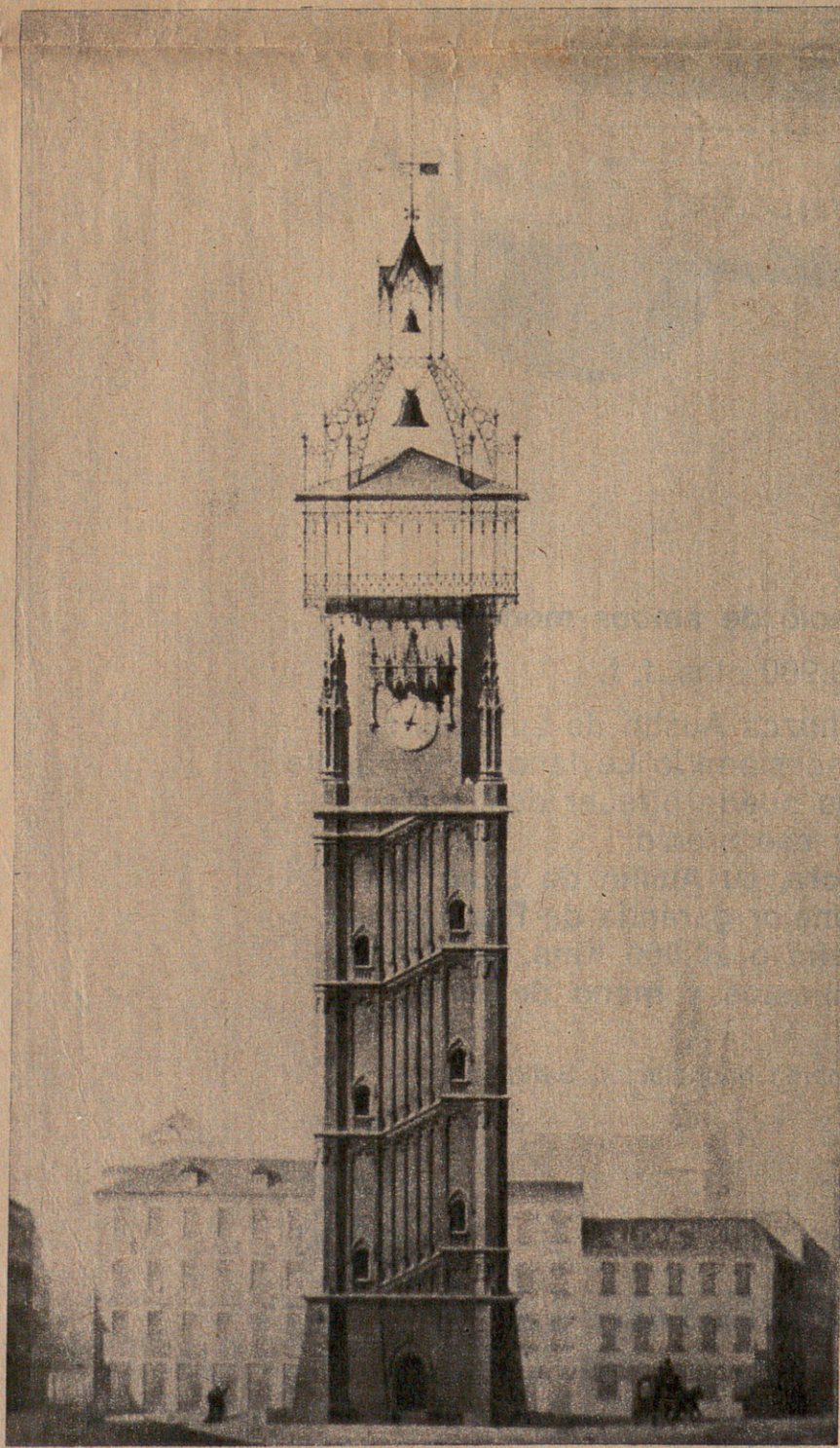
Gran aficionado a la música fue amigo personal del maestro Vidiella dedicando también sus atenciones al teatro. Hizo nada menos que el papel de Ataúlfo en la «Gala Placidia», de Angel Guimerà, estrenada en 1880 en el Teatro Principal o de la Santa Cruz.

Fue presidente de la Asociación de Arquitectos de Cataluña, entidad de fecunda historia, fundada en 1868 y extinguida en 1940, que debe a Vilaseca los momentos más brillantes de su existencia, ya que se preocupó de encontrarle un local propio, en la calle de Santa Ana número 25, encargándose personalmente de la decoración de las dependencias, impulsando la publicación de los útiles y bien compuestos Anuarios que ilustró con numerosas viñetas dibujando igualmente el escudo gremial y los hierros para la encuadernación.

Fallecido a los 62 años, en plena actividad, dejó sin embargo, tras de sí una estela de fama y respeto que nunca se ha visto ensombrecida ni amortiguada.

La desaparición de alguna de sus obras ha de ser un toque de alerta pues las casas que proyectó y dirigió son ya parte del patrimonio artístico catalán y deben ponerse a salvo de las demoledoras ansias de más de un avisado promotor.

JUAN BASSEGODA NONELL



Proyecto de torre campanario para el centro de una plaza. Ejercicio estudiantil en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Archivo de la Cátedra Gaudí, Barcelona

ARQUITECTURA MODERNISTA

Texto: Oriol Bohigas. Fotografías: Leopoldo Pomés. — Col. «Palabra y Forma»; Ed. Lumen, B.

«Pero la verdad es que no nos interesa demasiado —escribe Oriol Bohigas— la trayectoria individual de cada uno de los arquitectos modernistas. Nos interesan ante todo dos cosas: primero, la calidad concreta de determinadas obras, independientemente, incluso, de su situación histórica, y, en segundo lugar, el lazo cultural de todo el conjunto del Modernismo —tan enraizado en Cataluña— con las corrientes contemporáneas extranjeras que motivaron toda la "primera edad de la arquitectura moderna", propiamente su fase pionera.» El primer aspecto señalado por Oriol Bohigas es analizado a lo largo de un buen número de páginas, en las que pondera debidamente la significación de los Berenguer, Puig i Cadafalch, Granell, Moncunill, Jujol, Masó y, muy especialmente, de las dos más importantes figuras del Modernismo: Antoni Gaudí y Lluís Domènech i Montaner, y estudia con toda precisión y detalle el alcance y significado de sus obras más representativas, la reconocida calidad de las cuales les ha valido a todos ellos figurar de manera definitiva en la historia de la arquitectura europea que va a caballo de los siglos XIX y XX. Y, también, da cumplida cuenta de los Raspall, Vilaseca, Domènech i Estapé, Martorell, Gallissà, Falqués, etc. Por cuanto se refiere al segundo aspecto señalado, Oriol Bohigas cuida de señalar la muy común equivocación de calificar a Gaudí como un «genio» aislado. Es un error y, también, una miope visión fragmentada afirmar que el Modernismo es una simple versión local del «Art Nouveau» y valorarlo solamente en función del gran arquitecto. Oriol Bohigas demuestra en forma docta y documentada cómo es imposible analizar y, por tanto, comprender el auténtico sentido y alcance del Modernismo sin tener muy presente la evolución política, social y económica de la Cataluña de aquella época. Con este fin, presenta al lector una breve pero lúcida y certera interpretación del contexto histórico.

La decadencia experimentada por Cataluña a partir del siglo XV se mantiene hasta el XVIII, cuando aparece el indicio de una recuperación que alcanza, a mediados del XIX, un momento clave para su historia inmediata: aquella Renacimiento que nace, simbólicamente, con la «Oda a la Patria» (1833) de Bonaventura Carles Aribau. El fabuloso esfuerzo realizado en unos pocos años por construir Cataluña en sus más varios aspectos implicaba, también, un renacimiento cultural y artístico. En el terreno de la arquitectura, concretamente, se buscó un nuevo medio de expresión, un lenguaje que, rompiendo con un pretérito decadente, expresara aquel complejo e irresistible empuje que hervía en toda Cataluña. Un retorno a las formas medievales, por una parte, y una personal interpretación del espíritu que difundía el nuevo movimiento «Arts and Crafts», por otro, dio como resultado el Modernismo, el cual, gracias al momento histórico de exaltación patriótica que iba a vivir Cataluña —no olvidemos la significativa y reveladora postura política de Domènech i Montaner y Puig i Cadafalch y, también, de Gaudí— conoció un singular arraigo. Esa es la razón por la cual y gracias al muy útil mecenazgo de determinadas familias, ningún país posee un conjunto tan importante en número y calidad de arquitectura modernista, cuyas obras no sólo se levantaron en Barcelona, sino en toda Cataluña y, también, en Valencia y Mallorca. Los movimientos, con nombre propio en cada nación («Art Nouveau», «Jugendstil», «Modern Style», «Liberty», «Sécession», etc.), son ampliamente su-

perados por el Modernismo, cuyos límites cronológicos, en cuanto a arquitectura se refiere, pueden establecerse así: 1878, Domènech i Montaner publica «En busca de una arquitectura nacional»; 1880-85, período de desarrollo; 1888-1914, período central; y su prolongación se produce aún con cierta eficacia hasta los años veinte.

La acertada e inteligente labor realizada por Oriol Bohigas —sin duda, el más competente especialista en la materia— ha encontrado en Leopoldo Pomés un excelente colaborador. Los dos centenares y medio de fotografías que ilustran el texto constituyen un impresionante abanico de imágenes que no sólo significan un mero testimonio visual que contribuye a confirmar y clarificar lo dicho en el texto, sino que, sobre todo, aportan una personalísima interpretación que significa, en sí, una auténtica creación artística de gran valía. Leopoldo Pomés, ante la realidad propuesta como tema, esgrime un objetivo que no va a captar tan solo el documento, sino que además de cumplir con esa, podríamos llamar servidumbre, aporta —mediante un «lenguaje» inconfundible— un criterio, una opinión, una firma. Complementan la obra, la pirotécnica introducción de Bruno Zevi, una muy interesante cronología y un útil apéndice biográfico. Por último, cabe resaltar la labor de diseño del volumen y felicitar a Editorial Lumen no sólo por la pulcritud y buen gusto con que ha sido realizado el volumen, sino, en especial, por el inestimable servicio que representa lanzar esta obra —cuya gestación ha conocido tantos avatares—, en el sentido de que pone de manifiesto el extraordinario valor, de calidad mundial, que representa nuestra arquitectura modernista y esperamos que ello contribuya a abrir los ojos de cuantos está en su mano impedir la destrucción de estas obras, —pensemos en la reciente desaparición de la casa Trinxet, por ejemplo— que prestigian una ciudad y una cultura.

LA IGLESIA Y LA HUMANIDAD

Por el cardenal Bea. Trad. de José Perarnau. — Col. «Pensamiento cristiano», 15; Ed. Península, M.

Trata el cardenal Bea en esta obra de la suerte y de la unidad de la familia humana, en los múltiples aspectos de su realidad concreta. El presente estudio ilustra ampliamente sobre la unidad de la familia humana en Cristo, subrayando a su vez esa comunicación continua que existe entre la Iglesia y toda la humanidad. Este tema —nos dice— es «como el hilo rojo que pasa a través de todos los documentos del Concilio». El mismo Papa Juan hizo la confidencia de que la primera idea del Concilio surgió en él relacionada precisamente con las angustias de la humanidad, y en particular, con el problema de la paz. Y en verdad, desde la bula de convocación del Vaticano II hasta la constitución «Gaudium et Spes», sin olvidar el mensaje de los padres conciliares al mundo, todo nos habla de esta toma de conciencia eclesial. La Iglesia es sacramento de la unidad del género humano y debe cumplir su misión de servicio a toda la humanidad. Por eso, el autor desea que sus páginas constituyan un estímulo para los cristianos a seguir el ejemplo de Cristo «que no vino para que le sirvieran sino para servir a la humanidad, hasta el sacrificio de la vida».

ES PRECISO RESTAURAR EL EDIFICIO DEL HOSPITAL DE SAN PABLO



El ángel «tocado del ala» en lo alto del hospital de San Pablo, contempla la ciudad pidiendo ayuda para su desgracia. (Foto del autor.)

Si no se efectúan trabajos de consolidación y reparación podría llegar, en plazo no muy largo, una fatal amenaza de ruina

El conjunto de construcciones que forman el Hospital de San Pablo son fruto de la mejor época de Luis Domènech i Montaner.

Inspirado en las técnicas hospitalarias en boga a finales del siglo XIX, el arquitecto concibió el hospital como un mosaico de pabellones rodeados de jardines y conectados muchas veces por pasillos subterráneos.

Este magno proyecto venía a sustituir al antiguo Hospital de la Santa Cruz que había cumplido con exceso su función benéfica desde que, en el siglo XV, el arquitecto Guillermo Abiell imaginó uno de los últimos hospitales medievales con patio central en forma de gótico claustro y salas con techumbre de madera sobre arcos apuntados según la tradicional manera de los maestros góticos catalanes.

La evolución en las formas adoptadas por los edificios hospitalarios ha sido siempre lógicamente informada por los progresos de la medicina y la cirugía.

A los hospitales medievales de forma monástica sucedieron, a partir del Hospital Mayor de Milán, obra del arquitecto y teórico del urbanismo Antonio Averulino, llamado el Filarete, los hospitales con naves en forma de cruz, modelo que la política ordenadora de los Reyes Católicos dejó en España ejemplos tan insignes como el de Santiago de Compostela, hoy Hostal de los Reyes Católicos, el de Toledo, hoy Museo de la Santa Cruz, y el de Granada.

Nuevas ideas hicieron que en el siglo XVIII y, especialmente, en el pasado, los hospitales cambiaran radicalmente sus formas debido a los progresos de la cirugía y a las nuevas normas derivadas de la mejor aplicación de la asepsia.

En Barcelona, el Hospital Clínico, primeramente proyectado por José Amargós Samaranch y, finalmente, realizado por José Domènech Estapà, es un buen ejemplo de las tendencias hospitalarias modernas muy influido por el monumentalismo decimonónico. Buena prueba de ello es el pórtico exástilo que sirve de acceso a la Facultad de Medicina, formado cuerpo con el Clínico de Barcelona.

EJEMPLO DE NEOMEDIEVALISMO

Cuando se encargó a Domènech el nuevo Hospital de San Pablo el arquitecto optó por la aludida disposición de pabellones aislados, pero no renunció en absoluto al monumentalismo. Solamente que, en lugar del concepto clasicista que era común entre los arquitectos del eclecticismo, se lanzó de lleno al neomedievalismo que tan prodigiosamente dominaba gracias a su profundo y erudito conocimiento de la historia de la arquitectura.

En el Hospital de San Pablo se distin-

guen, y pueden perfectamente aislarse, elementos neogóticos, como las ventales biforas y triforas, formas mudéjares en el ladrillo visto de los paramentos, componentes bizantinos en los grandes plafones de mosaico, etcétera.

El Hospital de San Pablo, como todo lo de Domènech, no es edificio de estilo único y original, sino fruto de combinar de modo original y único una serie de estilos históricos con soluciones modernas como sólo él sabía hacerlo.

EL ÁNGEL HERIDO

El pabellón central del hospital, donde se aloja la administración, termina con una graciosa culminación formada por cuatro arbotantes góticos que sostienen el reloj por encima del cual se levanta un agudo remate cónico erizado de puntas metálicas en el que se reconoce el terminal del campanario de la catedral de Toledo.

Las armoniosas formas enlazan perfectamente entre sí merced a la habilidad proyectista de Domènech, eficazmente auxiliada por su facilidad de consumado dibujante.

Esta aérea estructura está formada por elementos de fábrica de ladrillo y de piedra artificial que fueron reforzados interiormente con perfiles metálicos.

Por desgracia, este aparente refuerzo se ha convertido en origen de un mal que destruye lentamente obra tan lograda. La ausencia del cemento portland en las piezas de piedra artificial y en los núcleos de los pilares de ladrillo, ha provocado la oxidación de los refuerzos metálicos que producen la gradual destrucción de unas y otras piezas, de tal modo que muchos elementos se han desplomado y otros se hallan en peligrosa situación de inestabilidad.

Las esculturas que adornan el pabellón, algunas de las cuales son igualmente de piedra artificial, sufren el mismo daño.

Uno de los ángeles decorativos presenta un ala cercenada de raíz, elemento que ahora reposa en el suelo del paso de ronda alrededor del reloj, ofreciendo la figura un melancólico aspecto.

La expresión «tocado del ala» es más bien burlesca y denota debilidad mental que no cabe atribuir a un ángel protector del hospital, ya que se supone que no forma parte de la legión de los llamados ángeles separados y, antes, caídos.

DOS ASPECTOS

Dos aspectos cabe considerar acerca de la restauración de estos elementos arquitectónicos y escultóricos del hospital.

En primer lugar, la necesidad de tal restauración, que es de todo punto imprescindible. No se trata simplemente de evitar daños mayores, que esto se lograría muy fácilmente desmontando todos los elementos decorativos ajenos a la estructura, cerramiento y cubrición del edificio, puesto que el Hospital de San Pablo es un edificio monumental de primer orden y forma parte del patrimonio artístico urbano.

Así como el Hospital de la Santa Cruz ha conseguido una sabia y correcta restauración, incluso después de haber dejado de prestar los servicios para los que fue creado en su día, igualmente el de San Pablo, cuyo futuro parece bastante lógico pensar, que discurra por cauces distintos de los que actualmente sigue como centro médico, debe ser mantenido en perfecto estado de conservación por lo que a sus valores arquitectónicos se refiere.

En segundo lugar, está la determinación de quién debe hacerse cargo de tales obras.

Es evidente que todos cuantos fondos pueda allegar la administración del hospital se deben destinar a las atenciones médicas y asistenciales, ya que sería absurdo proceder a la inversión de fondos en obras de restauración decorativa, privando con ello de atención médica a quien lo necesite.

Por tanto, y sentada la necesidad de la restauración de tan notable edificio, pensando incluso en el uso que pueda tener en el futuro, es decir, en su revitalización, es evidente que corresponde a la ciudad o a las entidades provinciales o

nacionales que tienen a su cargo la defensa y protección del patrimonio artístico, el cuidado atento de la gran obra de Luis Domènech.

Lo que, por ahora, es todavía un simple trabajo de consolidación y reparación puede, en lapso no muy largo, convertirse en una fatal amenaza de ruina. — Juan BASSEGODA NONELL.

* REPARACIÓN DEL

UNA
TAREA
URGENTE

LA DEFENSA DEL PATRIMONIO MODERNISTA BARCELONES

Antecedentes

El primer intento de salir en defensa de los edificios decimonónicos barceloneses surgió de «Amigos de Gaudí» ya casi para veinte años.

La Ley del Patrimonio Artístico extendió sus alas protectoras solamente sobre los edificios como mínimo centenarios, lo que dejaba a merced de cualquiera la posibilidad de derribar las obras de Gaudí, Domènech o Puig.

Con machacona insistencia, casi poniéndose pesados, los «Amigos de Gaudí» lograron en 1968 el Decreto por el que quince de las mejores obras del arquitecto de la Sagrada Familia fueron declaradas monumento histórico-artístico, lo cual supone que cualquier obra que en ellas deba realizarse necesita del previo refrendo de la Dirección General de Bellas Artes.

El alivio de los entusiastas de la arquitectura como arte fue muy grande, pero también fue mayúscula la preocupación de los propietarios de los edificios declarados que veían desaparecer el solar debajo de su inmueble, al menos a efectos mercantiles. No pasó de susto la cosa, ya que la ley tiene previstas unas exenciones fiscales que liberan a los monumentos de muy pesados gravámenes.

El segundo arquitecto catalán del siglo XIX al que se le declaró monumento nacional una de sus obras fue Elías Rogent, primer director que fue de la Escuela de Arquitectura y uno de los padres del modernismo. A impulso del entonces rector, don Fabián Estapé, y merced a una memoria crítico-histórica redactada por la Cátedra Gaudí, se le otorgó en 1970 la declaración de edificio histórico-artístico en favor de la Universidad Literaria que luce sus galas neogóticas frente a la plaza de su nombre.

El camino quedaba allanado al conseguirse que el precursor y el mejor exponente de la arquitectura barcelonesa finisecular quedaran consagrados y defendidos.

Las necesidades protectoras

Interesante y positivo fue lo conseguido, en especial después del tercer caso recién logrado en el edificio del Palau de la Música, pero diecisiete monumentos son muy pocos dentro del fastuoso y variopinto conjunto de ejemplos modernistas en Barcelona.

Esto determina la necesidad de nuevas declaraciones que se están preparando o bien han sido ya incoadas. El resto de la obra de Domènech i Montaner, de la que se segregó primero el Palau y luego el Hospital de San Pablo, amenazado de iminentes obras que pueden dañar su aspecto, está ya en marcha.

A raíz de la amenaza que se cernía sobre la Masía Negre de San Juan Despi se decidió preparar la documentación para proteger lo más importante de la obra de José María Jujol.

Un grupo numeroso de obras de Rafael Masó está incluido en otra solicitud presentada a la Dirección General. A ellas ha de unirse lo más representativo de Puig i Cadafalch en preparación de cuyo expediente ha elaborado la Escuela de Arquitectura un completo trabajo monográfico que será publicado en su día. Previamente se solicitó la declaración de la Casa Serra, también amenazada de demolición.

Con carácter de urgencia y para evitar la continuación del derribo iniciado se preparó el expediente en defensa del convento de Carmelitas de la calle de Lauria, una de las mejores obras de José Domènech Estapé, en tanto que la declaración de conjunto histórico-artístico y paisajístico de Sitges protegerá una de las cunas del modernismo catalán.

Otro enfoque de la cuestión

Mucho mejor que correr en auxilio de lo que va a perecer sería considerar el problema desde un punto de vista más amplio y general estableciendo la premisa de que el maltratado Plan Cerdá es lo más adecuado al Ensanche de Barcelona, incluso habida cuenta de las sucesivas correcciones de las primitivas ordenanzas, y que por lo tanto el mayor volumen edificatorio debería aplicarse solamente en las zonas de nueva urbanización, sin incidir sobre las construcciones ya realizadas dentro del homogéneo Ensanche, permitiendo añadir hasta cinco o más pisos a las casas de buena sillería de Montjuich, que muestran orgullosamente sus bien labradas fachadas en la retícula barcelonesa.

Si no se pudiese aumentar el volumen de estos edificios a nadie interesaría demolerlos y, además, la ciudad se sentiría aliviada de la terrible congestión del tránsito rodado que la estrangula materialmente.

Primordialmente es un problema de ordenanzas, que deberían tratar al Ensanche como casco antiguo, sin permitir mayores alturas que las que se alcanzaron a principios de siglo, harto mayores que las previstas por Cerdá. Difícil es mantener semejante proposición, especialmente si se observa con algún detenimiento la evolución edificatoria desde que Cerdá imaginó jardines y manzanas abiertas hasta los áticos, sobretáticos, ángulos diedros y otras artimañas ahora en vigor.

Cerdá fue muy optimista y su idea fue de inmediato rebasada por la especulación, pero de continuar ésta se hallará al borde de matar la gallina de los áureos huevos, porque la ciudad llegará a colapsarse y entonces perderá su valor crematístico, que su gracia tiempo ha se esfumó.

Los intentos actuales

Además de las declaraciones concedidas o propuestas a la Dirección General de Bellas Artes existen otras fórmulas que en este momento se están arbitrando, tendentes a resolver un problema cuya gravedad aumenta cada día.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, consciente de su deber de tutela hacia cuantas manifestaciones artísticas se den en España, ha remitido a las demás Reales Academias, Comisiones de Monumentos y otras entidades, un cuestionario sobre parques, conjuntos y monumentos artísticos que no teniendo calificación de tales merecen ser oficialmente protegidos. Pretende la Academia reunir un extenso y detallado informe que le permita someter a los organismos oficiales una propuesta general de defensa del patrimonio artístico.

Por su parte, el Ayuntamiento de Barcelona tiene en estudio una nueva ordenanza sobre defensa del patrimonio en uno de cuyos apartados se declara la necesidad de redactar un catálogo lo más completo posible de los edificios a los que la protección pueda alcanzar.

Existe ya de hecho un excelente inventario, en su momento redactado por el arquitecto don Adolfo Florensa, conservador que fue de la ciudad antigua. Este catálogo incluía ya la totalidad de las obras de Gaudí, pero ahora debería completarse con lo más significativo de sus contemporáneos.

Mirando hacia atrás con pena

Todavía resuena el eco de la escandalera que se organizó cuando el derribo de la Casa Trinxet, una de las más elegantes realizaciones de Puig i Cadafalch, lo que no ha impedido la demolición de otro edificio atribuido a este arquitecto en la calle de Sansalvador esquina Rabassa.

La casa Comella, de José María Pericás, desapareció en una noche, como por obra del diablo, cuando el expediente estaba ya a informe de la Academia de San Fernando.

Es evidente que en los momentos actuales existe una conciencia mucho más atenta y despierta ante hechos semejantes. Los partidarios de mantener en su sitio los edificios del modernismo no son ya unos cuantos románticos trasnochados, defensores de lo que ahora se designa con la fea palabreja de «camp» en la arquitectura.

El sentido ciudadano y el instinto de conservación son los que aconsejan no seguir sobrecargando la ciudad con mayores edificios que suponen un aumento de densidad en la población. La sensación de asfixia está ya en el ambiente y es necesario ir pensando en la extensión superficial y no la vertical de la ciudad. Sobre esto los urbanistas tienen muchas y muy famosas, a veces peregrinas, ideas, pero todo el mundo está de acuerdo en que añadir pisos a las casas del Ensanche no soluciona nada, como no sea la buena inversión a corto plazo del propietario-promotor.

Barcelona pudo haber sido la más hermosa ciudad moderna del mundo y a pesar de los repetidos y continuados dilates, es aún algo digno de admiración, y quien la visita y sabe contemplarla sin pasión, percibe en la retícula Cerdá y en muchísimos edificios construidos entre 1870 y 1920 un concepto arquitectónico y urbanístico altamente original y seductor.

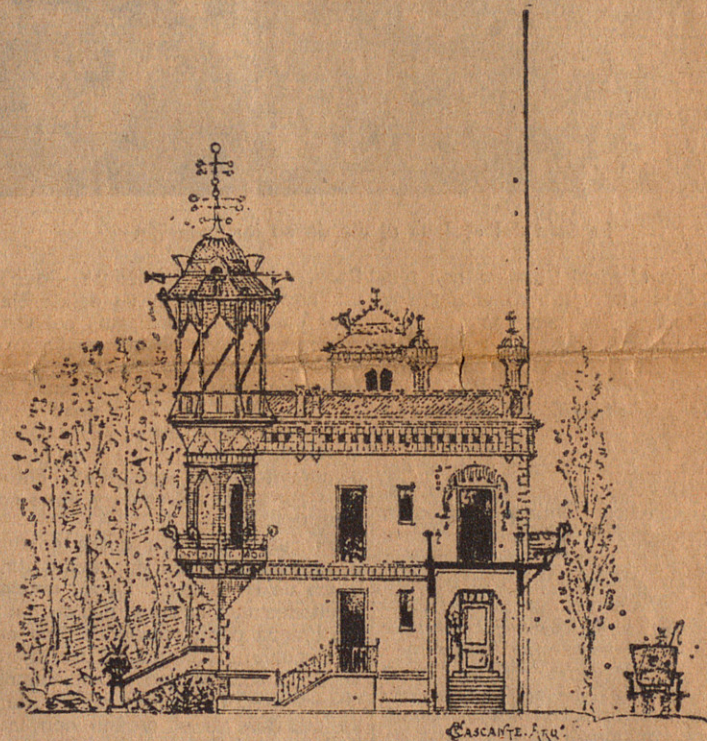
En el momento presente se debe saber leer este concepto, de no remediarse las cosas será totalmente ilegible y habrá que consolarse viendo las viejas fotografías de Parera, Puig o Thomas que siguen ofreciendo al curioso el señorial aspecto que en su día tuvo el Paseo de la Bonanova, la armonía de los palacetes del Paseo de Gracia (Mariano, Marcet, Ortenbach) o el modernismo delirante de la Rambla del Prat, muy dañado por el ensanchamiento de la calzada en detrimento de las aceras.

La esperanza nunca se pierde y quien esto escribe cree firmemente que nunca podrá decirse de Barcelona el nostálgico aforismo latino de: *Barcino, cuanta fuit...*

Juan BASSEGODA NONELL

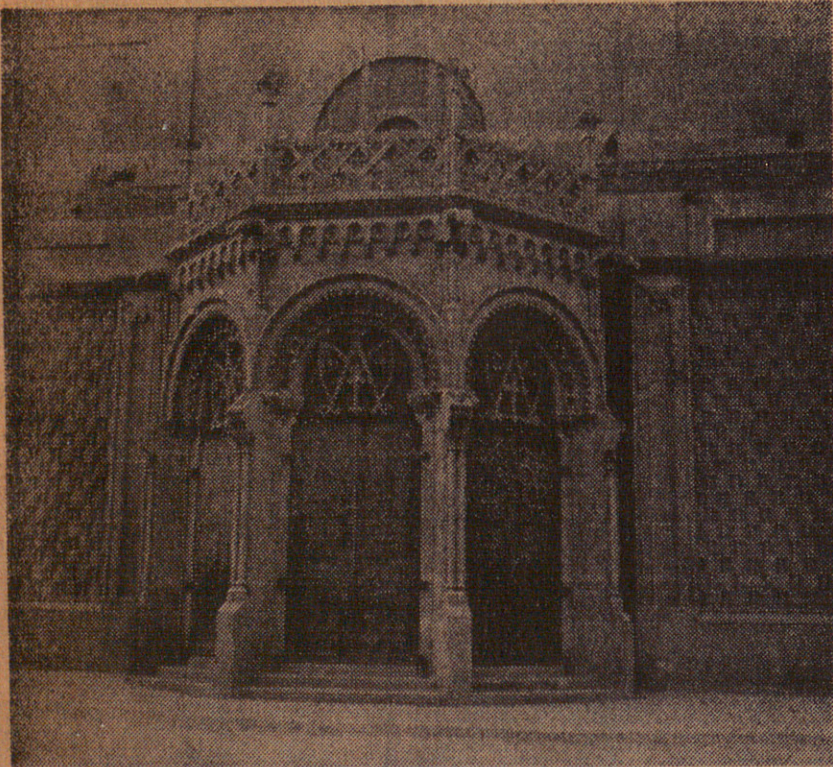


La Casa Trinxet, obra de Puig i Cadafalch (1904) en plena demolición. Con su desaparición, Barcelona perdió algo irrecuperable. — (Foto archivo)

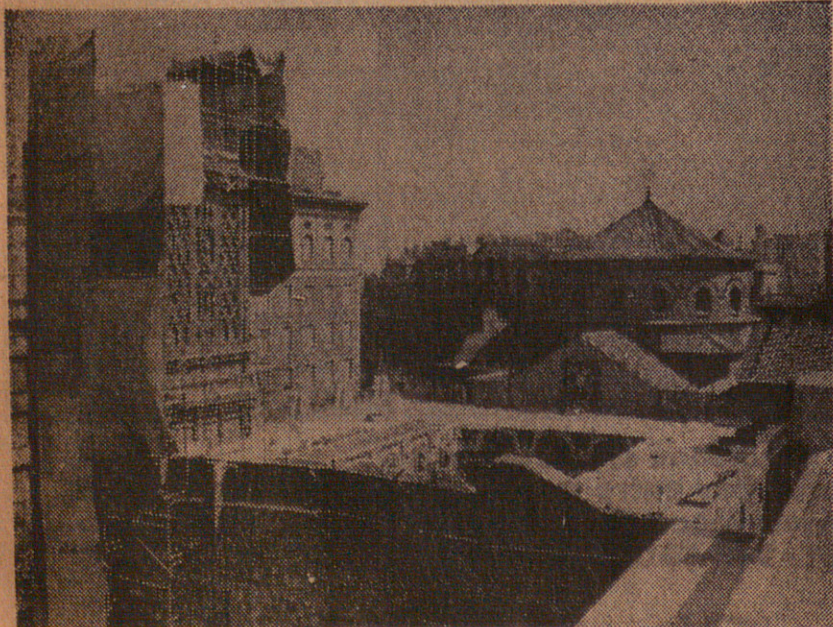


FACHADA DEL CORREDOR
Escala de 1 por 200.

Chalet para don Eusebio Güell en el paseo de la Bonanova. Proyecto de Cristóbal Cascante Colom. — (Foto Herrando)



Cancel de la Iglesia de la Bonanova con la personal interpretación que del románico hizo para ella José Vilaseca en 1896. Destruído en 1936 (Foto Juan Nonell Febrés)



Convento de los P.P. Carmelitas obra de José Domènech Estapé (1913) al iniciarse las obras de demolición, ahora interrumpidas. (Foto Pérez de Rozas)



Edificio de la calle San Salvador, 133, construido en 1903. Atribuido a Puig i Cadafalch. Demolido en 1971. — (Foto COACB)

¿PEQUEÑA HISTORIA O GRAN HISTORIA?

EL «PALAU» Y EL «ORFEO»

El Orfeo Català y el Palau de la Música han aparecido tan estrechamente unidos, en su fundación, en su historia y en su proyección ciudadana, que todos los consideramos una misma cosa; y así es esencialmente: el Palau es sede y patrimonio del Orfeo Català. Pero es también, para todos, instrumento de la vida musical barcelonesa, y así fue concebido; pertenece, en este sentido cultural y artístico, a toda la ciudad.

Ahora que ha sido declarado Monumento de Interés Artístico Nacional, creo que es oportuno recordar cómo y cuándo nació el Palau, cuáles lo impulsaron, cuántas dificultades tuvieron que vencer y cómo se inició en él nuestra vida musical, mantenida siempre a tan alto nivel.

El simple cotejo de datos del Libro de Actas del Orfeo Català o la lectura

acuerdo transcidió y fueron muchos los socios que acudieron a dicha sesión el día 23 de abril, festividad de San Jorge que coincidía aquel año con la Pascua de Resurrección. La piedra, que fue bendecida por el párroco de San Francisco en representación del cardenal Cassañas, llevaba una inscripción con las fechas de la fundación del Orfeo, otras efemérides de su ya dilatada vida artística, el número de socios, «cantaires» de aquel momento —ciento ochenta y cinco—, y el número de socios protectores, —mil trescientos cincuenta y ocho—. Firmaron el Acta que se situó junto a la piedra: el maestro Felipe Pedrell, presidente del Orfeo señor Cabot y el directo maestro Millet, los profesores señora Wehrle y señores Comella, Salvat y Pujol, los miembros de la Junta directiva, la señorita Pilar

ría la marcha de la obra, cobrando a razón de 1.25 pesetas por hora con un máximo de tres horas diarias. El arquitecto Guardia tuvo que dejar esta misión a partir del 7 de noviembre del año 1907.

Entretanto los fondos para atender a las obras se hacían cada vez más necesarios, tenía que forzarse la suscripción de las obligaciones, el presidente obtuvo de la Diputación Provincial una subvención de 35.000 pesetas y una promesa del Ayuntamiento por 75.000 pesetas; el propio señor Cabot tuvo que hacer anticipos y concertar créditos; hacia el final fue necesario hipotecar el edificio por 200.000 pesetas. La administración del Orfeo Català y de la Revista Musical Catalana se instalaron en los bajos del edificio en septiembre de 1907. Se acercaba el momento de la inauguración (faltaban muchos elementos decorativos, tanto en el interior como en la fachada), pero no se quería demorarla más y se celebró, con solemnidad, el 9 de febrero de 1908.

El acto debió ser realmente emotivo, la sala fue incapaz para contener a la multitud. La comitiva oficial se formó en los bajos y entró solemnemente en la sala de audiciones precedida por la «Senyera», seguida por directores y maestros, Junta directiva, el cardenal Cassañas, el alcalde de Barcelona con un grupo de concejales, la Diputación Provincial, senadores y diputados a Cortes y representantes de las entidades culturales. Todos se dirigieron conjuntamente hasta el hemisclio, donde el cardenal bendijo el edificio, y el señor Cabot inició su discurso con las siguientes palabras: «Amics, companys, respirem: gràcies a Déu ja tenim casa». Realmente el Orfeo Català que tenía ya una tradición artística gloriosa merecía y necesitaba «su casa» y ya la tenía. Dijo Cabot que la obra del Orfeo era toda amor y generosidad, que nunca había tratado de conquistar inteligencias sino sentimientos y que para ello se había dirigido principalmente al corazón del pueblo. Hizo un gran elogio de Doménech y Montaner y de todos sus colaboradores. Dedicó unas palabras a los pesimistas que habían dudado de la posibilidad de la obra, diciéndoles: «Veniu, obriu els ulls, exteneu les mans, contempleu, palpeu lo que no foreu capaçs de somniar». Terminó diciendo a



Acto de colocación de la primera piedra del «Palau» el 23 de abril de 1905

autoridades, artistas y a todo el público: «Senyors, amics, compatricis, aquí és a casa vostra».

El discurso de Lluís Millet, que él no pudo pronunciar a causa de una afonía, fue leído por el maestro Pujol, y comenzaba con estas palabras: «Alabat sia Déu que ha fet en nosaltres aquestes grans coses». El Orfeo cantó el «Cant de la Senyera» y el «Al·leluia» de Haendel. El vicepresidente del Orfeo sintetizó aquel milagro con estas palabras: «Amb una ànima tan eminentíssima com la d'en Millet, amb la formidable potència creadora d'en Doménech, amb la capacitat extraordinària d'organitzador d'en Cabot, s'ha conseguit l'èxit gloriós que ens ompla de joia».

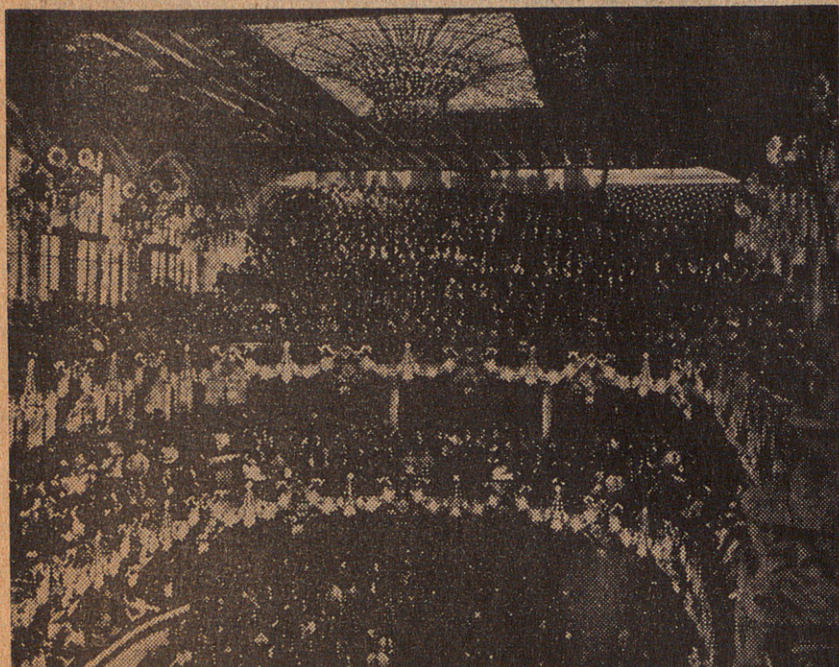
La denominación «Palau de la Música Catalana» no se adoptó sino después de la inauguración, por acuerdo de la Junta directiva del día 12 de febrero.

Siguieron después unos conciertos dedicados a los socios, y a continuación un verdadero festival de música en el cual se alternaron los cantos del Orfeo (que estrenó la «Glosa» de Pedrell, especialmente dedicada a aquel acto, y la «Consagración del Graal» que fue dirigida por el Maestro Nicolau), con diversas interpretaciones del organista de Dresde, Alfred Sittard, y con otras composiciones sinfónicas y corales entre las

cuales el «Magnificat» de Bach, las «Catalanesques» de Lluís Millet y los conciertos del gran pianista Ricardo Viñes, contratado especialmente para esta inauguración. Un gran concierto final el 25 de marzo unió la interpretación de la «Glosa», la «Consagración del Parsifal» y el «Magnificat» de Bach: digna coronación a la apertura del Palacio de la Música Catalana. Desde entonces ha sido sede social y Sala de Conciertos del Orfeo Català, abierta a todas las entidades musicales, a concertistas, intérpretes, orquestas y festivales que la han ocupado con sus conciertos y ensayos, casi a diario, y a menudo varias veces en un mismo día.

La visión de Cabot, de Millet y de Doménech se ha convertido en auténtica realidad: los muros del Palau son piedras vivas que parecen fundir en un solo recuerdo las interpretaciones de los más ilustres artistas de tantos lugares y tiempos, con el palpitar, la emoción y el sentimiento colectivo de un público que pasó allí horas inolvidables y que hizo del Palau su propia casa musical. A aquellos hombres que dieron lugar a su construcción «flor insólita en la arquitectura europea de su época (David MacKay)» nuestro tributo de admiración.

Juan A. MARAGALL



La Sala del «Palau» el día de su inauguración

de la Revista Musical Catalana son testimonios bien claros de la voluntad y esfuerzo de aquellos hombres que, por muchos, fueron considerados como visionarios o soñadores, pero que fueron, en realidad, verdaderos adelantados de las exigencias del arte de la música en nuestra ciudad.

La Junta general extraordinaria del Orfeo Català el día 14 de marzo del año 1904 convocada por don Joaquín Cabot, autorizó a la Junta directiva para adquirir el solar de la calle Alta de San Pedro, número 13, con una extensión de 34.200 palmos —que luego se ampliaron hasta 35.775—, con destino a construir un edificio para el Orfeo, y que tuviese una gran sala de audiciones con la cual suplir una deficiencia ciudadana. A tal fin se emitirían unas obligaciones amortizables hasta la cantidad de 600.000 pesetas. Se aprobó la propuesta de la directiva y se formalizó la adquisición del solar por 230.000 pesetas. Se había encargado previamente el estudio del terreno, situación y demás circunstancias al arquitecto don Luis Doménech y Montaner. El día 20 de octubre, el presidente dio cuenta de haberse firmado la escritura y de haber instado al arquitecto la urgencia de los planos, que fueron aprobados en 11 de enero del año 1905. El contrato de construcción se firmó en abril con don Luis Callao y Folch, pero tuvo que ser cancelado, poco tiempo después, por las dificultades que el proyecto ofrecía al constructor; fue concedida la contrata a don José Gabriel.

Explnado el solar y vencidas ciertas dificultades producidas por la vecindad de la parroquia de San Francisco, el día 11 de abril se acordó colocar la primera piedra, no en un acto solemne y público, sino en una sesión ordinaria de la Junta directiva. No obstante, el

Roca, «cantaire» fundadora —que todavía hoy honora con su asistencia muchos ensayos y conciertos del Orfeo—, un representante de la sección de hombres, el mayordomo del Palau, y los señores Francesc Matheu, Miquel de los Santos Oliver, Luis M. y José M. Folch y Torres, entre otros. Se depositaron monedas de oro, prensa del día y otros documentos. Los asistentes entonaron el «Cant de la Senyera» y otras composiciones.

En casi todas las actas posteriores a aquella fecha se da cuenta del progreso de las obras y de las muchas dificultades que la construcción del edificio creaba por su especialísima estructura, por sus paramentos transparentes y por la complejidad de sus elementos decorativos. El 12 de febrero de 1906 se contrata ya el órgano con la casa Walcker y Cia., una de las más reputadas firmas en Alemania; su coste sería de 55.000 francos, con la aduana a cargo del Orfeo.

A medida que el edificio iba creciendo se sumaban entusiasmos y aportaciones con destino a la obra. Joaquín Cabot hizo una llamada a los poetas, artistas y músicos para que la sala obtuviese las mejores colaboraciones; en noviembre de 1906 el marqués de Castellvell ofrece costear el gran grupo escultórico de la esquina del edificio, simbólico de «La Canción Catalana», obra que fue encargada al escultor Miquel Blay; Antonio Gaudí proponía a Torres García y a González para la decoración del interior de las paredes del Palau; los escultores Eusebio Arnau, Pablo Gargallo y Francisco Modolell esculpiron los grupos del interior: el 28 de febrero de 1907 se había cubierto ya el edificio.

El asiduo colaborador, hasta entonces, de Doménech y Montaner había sido el arquitecto don Francisco Guardia, con el cual se convino que vigila-

2 25 70 91
2 25 69 17

**Nuevos teléfonos
del Servicio Técnico
Otsein
en Barcelona.**

Llámenos si nos necesita.

La única distancia que hay entre sus electrodomésticos OTSEIN y nuestro servicio técnico es el hilo de estos teléfonos.

225 41 01 - 245 45 02 - 225 69 17 - 225 70 91

Otsein
ideas en acción

Joven y Audaz



MAGU
BOUTIQUE

ESTAMOS EN PASEO DE GRACIA, 100
SOMOS ESPECIALISTAS EN MODA JOVEN
PARA UNA BOUTIQUE EUROPEA
TODO CUESTA MENOS

MAGU SOMOS INCONFUNDIBLES

EL MUSEO DE ARTE MODERNO

Modernismo e indiferencia

EN el Casón del Buen Retiro de Madrid se inauguró días atrás una exposición dedicada al Modernismo en España. El Modernismo, que se impuso en Europa cuando nuestros abuelos vivían la llamada «belle époque», ha resurgido, en parte porque los capitos-tes de la moda así lo debieron decretar, pero, también, porque la crítica internacional comienza a considerar el movimiento modernista como una etapa decisiva en la configuración artística y cultural de nuestra época.

«La mayor originalidad histórica del Modernismo fue su intención de insertar el arte en la totalidad de la vida social, desde la arquitectura hasta el más pequeño de los objetos de uso cotidiano», ha dicho Cirici Pellicer. En efecto, aquel mundo igual se rememora con un cartel de Toulouse-Lautrec —el de Jane Avril, por ejemplo, bailando el cancan, faldas al aire y negras las medias—, como por toda la vasta y fantástica arquitectura de Gaudí; por los portamonedas de plata tejida, las lámparas de cuentas de colores, el balancín y los flecos. Un triunfo de la imaginación, de la vida. El recuerdo de una sociedad fuerte y enriquecida, finisecular, libre y feliz.

Barcelona brillaba, entonces, hermanada con las ciudades del moderno renacimiento: París, Londres, Viena, Munich... Una Barcelona en pleno desarrollo burgués, eufórico. La aportación catalana juega por eso el papel más importante de la oportuna exposición del Retiro madrileño. Han viajado hasta allí Picasso, Casas, Nonell, Rusiñol, Anglada Camarasa, Gosé, Apeles Mestres, Gargallo, etcétera. Sus obras. En el Museo de Arte Moderno de la Ciudadela los cuadros han dejado un hueco donde pende un cartel: «Retirada provisional», como una gota de nostálgica tristeza. Una gota más en el inhóspito caserón, frío como un panteón de glorias muertas, olvidadas.

Por fuera el museo queda como una masa gris, pesada. Su arquitectura neoclásica tiene una acusada nota de gelidez levemente aburrida, protocolaria. Es como una especie de decorado de cartón piedra. Ya pasó su época de monarquías cortesanas y empelucadas y de filosofías que redescubrían y supervaloraban la gran importancia de la razón como fuente de sabiduría. Por dentro inmensas salas heladas, comidas por un polvillo ruin y negruzco e iluminadas de un modo completamente arbitrario, deficiente. Cuadros amontonados, colocados a capricho o en una simetría desangelada. Las paredes despintadas, con manchas de humedad. Los retratos a lápiz de Ramón Casas, la rica colección representativa de una sociedad inquieta y vigorosa, intelectual y artista, comidos por el moho, bajo la luz blancuzca de una absurda claraboya.

Ignoro si es posible exigir con urgencia un plan para el arreglo del museo. Pero una cosa es segura: esta instalación descuidada impide que se aprecien como es debido las obras de arte aquí expuestas. Un museo no es un almacén. Y es incomprensible esta indiferencia hacia el arte de una época que es, precisamente, la que abarca toda la Renaixença, su resurgimiento cultural y socioeconómico.

Me dicen que tres salas han permanecido cerradas al público durante unos meses, con el pretexto de su restauración. Hoy lucen exactamente igual o con modificaciones insignificantes. De todas formas, aunque el arreglo hubiera tenido más importancia, no creo que el problema del Museo de Arte Moderno de Barcelona pueda resolverse con remiendos. Y su solución es imprescindible. Mientras tanto la ciudad ofrecerá un grave defecto. Capital.

Concha ALOS

«El Banco de Bilbao, con motivo de la presentación de la Medalla de Cataluña, patrocinada conjuntamente con los Ayuntamientos de Barcelona, Gerona, Lérida y Tarragona, se honra en publicar una serie de páginas de divulgación, dedicadas a algunas de las realidades y tradiciones más entrañables de Cataluña.»

EL MODERNISMO

El Modernismo es el equivalente catalán de la arquitectura europea -Art Nouveau, Jugendstil, etc.- que rompe con el neoclasicismo y busca un estilo nuevo. El Modernismo -iniciado por Gaudí y Domènech y Mun-taner- se manifiesta ya claramente en la Exposición de Barcelona de 1888 y se prolonga hasta los años veinte.

El Parque Güell, la Sagrada Familia, La Pedrera, el Palau de la Música Catalana, el Palacio Güell (Museo del Teatro) y numerosas casas del Ensanche barcelonés constituyen las piezas visibles de un movimiento que fue extraordinariamente asimilado en forma colectiva. Pero el Modernismo no se limitó a la arquitectura. Impulsó también todo un estilo decorativo: hierro, metal, baldosas, cerámica, vidrio, mosaico, porcelana, joyas, etc.



TARRAGONA

REUS: CUATRO OBRAS DEL ARQUITECTO MODERNISTA DOMENECH I MONTANER

Se ha solicitado que sean declaradas monumentos histórico-artísticos

Ultimamente, y con motivo del cincuenta aniversario de la muerte del arquitecto Luis Domènech i Montaner (27-XII-1923), se han celebrado una serie de actividades promovidas con el propósito de dar a conocer en todos sus aspectos la figura del arquitecto modernista Domènech, que con Gaudí y Puig i Cadafalch constituyen los profesionales de la arquitectura más representativos del Modernismo catalán.

Humanamente, Domènech i Montaner tuvo una vasta erudición tanto de archivo como de biblioteca, y unas cualidades virtuosas para el dibujo. Fue profesor, historiador, literato, publicista, diputado e incluso, a ratos, matemático y hasta geólogo.

Los espacios y la tecnología

Desde el punto de vista arquitectónico, Domènech demostró una gran habilidad compositiva, una enorme fantasía decorativa y una original astucia constructiva. Los dos aspectos más trascendentes en su obra son la concepción de espacios, manifestada en el tratamiento de los planos, y una inteligente utilización de la nueva tecnología. Domènech marcó la pauta de una evolución que en toda Europa dio sus frutos, hasta llegar a la Fagus Werke de Gropius, sólo interrumpida por el Noucentisme, que siguió con Masó i Pericás y continuó con los francotiradores independientes, hasta alcanzar la brillante eclosión del racionalismo ortodoxo del GATPAC.

Sin duda, Domènech influyó mucho más que Gaudí en la arquitectura catalana. Gaudí fue un genio, pero inimitable. El sólido dominio de la construcción en Domènech le condujo a innovaciones en «les voltes catalanes» dándole forma de vela hinchada, zunchadas dentro de cuadros metálicos, embebidas en delgadas paredes de ladrillo; las cerchas de tijera sostienen las tejas de la cubierta y atirantan los arcos inferiores, ahorrándose los contrafuertes y los espesores de los muros.

El Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares ha solicitado a la Dirección General de Bellas Artes que sean declaradas monumentos histórico-artísticos numerosas obras del arquitecto Lluís Domènech i Montaner. De las cuatro que existen en Reus, tres de ellas ponen una nota especial de su estilo: Instituto «Pedro Mata», monumento nacional y las casas Rull y Navás, monumentos de interés provincial.

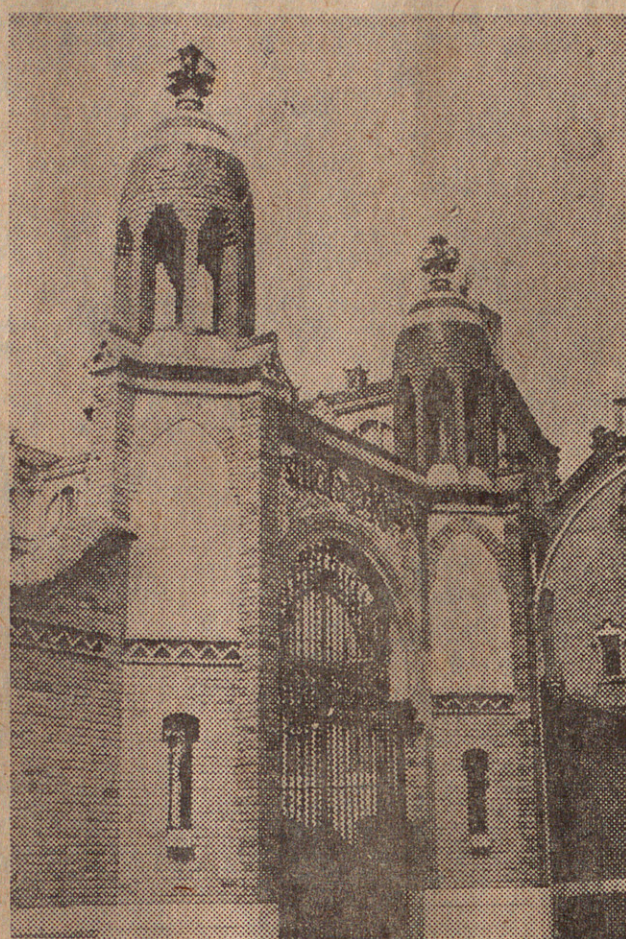
Casa Rull

Situada en la calle San Juan, 27 —hoy, Museo Prim-Rull—, fue construida en 1900. En ella se reproduce, en el piso principal, un tipo de barandal pétreo, similar al del primer piso de la casa Lleó Morera, del paseo de Gracia barcelonés, y en el remate, un sistema de columnas. La barandilla está hecha a base de unos elementos florales bastante parecidos, que se repiten y constituyen una balaustrada continua, elemento estructural utilizado a menudo por Domènech con piezas y ritmos cerámicos. En el edificio pueden observarse todavía inexplicables elementos neogóticos.

Casa Navás

La ornamentación, como vocación naturalista, es la síntesis de este edificio, emplazado en la plaza de España, 5. Lástima que este inmueble —data del año 1901— esté tan extraordinariamente mutilado, por lo que resulta muy difícil hacer una lectura de sus propósitos originales, como ocurre en los interiores de la Fonda España, de la calle San Pablo, de Barcelona (1902-1903) y la casa Lleó Morera (1905).

El coronamiento de la casa Navás está destruido y toda la fachada de la plaza tiene graves mutilaciones, si bien quedan unos cuantos conjuntos completos: la gran escalera central sumergida en un mar de transparencias y texturas vibrantes; el interior que rodea la chimenea posee elemen-



Un aspecto del Instituto Pedro Mata, obra del insigne arquitecto modernista Luis Domènech i Montaner

tos decorativos y muebles de Gaspar Homar; el patio que da a la calle lateral con un «screen» en la fachada y un sistema de arcos y columnas con plafones cerámicos a todo color, que ilustran paisajes meticulosamente dispuestos en profundidad. Las fachadas con reminiscencias arqueológicas, son a menudo interrumpidas por la continuidad de una línea «fuetejant» de origen típicamente Art Nouveau.

Instituto «Pedro Mata»

«L'Institut Fenopàtic», como en un principio se le conoció, es en cierto modo una réplica de «l'Hospital de Sant Pau» barcelonés. Quizá sea algo más amanerado o quizá con un planteo menos integral. En todo el conjunto arquitectónico se observa la misma preocupación constructiva, el mismo estilo floral, pero más reducido en términos geométricos, más unido a una cierta abstracción estilística de segunda mano y seguramente con una invención directa de Domènech muy poco convincente, un poco en manos de sus colaboradores, sobre todo de su hijo Pedro, que se convirtió en su sustituto. Realmente muchas obras de su última época muestran ya una intervención muy superficial que indigna a la generación del «buen gusto» y de la «discreción» neoclásica. Dentro de este grupo debe citarse la cuarta obra reusense de la casa Gasull (1911-1912), en la que copia sus modelos, por lo que puede considerarse como simples extensiones de la amplia producción de este gran arquitecto catalán como fue Lluís Domènech i Montaner. — José María BUQUERAS BACH.

GERONA

La ordenación de la Costa Brava es una tarea necesaria para lograr su desarrollo armónico

Amplia exposición de los problemas del litoral gerundense al director general de Puertos

Visitó la provincia el director general de Puertos, señor Marín García, al que acompañaban el ingeniero subdirector de Puertos, señor Enriquez, y el ingeniero jefe de Costas, señor González Isla, quienes se reunieron en sesión de trabajo en Figueras con el gobernador civil y otras autoridades y personalidades gerundenses. La atención de tal reunión se centró en tres problemas, detenidamente expuestos por el gobernador civil, referidos a la necesidad de una ordenación de la Costa Brava para lograr su desarrollo armónico, la petición de la provincia de un puerto comercial capaz para servir al progreso socio-económico y al desarrollo industrial gerundense, y la preocupante erosión que padecen diversos puntos del litoral costabravense.

El director general, tras manifestarse de acuerdo con la visión general de tales problemas, trató de todos ellos y también de las posibilidades para hacerles frente a nivel estatal y provincial, exponiendo la idea de un acuerdo Gerona-Dirección General de Puertos a acometer en un futuro inmediato. El gobernador civil informó de los estudios realizados por la Cámara de Comercio, Industria y Navegación, la Diputación y Organización Sindical, así como de las gestiones llevadas a efecto por lo que respecta a la costa, en su conjunto, como en lo relacionado con la localización y potenciación de un puerto comercial provincial.

Nuevo proyecto del camino de San Feliu a playa San Pol

En sesión plenaria de la Diputación, que presidió el titular de la corporación, señor Xucí Bas, fueron adoptados diversos acuerdos entre los que cabe destacar los referidos a obras. Se aprobaron varias certificaciones de obras realizadas, también las de adecentamiento en las salas de aislamiento del Hospital Psiquiátrico de Salt. Se tomó en consideración la segunda fase del pro-

yecto del camino de Juanetas a Coll de Bracons con presupuesto de 10.736.000 pesetas, asimismo, se acordó realizar un nuevo proyecto en cuanto a la difícil solución de la terminación del camino de San Feliu de Guixols a playa de San Pol, considerándose diversos aspectos interesados por el Ayuntamiento y propietarios de la zona en que debe efectuarse el enlace. También se aprobó, por un presupuesto de 500.000 pesetas, la primera fase de la habilitación de aulas para la facultad de Filosofía y Letras en el Seminario Conciliar, con vistas a su utilización al inicio del nuevo curso, acordándose igualmente otras varias cuestiones sobre obras diversas, concesión de créditos, subvenciones y ayudas técnicas a municipios, así como la recepción de dos nuevos vehículos todo terreno adquiridos con destino al servicio provincial de extinción de incendios y que han sido entregados a los ayuntamientos de Ripoll y Santa Coloma de Farnés. Se aprobó, asimismo, la adquisición de material médico para el Hospital Provincial de Santa Catalina y Hospital Psiquiátrico de Salt.

Mañana llegarán las parejas ganadoras del concurso «El amor se cita en Playa de Aro»

Para mañana, lunes, está prevista la llegada y concentración en Barcelona de las 25 parejas de recién casados y 25 que celebran sus bodas de plata, que resultaron ganadoras en el concurso «El amor se cita en Playa de Aro», en su 11.ª convocatoria, las cuales proseguirán por la tarde viaje hasta Playa de Aro donde permanecerán durante ocho días de estancia gratuita, siendo a la vez agasajados con diversos actos y visitas a lugares de interés de la provincia. Las parejas proceden de Alemania, Austria, Bélgica, Dinamarca, España, Holanda, Inglaterra, Irlanda, Italia, Luxemburgo, Noruega, Suecia y Suiza. — J. VILA.

EADA

CURSO SUPERIOR DE GESTION GERENCIAL

Profesionalización de Gerentes (General Manager)

EADA, Escuela de Alta Dirección y Administración de Barcelona, centro docente de formación empresarial colaborador del Ministerio de Trabajo, autorizado por el Ministerio de Educación y Ciencia, miembro del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, convoca la edición de 1974-75 del Curso Superior de Gestión Gerencial, bajo las siguientes características:

● OBJETIVO. — Dotar al Gerente de Técnicas de Control de Gestión que le posibiliten minimizar el riesgo en la toma de decisiones, adquiriendo un estilo de dirección actualizado, coherente y acorde con la problemática empresarial europea, hasta profesionalizarlo plenamente.

Para ello el participante después de conocer las distintas técnicas de gestión deberá decidir una política de empresa partiendo del conjunto de problemas implicados en la misma: «Un Business Game» final proporcionará los elementos precisos para su determinación, valorándose las decisiones tomadas matemáticamente a través de ordenador electrónico.

Para prosperar en un mundo tan cambiante como el actual ya es sabido que los dirigentes de las Empresas deben pensar como filósofos y actuar como expertos en eficiencia.

El Curso pretende pues en resumen, facilitar a aquellas personas en posición de Gerentes los elementos necesarios para elaborar y dirigir una política empresarial, coherente, técnica y profesionalizada.

● PRINCIPALES MATERIAS A TRATAR. — ESTRUCTURA DE LAS EMPRESAS. La empresa en los países occidentales y orientales. Tipos de organización. Equilibrio estructural. PSICOSOCIOLOGIA. GESTION DE PERSONAL. El cuadro de mando de personal. GESTION DE LA PRODUCCION. Control de la Gestión de la Producción. GESTION COMERCIAL Y MARKETING. Control y Cuadro de mando del Plan de Marketing. GESTION ECONOMICA. Gestión Fiscal. Gestión financiera. Financiación de Empresas e Instituciones Financieras. Rentabilidad de las Inversiones. CONTROL DE GESTION. Control de Resultados. Análisis de los Resultados. Control Financiero. GESTION Y TRATAMIENTO DE LA INFORMACION. Aplicaciones de Hardware y del Software en la gestión y dirección de empresas. MANAGEMENT, etc., etc....

● ASISTENCIA POSCURSO. — Finalizado el Curso, EADA pretende una simbiosis Empresa-Escuela-Administración Pública que, a semejanza con otras Universidades y Escuelas de Negocios extranjeras, ponga a disposición de sus diplomados asistencia y asesoramiento técnico poscurso, manteniéndolos conexados en su entorno económico-social e integrados en el mundo del management al que ya pertenecan.

● DURACION, HORARIOS Y TITULACION. — La duración del Curso es de 9 meses pudiendo seguirse en días alternos, de 19'30 a 22 y de 19 a 22'30, o bien si se prefiere un solo día semanal (martes o miércoles), de 9'30 a 13'30 y de 16 a 19 horas.

Al finalizar, previa valoración de las respectivas sesiones de control de progreso, se otorga el Título de Diplomado en Gestión Gerencial y Dirección de Empresas.

● ASOCIACION ESPAÑOLA DE DIPLOMADOS EN CIENCIAS EMPRESARIALES. — El Título de Diplomado en Gestión Gerencial da opción a integrarse en la Asociación Española de Diplomados en Ciencias Empresariales.

● MATRICULA. — Para inscribirse se requiere una entrevista previa de orientación con la Dirección de Estudios en la que se tratarán privadamente las características y peculiaridades de cada caso. Esa entrevista de orientación puede efectuarse todas las tardes (excepto sábados), de 16 a 21 horas en la planta 8.ª de EADA, Aragón, 204 (Edificio Corbero).

Graduado escolar para adultos

Título oficial. Equivale totalmente a Bachiller Elemental (Con él puede matricularse en 5.º)

- EN UN SOLO EXAMEN, EN JUNIO
- O POR EVALUACIONES

(Autorizado oficialmente por el Instituto a Distancia del Ministerio de Educación y Ciencia)

EN CLASES ORALES

(Grupos de mañana, tarde, noche y sólo sábados)

O ESTUDIANDO EN SU PROPIA CASA

(Garantizado como si asistiera a clase)

Infórmese bien antes de decidir y hágalo con un Centro como los nuestros, que pueden ofrecerle hasta un 85% de aprobados

ACADEMIA N. POLITECNICA

MADRID - 12: Carretas, 27-2.º, drcha. - Teléf. 222-64-93

MADRID-14: Carrera de San Jerónimo, 11-1.º izq.-Teléf. 232-75-35

SALAMANCA: Generalísimo, 60 - Teléf. 219-112

(Infórmese hoy mismo de la preparación que le interese; visítenos o escribanos. En este último caso envíe 10 ptas. en sellos de Correos)

Oposición Profesores E.G.B.

● INMINENTE CONVOCATORIA

(Segura en Enero, con posibilidad de que se anticipe de forma extraordinaria)

● COMIENCE YA A PREPARARSE

EN CLASES ORALES

(Grupos mañana, tarde, noche y sábados)

O DESDE SU PROPIA CASA

(Con referencias constantes de lo que día a día se explica en las clases)

Excelentes contestaciones a imprenta

Avaladas por el testimonio de numerosos opositores de la pasada convocatoria. Elaboradas por Licenciados, Doctores, Inspectores, Profesores de Normal y de Universidad. Sencillas, profundas y eficaces, compruébelo pidiéndonos sólo la asignatura que prefiera. Envíos a cualquier lugar

LA MAYOR EXPOSICION DEL FRIO COMERCIAL

ANTES DE COMPRAR... ¡VISITENOS!

CO.FRISA

Pº de San Juan, 71
Tel. 207 05 97
BARCELONA-9

ESTRUCTURAS INMETRO

Estructuras metálicas normalizadas. Solicitar información sin compromiso. Pasaje de la traviesa 35, 71-2368632

IMPRENTA RAPIDA OFFSET y FOTOCOPIAS

de 6 Ptas. a 1'50 Ptas. según cantidad

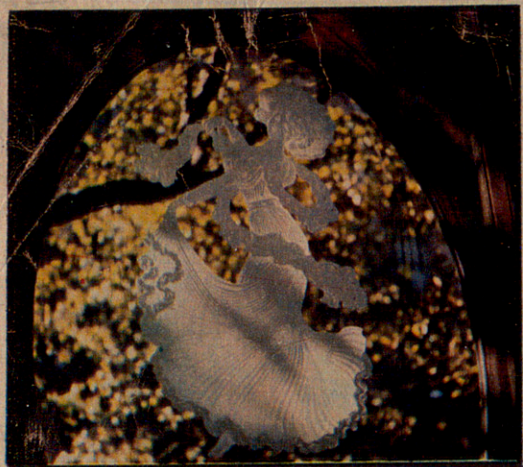
M. Fabregat

1 - Mallorca, 217
2 - San Guillermo, 4-6

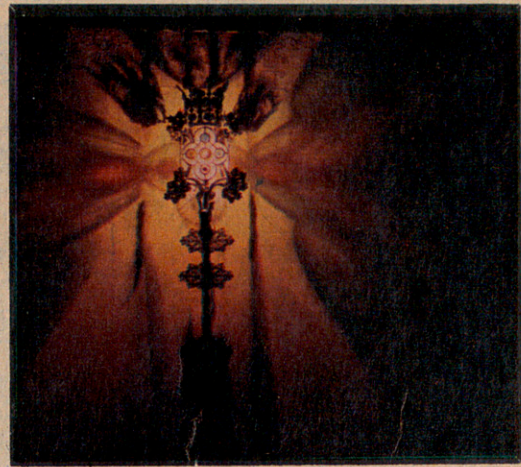
INAUGURACION: 12 Septiembre

Del 12 al 30 de Septiembre

20% Dto.



EL MODERNISMO ARQUITECTONICO Y SU TRASFONDO SOCIAL



El paisaje urbano de Barcelona, ya lo contemplamos con perspectiva de tapiz, desde el mirador —Miramar— de Montjuich, o ya lo dominamos a la manera de un enorme plano, envuelto en la suave calina que se extiende habitualmente, como una ligera gasa, a los pies del Tibidabo, nos ofrece dos perfiles inconfundibles que resumen las cotas máximas de su historia: el conjunto de torres del viejo casco —la catedral, el mirador del Rey Martín, Santa María del Mar, etcétera— y la maravillosa llamada pétrea de la Sagrada Familia, en el centro del ensanche. En torno a estos dos islotes grises, destacados sobre el conjunto cálido del denso caserío, se despliega, de una parte, el dédalo medieval, y de otra, el ajedrezado armonioso que trazó Cerdá, en un soberbio estirón hacia la montaña.

Como el «barrio gótico», el barrio del ensanche brinda, visto de cerca, una fisonomía uniforme y variada a un mismo tiempo, gracias al estilo de sus edificios. En ninguna ciudad del mundo tiene el modernismo arquitectónico la importancia que alcanza en Barcelona. Lo que aparece en forma de notas dispersas en la aglomeración urbana de París o de Viena, es en Barcelona la imagen viva de la ciudad que había dejado atrás el recinto asfixiante de las antiguas murallas, jaleada por el homenaje poético de Verdaguer:

«...Per què lligar-te els braços amb eix cinyell
[de torres?
No escau a una matrona la faixa dels infants;
més val que l'enderroques d'un colp de mà i
[esborres;
muralles vols ciclópees? Déu te les do més
[grans...»

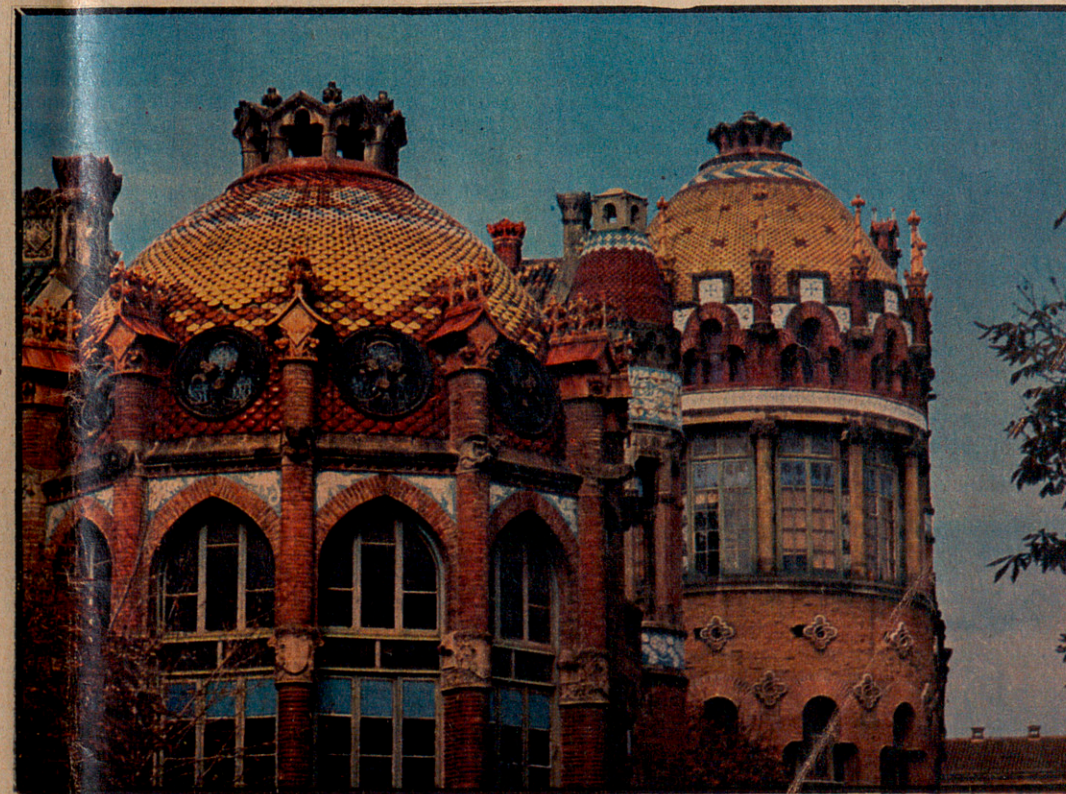
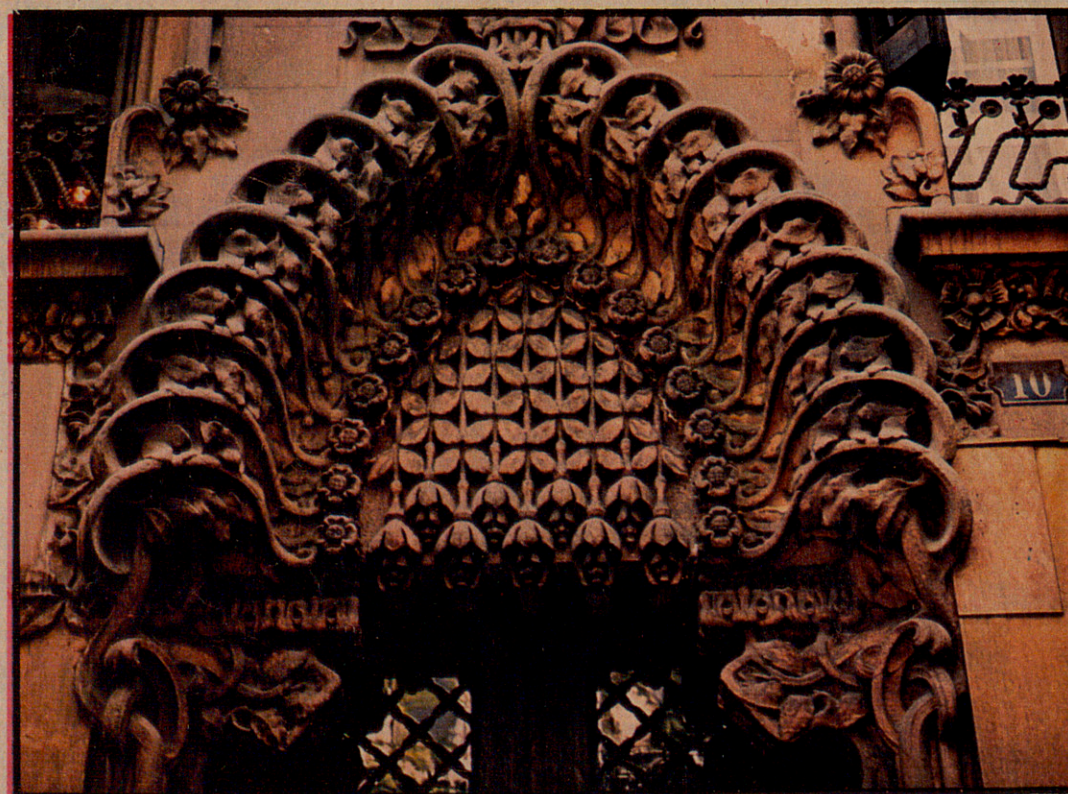
La plasmación del ensanche barcelonés coincidió con el apogeo de la «Renaixença», tan evidente en las artes plásticas como en la literatura. Y en él se identificaron las características del modernismo arquitectónico y los ideales estéticos de una burguesía refinada, en la plenitud de su empuje y de sus iniciativas, de tal forma que bien pudiera decirse que toda una visión del mundo, toda una concepción de la vida y de la belleza, características de aquella clase social concreta, quedaron petrificadas en la teoría de fachadas de la «gran Barcelona». Aquí reside la sugestión que estos conjuntos decorativos ejercen a los ojos del historiador habituado a buscar contacto con el pasado a través de todos los caminos.

Aunque yo entienda que el modernismo es, por antonomasia, el estilo de la gran burguesía decimonónica, lo veo como culminación de una larga historia de «iniciación estética» paralela a la revolución liberal. En la crisis, social y política, iniciada a finales del antiguo Régimen, se opera un hecho curioso: la captación de la aristocracia por los módulos —vitales y estéticos— del «Tercer Estado». Antes de que los mesócratas hayan logrado desplazar del timón político a los estamentos privilegiados; antes de que hayan conseguido imponer su soberanía —la llamada «soberanía nacional»— a la misma realza, el cuño burgués ha quedado impreso indeleblemente en los gustos y en los hábitos de la aristocracia, de manera harto paradójica, por cierto, ya que el burgués, por su parte, se limita de momento a imitar, o a recrear, lo que él entiende como «mundo» y «modos de vida» de las clases privilegiadas; y de aquí que, cuando busque cauces estéticos en los que expresarse, se mueva en el confuso desbarajuste de los «neos»: el arte victoriano, eminentemente burgués —tanto como la «moral victoriana»—, es un neogótico que alcanza su

(Continúa en la pag. siguiente)

1. Detalle de un establecimiento comercial de la calle de Consejo de Ciento. — 2. Farola en el zaguán de la casa Amatller, en el paseo de Gracia. — 3. Palacio del barón de Quadras, de Puig i Cadafalch. — 4. Torre de Sant Jordi, del arquitecto Salvador Valeri Pupurull. — 5. Vista parcial de la fachada de la casa Amatller, obra de Puig i Cadafalch. — 6. Portal de la casa Cabot, en la calle de Lauria, del arquitecto José Vilaseca Casanovas. — 7. Hospital de San Pablo, obra característica de Doménech y Montaner

Fotos:
PUIG DE LA BELLACASA (Edistudio)
y JORGE ALONSO.





máxima expresión simbólica en el Parlamento londinense.

Las evocaciones «ojivales», multiplicadas a lo largo del siglo XIX, responden, en el fondo, a un ansia de «ennoblecimiento» que confundía la forma con el espíritu. Porque de hecho, el verdadero espíritu aristocrático había iniciado su declive al embate de la gran revolución —la industrial y la política—; y es inconfundible síntoma de decadencia la asunción, por la nobleza, de unos ideales estéticos sólo «enmascarados» de aristocratismo. He aquí un fenómeno que no se detiene en las gradas del trono: el rey Luis II de Baviera puede parecer un ejemplo extremado, pero en modo alguno excepcional. Sus fastuosos pastiches wagnerianos —«los castillos del rey de Baviera»— se nos antojan, más que el sueño de un monarca europeo, el de un multimillonario americano. Y —por no irnos muy lejos— ahí está, coronando la maravilla del bosque de Cintra, en el vecino Portugal, la romántica fantasía burguesa del castillo da Pena, erigido por el rey consorte Fernando de Coburgo. «Cuando entro en este palacio —me decía, muy graciosamente, una gentil guía, catalana por cierto—, me parece que llego a Disneylandia».

Por lo demás, mientras la nobleza y los reyes se sumergen en la ficción histórica y estética del sueño burgués, la burguesía busca nuevos símbolos de nobleza en sus propios instrumentos de trabajo. Este mimetismo tiene curiosísimo exponente en una de las casas más representativas del Ensanche barcelonés: el número 246 de la calle de la Diputación, finca construida hacia 1907 por el arquitecto Buenaventura Bassegoda Amigó para Manufacturas Berenguer. En el piso bajo, el hierro forjado de los huecos en ojiva lleva como sello y cifra el anagrama de la empresa. Rematando el cuerpo saliente de los miradores que centran dos pisos de la casa, se desarrolla un primoroso relieve historiado: no se trata de una evocación de pretéritas glorias militares, sino de una escena de fábrica: el trabajo de una obrera en un telar. Por último, coronando el edificio a manera de escudo de armas, una majestuosa matrona simboliza sin duda a la industria o a la riqueza; formando una especie de palio o pabellón, a ambos lados de la monumental escultura, se «derraman» dos piezas de tela, desdoblándose rítmicamente como los paños pintados por los primitivos flamencos. Toda esta fachada-tapiz realiza una evidente trasposición de términos: los signos heráldicos de la vieja nobleza —escudos y blasones— han quedado convertidos en las nuevas y orgullosas armas del fabricante.

La casa de Bassegoda está ungida de una gracia nueva, que no late en los pastiches neogóticos de los años setenta. Porque a partir del último cuarto del siglo, la gran burguesía, ya en su apogeo —se trata de la tercera generación «establecida» en la riqueza y en el poder— consigue dar forma y vida a un «arte nuevo», original aunque suponga la síntesis de los desorientados caminos que se iniciaron medio siglo atrás; un estilo que florece en las zonas de Europa y América abonadas por la revolución industrial. Precisamente la plataforma de esa

revolución industrial, en España, es Cataluña. Quizá por eso el modernismo catalán añade a sus raíces sociales y económicas típicas, la peculiaridad de encarnar un poderoso medio de afirmación regionalista: muy finamente ha sabido verlo así su gran historiador, Cirici Pellicer.

Pero es que, además, el estilo halla aquí cauce a través de una verdadera constelación de extraordinarios artistas —desde los antecesores, añorantes de la Cataluña condal, del patriarca Rogent—. Mientras las corrientes goticistas, deliciosamente estilizadas, triunfan en el preciosismo de Puig i Cadafalch, en otros casos —el de Domènech i Montaner, el de Bassegoda, por ejemplo— se impone la exaltación de la línea, del color, en un delirio barroco contrapuntado por una afectada fragilidad, con cierto aire de crepitante y fugaz falla valenciana. Ambos ingredientes del «noucentisme» —pseudomedievalismo y exotismo— afluyen a la portentosa genialidad de Gaudí, en la que pastiches ojivales y fantasías neobarrocas dan paso a todo un sistema de acusada originalidad, desde las mismas formas constructivas hasta los motivos ornamentales, que nos sumergen en pánica búsqueda de inexplorados caminos de belleza: maravillosa imagen de una evasión lírica a la cotidiana prosa del taller o de la fábrica, muy paralela a la que proporciona, simultáneamente, la ópera en su momento de máximo esplendor mundano.

Pero el modernismo no se limita a la arquitectura, ni en la arquitectura a las fachadas. Cumple en buena parte de sus edificios —las «manzanas de oro» de Barcelona— el ideal funcionalista de la casa del fabricante, del industrial. Crea, en plafones de mosaico, en muebles y lámparas encantadores, pese a que a veces nos parezcan deliciosamente absurdos, conjuntos ambientales de una originalidad y un refinamiento que parecían perdidos desde los días de Luis XVI. Pensemos en lo que significaron, como exponentes de una cultura en todos sus aspectos, en todos sus detalles, la casa Lleó-Morera, del Paseo de Gracia, construida por Domènech i Montaner y decorada de manera exquisita por el gran ebanista Homar Mezquida; o la inmediata casa Ametller, o el fantástico palacio Güell, erigido y amueblado por Gaudí. El modernismo inventa también el cartel: el cartel tal como ahora se entiende, tal como ahora se imita. Y abre un capítulo en las artes suntuarias y de adorno [qué maravilla, el conjunto de joyas modernistas de la Fundación Gulbenkian!].

Sólo puede entenderse bien este frenesí creador, lleno de vida, anhelante de nuevos caminos, pero en exceso polarizado por un ansia de ostentación que contrasta con otros niveles sociales que le sirven de plataforma, enmarcándolo dentro del complejísimo movimiento cultural y político que culmina en Prat de la Riba y logra su mejor caudillo en Francisco Cambó. Al menos, sus momentos de máximo esplendor coinciden muy significativamente con las horas cénitales de esta afirmación regionalista de base burguesa. El definitivo alumbraimiento de la Lliga y su amplia proyección a



través de la Solidaridad coinciden con la plasmación del conjunto arquitectónico más interesante del Paseo de Gracia —la célebre «manzana de la discordia»—. La casa Berenguer se construye en los momentos en que la Solidaridad irrumpe, como un aire nuevo, en el parlamento maurista de 1907. Y en 1909, los famosos sucesos de julio —la Semana Trágica, reverso social de la euforia burguesa de esta década— contribuyen, indirectamente, a frustrar el gran proyecto de Gaudí para la casa Milà. Porque no todos los barceloneses saben que la célebre Pedrera estaba concebida como una especie de inmenso pedestal para la imagen de la Virgen del Mar, de Gracia; y que la ofensiva anticlerical y sacrilega de la Semana Trágica aconsejó el abandono de la idea. (Tienen mucho de símbolo, para ponernos en contacto con las contrapartidas sociales de esta pujante burguesía del «noucentisme» catalán, las dos obras inconclusas de Gaudí. La Pedrera se quedó en pedestal: las hogueras de 1909 impidieron la coronación del maravilloso edificio, por temor al sacrilegio. Y la última llamarada del genio —muy superior espiritualmente a la clase social en cuyo empuje vital había hundido las raíces de su arte—, la Sagrada Familia, se quedó en crepitar hacia el cielo, en armazón transparente y sin fondo...)

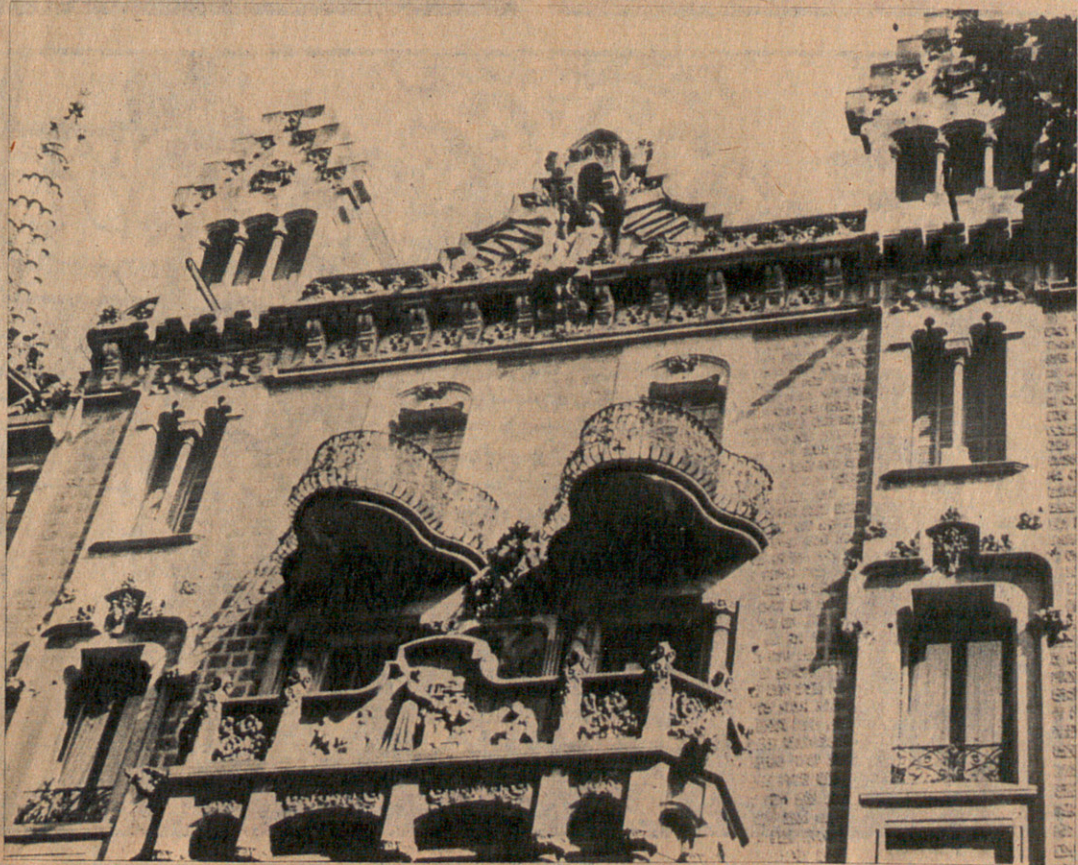
Pero el arte, cuando es verdadero arte —y en este caso se trataba de una realidad de primera magnitud—, adquiere por sí mismo una entidad que le independiza de los condicionantes sociales y políticos que le hicieron brotar. No deja de ser curioso que si el ambicioso designio español de Francisco Cambó —«catalanizar a España»— es poco más que un sueño frustrado, esa «catalanización» se logra en cambio plenamente en el terreno artístico. A partir de la segunda década del siglo, el foco es-

plendoroso de Barcelona proyecta su luminosidad, como un signo de renovación europeísta, sobre el resto de España. Y el modernismo catalán se aclimata en el norte cantábrico, de Bilbao hasta Galicia; y salta a Andalucía, pasando por León —donde Gaudí dará cuerpo a algunas de sus más sugestivas fantasías feéricas—. Y cuando Madrid rompe el mezzuino caserio aledaño a la calle de Alcalá para edificar la Gran Vía, el edificio que abre la espléndida avenida —el número 1— es un barroco, y al mismo tiempo frágil, trasunto de las casas del ensanche barcelonés. Como ellos, lleva una fecha muy representativa: 1916...

No es sólo esto. Al otro lado del Estrecho, en Melilla —foco de un tardío rebrote colonialista, en el que se busca un desquite para la dolorosa herida del 98—, un arquitecto catalán —Nieto— unge de un esmaltado reflejo barcelonés la cuadrícula ciudad que, en contraste con el viejo casco urbano amurallado, se despliega en la llanura alejándose del mar. Con arquitectura «catalana» se abre la Avenida de Alfonso XIII, y es de estirpe modernista el más lujoso comercio que en ella se alza —la «Reconquista»...

Cuando, a un extremo y otro de mis caminos, sustituir —con largo paréntesis madrileño— un paisaje por otro —el de Marruecos y el de Cataluña—, tuve la emocionante sensación de un reencuentro. Un reencuentro que me brindaba, de golpe, la imagen de esta Barcelona plébrica, cabalgando sobre dos siglos en medio de un esplendor demasiado vivo para encerrarlo en los límites de su ámbito catalán. Imagen de una burguesía cuya actividad creadora y estimulante nos hace perdonar sus graves yerros sociales.

CARLOS SECO SERRANO



1. Palau de la Música. Detalle de la embocadura del hemisiclio. Arquitecto: Domènech i Montaner.
2. Fachada de la Academia de Ciencias. Arquitecto: Domènech Estapà.
3. Casa Berenguer en la calle Diputación, 246. Arquitecto: Bassegoda.

ARQUITECTOS MODERNISTAS POCO CONOCIDOS

El primer modernismo que irrumpió en la Ciudad Condal a raíz de la terminación de carrera de la primera promoción de arquitectos de la Escuela de Barcelona en 1877-78 tenía una fuerza y un contenido que lo llevaron más allá de una simple moda.

Fueron protagonistas de esta gloriosa aventura José Grases Riera, Cristóbal Cascante Colom, Juan Martorell Montells, Camilo Oliveras Gensana y Pedro Falqués Urpi, a los que se unieron Luis Doménech Montaner y José Vilaseca Casanovas, que habían iniciado sus estudios en Barcelona, pero los habían concluido en Madrid, en 1873.

De entre todos ellos destacó Gaudí, que si bien en un principio se integró en el grupo Martorell, Cascante, Oliveras, pronto siguió su propio destino, más allá de toda clasificación estilística.

Una característica de este grupo es que se mantuvo siempre fiel a sus principios y, aun cuando todos evolucionaron dentro de su propio perfeccionamiento, nunca impulsaron a su rumbo un violento golpe de timón. Puede decirse sin temor a errar que sabían adonde iban.

No sucedió lo mismo con los arquitectos del «modernismo de importación», pues si bien algunos, al igual que Monet, fiel al impresionismo, nacieron y murieron fieles a su estilo, otros, quizá los más apasionados del «art nouveau» —que ya no del modernismo—, sintieron la llamada de la influencia foránea durante un tiempo y, luego, sorprendidos de su propia osadía y como despertando de una pesadilla, atemperaron su fuerza creadora en el sendero de más reposados estilos.

Un caso muy claro de tal arrepentimiento es el de Eduardo María Balcells Buigas, quien, a primeros de siglo, y con el título de arquitecto recién ganado, se lanzó con furor al cromatismo y a la gracia un poco inconsciente de las formas del «jugendstil», para reaccionar luego violentamente contra sí mismo e inscribirse en el campo del clasicismo novecentista.

Rafael Masó Valentí, uno de los más delirantes modernistas, terminó proyectando el «Hostal de la Gavina», de S'Agaró, dentro del más equilibrado tono popular y mediterráneo.

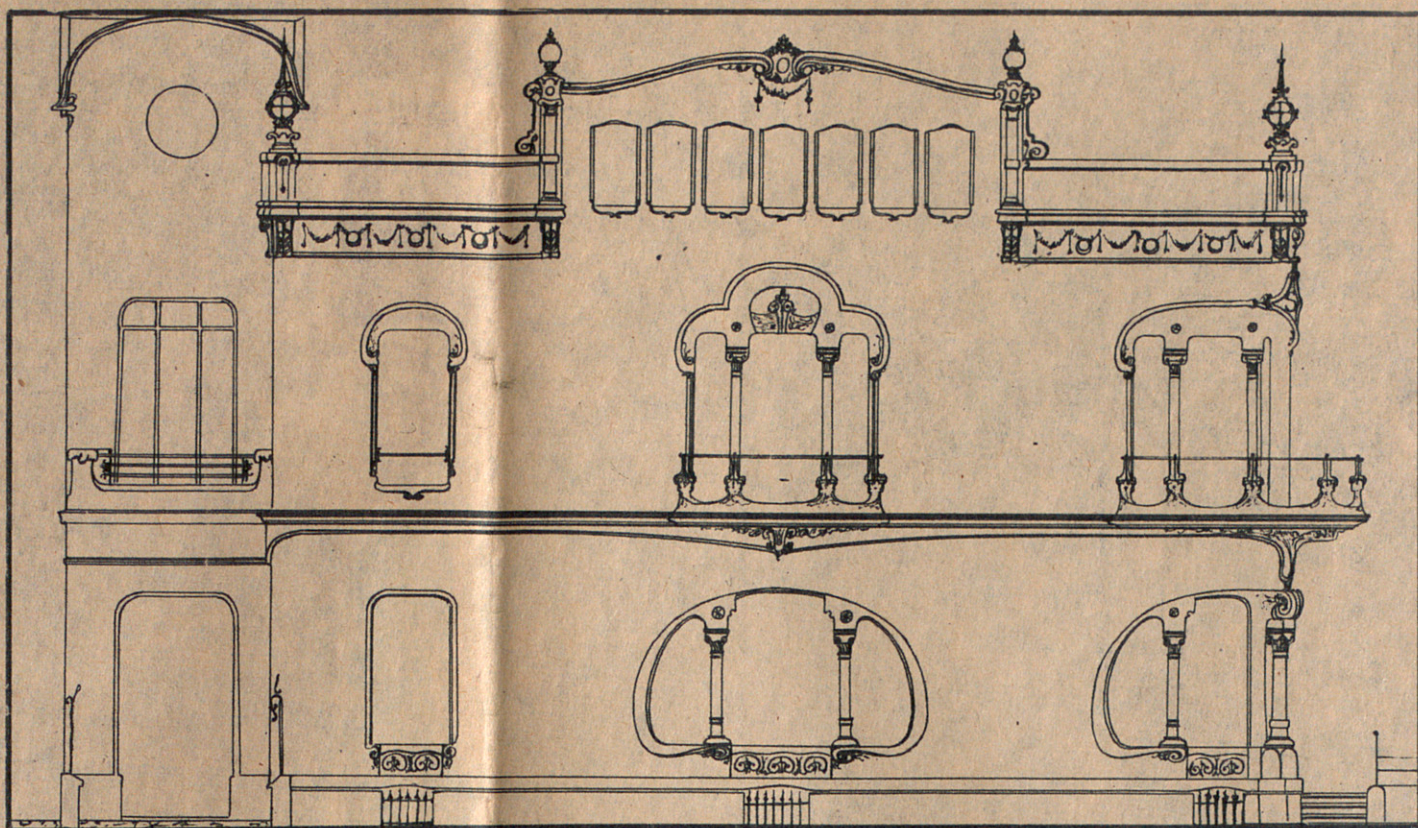
Lo mismo puede decirse de Juan Bordás Salellas, que, en su época de estudiante, y gracias a su prodigiosa habilidad con el lápiz y el pincel, compuso estupendos proyectos modernistas, y cuando ejerció la carrera —principalmente en Sant Feliu de Guixols— se mantuvo dentro de una línea clasicista más bien fría.

La crítica moderna, impulsada primero por Choisy y más tarde por Giedion y Pevsner, estuvo estudiando con ahínco, en los años cuarenta, las obras del racionalismo primitivo, responsable y modelo de la arquitectura de la época tecnológica. Entonces se estudiaron arquitectos que, a fines del siglo pasado y a principios del actual, parece que, dentro del estilo más bien recargado, encerraban ya las premisas del racionalismo estructuralista de más tarde.

Todo viene de la confusión entre dos acepciones de la palabra racionalismo, con la que se bautiza por igual la teoría arquitectónica de Viollet le Duc y Choisy, de una parte, y el producto de la escuela Bauhaus y de la arquitectura alemana de entreguerras, de otro.

El racionalismo de Viollet, basado en una falsa interpretación del gótico, tuvo de positivo que llevó a sus seguidores al estudio del estructuralismo medieval y también a la observación de la naturaleza como elemento generador de formas decorativas.

Todos los arquitectos del primer modernismo catalán fueron hijos de estas teorías.



El segundo racionalismo, basado en la idea aséptica de la estructura calculada y, por tanto, no proyectada, anduvo por rutas muy diferentes, que, por de pronto, negaron el sentido decorativo naturalista y arremetieron contra su estudio o simple consideración. Baste recordar los furiosos ataques de la revista «A. C.» contra la cátedra de Flora y Fauna de la Escuela de Arquitectura.

Sin embargo, al intentar hallar precedentes del segundo racionalismo en el seno de la obra de los arquitectos del primero, los críticos lo único que hicieron fue actualizar aquella arquitectura del color y las formas curvas del «art nouveau» y el estructuralismo, que casi con «rayos X» veían ellos, no fue visto por la opinión pública en general, que, sin embargo, se volvió a encandilar con el estilo modernista.

Sin querer obtener otras consecuencias de ello, el hecho es que el modernismo, arrinconado desde los años veinte, fue y ha sido estudiado nuevamente.

Entonces se reparó que en Barcelona había gran número de edificios de este estilo que han sido poco a poco catalogados. Se han escrito biografías de los arquitectos que los levantaron y entonces ha surgido la sorpresa de que muchos de ellos son los mismos arquitectos que años más tarde procuraban que nadie supiera que habían cometido aquellos pecadillos de juventud.

Se han formado largas listas de arquitectos del modernismo, y en el catálogo de la exposición «El Modernismo en España», celebrada primero en el Casón del Buen Retiro, de Madrid, y luego en el Museo de la Ciudadela, de Barcelona, se daba ya una relación de noventa arquitectos que de un modo u otro tuvieron que ver con el modernismo.

Hay casos como el de Andrés Audeit Puig, cuya obra ha desaparecido casi totalmente, al menos en sus edificios más importantes, y que, sin embargo, fue el autor de construcciones tan rabelosamente modernistas como el «Hotel Colón», de la plaza de Cataluña (1902), que era casi un edificio simbólico por su estilo y su ubicación.

El caso de José Canaleta Cuadras se incluye también en este cuadro de casi desconocidos. De su obra modernista apenas subsiste el teatro de la Cooperativa de Roda de Ter. Al igual que Canaleta, Buenaventura Conill Montobbio tuvo un intenso período de actividad modernista, fundada en parte en la amistad que ambos tuvieron con Gaudí. Los panteones del cementerio de Lloret y la capilla del Santísimo de la parroquia de aquella localidad son testimonio de su estilo, que luego evolucionó, como el de Canaleta, a formas menos dinámicas y nerviosas.

También Enrique Nieto, autor de media Melilla, junto con Buenaventura Pollés Vivó y Manuel Sayrach Carreras, son arquitectos de los que, hasta hace muy poco, casi nada se sabía, a pesar de su fiebre al uso de la época.

Hacerse una casa modernista fue, en cierto tiempo, un lujo y una nota de distinción. Era una demostración de que su propietario estaba a «la page».

En el Ensanche, las casas de vecinos en versión modernista se encuentran perdidas dentro del sólido y homogéneo bloque de las casas, serias y pausadas, construidas por los correctos pero no demasiado imaginativos maestros de obras y arquitectos finiseculares.

Además, las casas del Ensanche sólo lucen por su fachada, en tanto que en los alrededores de la ciudad había la posibilidad de construir casas a cuatro vientos, las típicas y catalanas «torretes», que, a veces, eran verdaderos palacios.

Uno de los lugares donde la densidad de proyectos y obras modernistas fue mayor es la ex villa de Sarriá, residencia de gentes acomodadas y frecuentemente muy echadas para adelante en materia artística.

El examen del archivo de licencias de obras del Ayuntamiento de Sarriá es una auténtica cantera de material modernista. Y no sólo de los arquitectos cuyo nombre aún suena, como Puig Cadafalch, Sagnier, Gallissà, Valeri, etc., sino de otros menos conocidos pero muy entusiastas en esto de rizar el rizo del «coup de fouet».

Salvador Valeri Pupurull, el arquitecto de la casa Comalat (la Casa de la Bola), en la avenida del Generalísimo, hizo en 1913 un chalet para doña Rosario Cortés en la que entonces se llamaba plaza de Gaspar Ferreras, en Sarriá. Eduardo Ferrés Puig, otro arquitecto olvidado injustamente, proyectó la torre Miró, en 1914, en la calle de las Escuelas Pías.

Tanto Valeri como Ferrés (este último autor del «Hotel Ritz», lo que confirma el cambio de rumbo arquitectónico entonces tan común) son figuras más o menos conocidas, pero en el propio Sarriá existen obras de Arcadio Camprodon Sansalvador (título de arquitecto de 30 de julio de 1894), autor de la casa Samsó en la calle Alcalde Miralles (1905); Modesto Feu Estrada (título de 3 de febrero de 1893), autor de la casa Peix (1914); José Barenys Gambús (título de 19 de agosto de 1904), autor de la Torre San Juan en el torrente de Pomaret (1913), y Luis Homs-Moncusi (título de 31 de julio de 1897), autor de la casa del Dr. Turell, en la calle de Cataluña (1913). Homs hizo otras notables obras modernistas, como el chalet del Clot del Moro, en Pobla de Lillet, para don Eusebio Güell, en 1904.

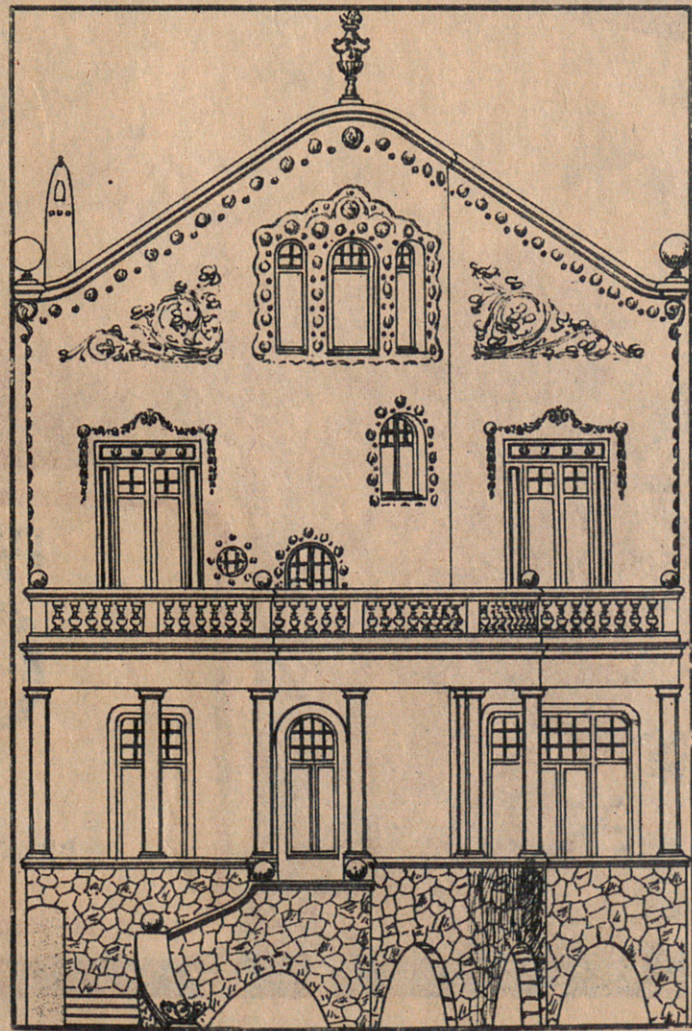
Todos, excepto Barenys, acabaron la carrera entre 1895 y 1898 y sus obras modernistas corresponden a la segunda floración, que se encuadra entre 1900 y 1915. De Ferrés Puig era el gracioso Real Club de Regatas, en el puerto de Barcelona (1909) y la «Casa Coll», en la Avenida José Antonio, entre Borrell y Viladomat (1912).

Con los años, aquellos caprichos, aquellas arquitecturas atrevidas y un poco frívolas se han convertido en piezas de estudio y casi de museo.

No son sólidas construcciones que marquen hitos en la historia de la arquitectura, pero reflejan una época y, con sus colores, curvas, brillos y cerámicas, alegran el ambiente y adornan la ciudad como si fueran hábiles y bien compuestas bisuterías.

JUAN BASSEGODA NONELL

1. «Torre Peix», en Sarriá (1914), obra del arquitecto Modesto Feu. — 2. Fachada del «Hotel Colón», del arquitecto Andrés Audeit. — 3. «Torre Cortés», en Sarriá (1913), del arquitecto Salvador Valeri Pupurull. — (Fotos: Archivo ETSAB.)





FANTASIA CROMATICA EN EL "PALAU"

EL título de este artículo podría ser el anuncio de una audición de música de Juan Sebastián Bach en el Palacio de la Música de Barcelona, pero el exacto sentido que aquí quiere dársele es bien distinto.

El cromatismo que se anuncia y comenta es el del propio edificio, el color de su arquitectura, recientemente revalorizada por una oportuna limpieza.

Combinar el colorido con la arquitectura ha sido empeño antiguo y continuado en toda la historia de lo que se llamó la primera de las Bellas Artes y que ahora es poco menos que una ingeniería civil.

Todos los tratados de historia de la arquitectura ilustran sus primeras páginas con los bisontes altamiranos tan inmersos en la arquitectura natural de la cueva que les da forma y volumen o bien con los frescos de las tumbas tebanas de la decimotercera dinastía, irradiando ambos color a escote.

Coloristas fueron los griegos que pintaron de un modo casi agresivo y sin rubor alguno el fino mármol pentélico de sus peripteros. Coloristas fueron los romanos revisitando sus enormes masas latericias con aplacados de brillante mármol o del más económico pero también brillante estuco planchado en los muros de las opulentas termas.

Basta contemplar los totalmente pintados interiores de las iglesias románicas y la policromía sobre piedra o los reflejos de las lucientes vidrieras del tiempo gótico para comprender que imaginarse a los edificios totalmente blancos es sólo intelectual interpretación de los neoclásicos constructores de parlamentos, palacios y universidades norteamericanas (Thornton, Hoban, Jefferson), o bien la simplificación retórica de los racionalistas constructores de casas cúbicas y blancas como tacos de queso burgalés (Le Corbusier, Rietveld).

El Palacio de la Música de Barcelona se hizo en la plenitud del modernismo por un arquitecto académico, ya que Domènech i Montaner era miembro de número de la Real de Bellas Artes de San Jorge desde 1901, que como tal y a fuer de erudito reunió en el edificio lo mejor y más granado de sus conocimientos históricos, así como el producto de su fértil imaginación.

El «Palau» gustó en su tiempo, disgustó en época novecentista y racionalista y actualmente despierta la admiración de muchos y el escepticismo de otros, que de todo hay en la viña del Señor.

Evidentemente, el «Palau» es un edificio polémico, no es algo que se mueva por sendas trilladas y, consecuentemente, la crítica que del mismo se haga debe ser cuidada.



dosamente analítica, so pena de caer en el ditrambo o en la execración, extremos en los que los críticos profesionales tienden a deslizarse con más frecuencia de la deseable.

Domènech fue un gran dibujante y un perfecto conocedor de la arquitectura y el arte en general, como espléndidamente lo demostró en la Historia del Arte que publicó en la editoria familiar de Montaner y Simón.

El «Palau», siendo una sala de conciertos y por tanto algo asimilable a un teatro, tiene más de edificio basilical que de otra cosa.

La contemplación de los planos y la visita al monumento son verdaderas lecciones de historia arquitectónica, casi se diría que una lección de eclecticismo de la mejor ley.

La sala de ensayos está situada en el semisótano con una gran similitud a una cripta, cuyo modelo podría ser Saint Benigne de Dijon o San Victor de Marsella.

La escalera principal es típicamente imperial, dentro de las normas que placían a Villalpando o a Neumann.

La sala de conciertos está constituida por un espacio de tres naves separadas por delgadas columnas (hallenkirche) que sostienen arcos de perfil Tudor.

El techo es como en una basilica constantiniana de cuchillos de armadura y un cielo raso decorativo que en

el «Palau de la Música» se enriquece con la vidriera pensil.

El arco triunfal o iconostasio del escenario está en el «Palau» convertido en exuberantes formas escultóricas de piedra artificial con un Beethoven y un Clavé rodeados de valquirias y de fronda en lugar de ángeles turiferarios.

Los muros laterales son vidrieras como en los claristorios de las catedrales góticas y la decoración de columnas, muros y paramentos se hace con cerámica y mosaico al igual que en las iglesias bizantinas de Justiniano o al modo del exarcado de Ravena.

Todo este conjunto, que se complementa exteriormente con muros de ladrillo visto y arcos entrecruzados según la más pura fórmula mudéjar y una doble fachada principal como en el westwerk de las abadías carolingias, posee, sin embargo, el encanto de presentarse como algo unitario. Es este el gran secreto de Domènech, de una parte la inmensidad de su erudición, y de otra su capacidad de síntesis, que hace su eclecticismo original, y a su edificio, único.

La limpieza, que cabe agradecer a la generosa aportación de la Comisaria General del Patrimonio Artístico Nacional, facilita la lectura correcta del más llamativo y conseguido de los edificios de Domènech.

JUAN BASSEGODA NONELL



LA VANGUARDIA

ESPAÑOLA

BARCELONA - 1

Domingo, 8 de octubre de 1972

Redacción y Admón.: PELAYO, 28
«TELEX» 54.530 y 54.781
Teléfono 222-63-80 (20 líneas)

Precio de este ejemplar: 7 ptas.

FUNDADORES: DON CARLOS Y DON BARTOLOMÉ GODÓ

Año LXXXVIII - N.º 33.076

FANTASIA CROMATICA EN EL PALACIO DE LA MUSICA

Recientemente revalorizado tras una oportuna limpieza, que cabe agradecer a la generosa aportación pecuniaria de la Comisaría General del Patrimonio Artístico Nacional, el cromatismo decorativo del Palacio de la Música de Barcelona brilla en todo su esplendor. El rutilante colorido de mosaicos y vidrieras cobra de nuevo el alto significado que, en esta su más llamativa y conseguida obra, le dió el arquitecto Domènech i Montaner.



LAS artes

por Juan Bassegoda Nonell



EL PALACIO DE LA MÚSICA, MONUMENTO NACIONAL

Ahora está de moda hablar de edificios singulares, pero la singularidad de los edificios de hoy sólo consiste en su estatura. Además, son tantos que dentro de poco deberá calificárcelos de plurales.

Un edificio singular genuino es el Palacio de la Música, sede del Orfeo Català. La singularidad del Palau consiste en una personalidad arrolladora que sorprende y conmueve a quien lo ve por vez primera. Los barceloneses no se dan cuenta de ello porque siempre lo han visto así. Cuando de pequeños van por primera vez a un concierto incuban en su mente la idea de que una sala de conciertos ha de ser así y se sorprenden cuando asisten a otras salas que no tienen tal aspecto.

Los alemanes son unos fervientes melómanos, esto no es ninguna novedad, pues bien, recuerdo a un alemán que por primera vez asistía a un concierto en el Palacio de la Música. A pesar de que la orquesta interpretaba nada menos que una sinfonía de Beethoven, el teutón no se enteró de nada, pues, permaneció todo el rato con la boca abierta contemplando la extraordinaria sala. Al salir se le oía pronunciar interjecciones entre admirativas y entusiastas.

Don Lluís Domènech i Montaner, su arquitecto, fue por encima de todo un erudito y un dibujante. De su erudición hablan su densa «Historia del Arte», su «Arquitectura del Monasterio de Poblet» y la impecable «Monografía sobre Centelles». De su lápiz no hay más que admirar los dibujos apabullantes, intensos y expresivos. Ilustró con abundantes plumas su «Historia del Arte», copió centenares de escudos en un colosal resumen de heráldica que su hijo Félix publicó con el nombre de «Nobiliari de Catalunya» y sus proyectos arquitectónicos son un dechado de perfección en cuanto a dibujo se refiere.

La perspectiva que hizo de la escalera del Palacio Montaner, empezado por Domènech Estapà, concluido por Domènech Montaner y que ahora aloja la Jefatura Provincial del Movimiento, denota una suprema facilidad con el lápiz. Da la sensación de que el lápiz se mueve solo sobre el papel tirando del brazo del arquitecto.

Esta facilidad se acusa naturalmente en los proyectos de Domènech, que aparecen materialmente cubiertos de detalles, adornos y complementos decorativos.

El Palacio de la Música, como todos los edificios de Domènech, refleja estas dos cualidades. La erudición aparece en la especial interpretación de los estilos históricos. El exterior del Palacio de la Música tiene resabios mudéjares, patentes en el ladrillo visto y en los arquillos cruzados del cornisal por detrás del grupo escultórico de Blay.

Interiormente, es una personal versión del gótico basilical catalán. El espacio interno se divide en tres naves mediante un juego de arcos apuntados sobre columnas recubiertas de mosaico. Se cubre con un sistema de cuchillos que sostienen un cielo raso como en las grandes basílicas latinas. El presbiterio, en este

caso el estrado para la orquesta, tiene forma absidal y lo que sería el altar y el retablo mayor aquí es el órgano.

Hay quien, movido por entusiasmos desahorados, ha querido ver en sus grandes cristalerías rosadas un anticipo del racionalismo, una premonición de los muros cortina a lo Gropius o Le Corbusier.

Son ganas de buscar antecedentes donde sólo hay consecuentes. Las cristalerías del Palacio de la Música son las réplicas de las grandes vidrieras de Chartres o la Sainte Chapelle de París. Y de racional nada tienen pues, permiten que, cuando un noctámbulo reclama el sereno, suenen sus palmadas con toda claridad en el interior de la sala. Todo esto por no hablar de las campanas de la vecina iglesia.

El Palacio de la Música es un derroche de decorativismo y color. Mosaicos sobre las columnas y en las bóvedas de abanico situados entre los arcos apuntados, cerámicas vidriadas en los techos y en las bovedillas, cristales policromos en los muros laterales y en la impresionante claraboya pensil, balustres de cristal en los dos primeros pisos y en la escalera, vidrios acaramelados en las lámparas, etc.

La escultura fantástica de Pablo Gargallo Catalán, en lo que sería iconostasio o arco triunfal, Beethoven entre blancas columnas dóricas y un torrente de wolkiras cabalgando sobre él, contempladas por un estupefacto Clavé rodeado de flores y árboles. En el estrado, muros que sobre un fondo rojo oscuro de cerámica troceada, lucen una serie de muchachas, quinta esencia del modernismo, plasmadas en vivos mosaicos de Brú con bustos de terracota de Lamberto Escalas, asomando físicamente y en bulto redondo del muro en tanto que hacen sonar instrumentos musicales.

El monumento, es realmente único. En Barcelona llama la atención, pero ¿lo imaginan situado en Alemania o Rusia? La chispeante imaginación latina es la única capaz de crear tamaños festivos arquitectónicos. Los anglosajones, germánicos o eslavos, sólo pueden pasmarse ante ello y a fe que lo hacen cuando en forma de manadas turísticas vienen cada año a Barcelona.

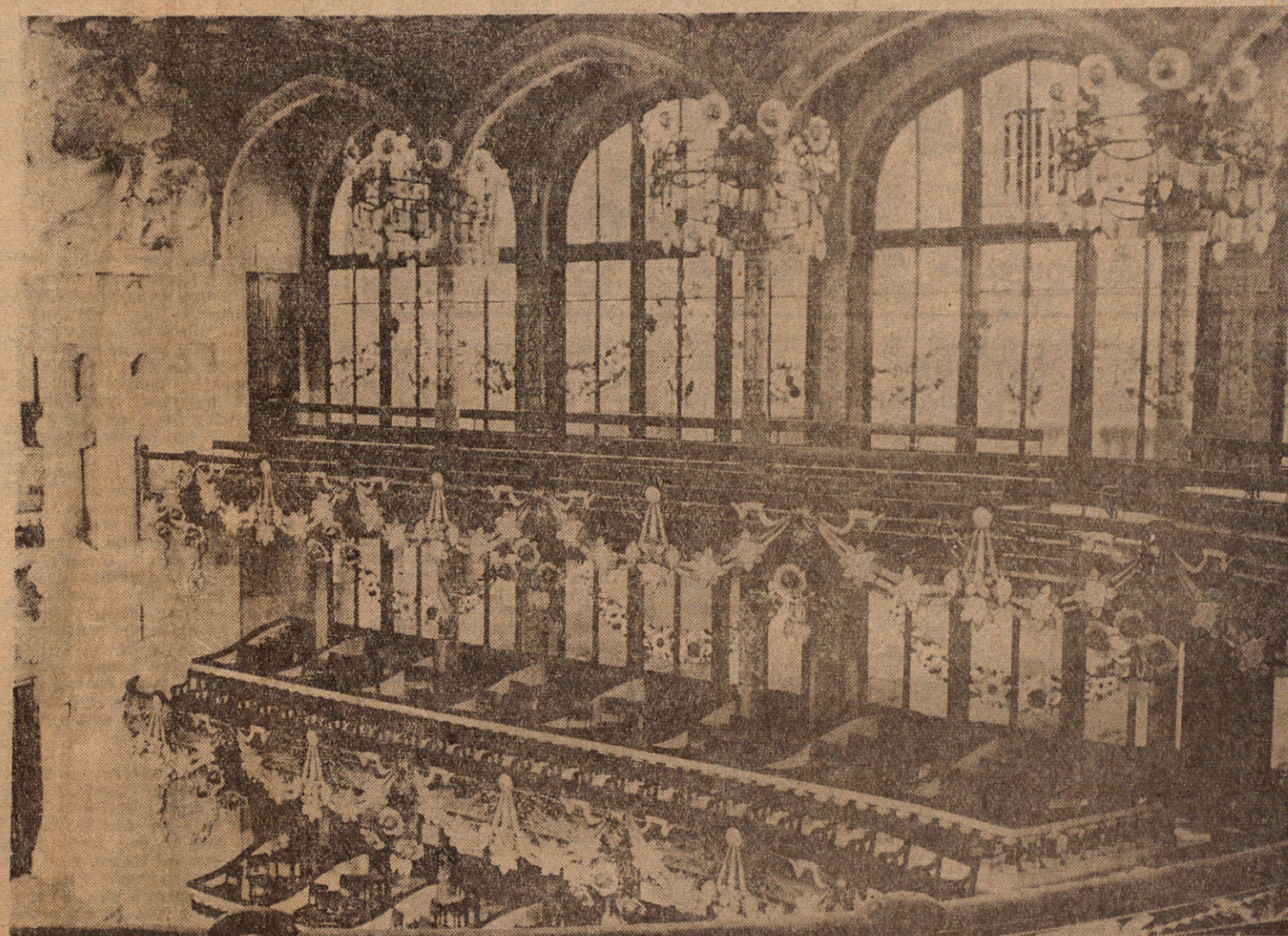
Este edificio tan singular, bien merece un tratamiento singular y así lo ha entendido la Dirección General de Bellas Artes que ha informado favorablemente la declaración de Monumento Histórico-Artístico, en favor del Palau.

Una singularidad más es anunciar esta declaración antes de que se produzcan, ya que aún faltan los postreros requisitos previos a la aparición del necesario decreto.

Pero el Palacio de la Música y su arquitectura, merecen este alborozo anticipado y la satisfacción de ver acogido oficialmente, su valor artístico, tan relevante y manifiesto.

El éxito del Orfeo Català hace poco en Madrid con el «Pessebre», de Casals, viene muy a punto para enlazarse con la inminente declaración de monumento histórico-artístico.

Juan Bassegoda Nonell



(Foto Juan Nonell Febrés)

Vista interior del Palacio de la Música, poco después de su inauguración en 1908. Se aprecian muchos detalles que luego se han perdido, como las guirnalda de los antepechos de los palcos y las lágrimas de las lámparas en forma de corona.

CINCUENTA AÑOS DE MODERNISMO

NINGUNA ciudad europea tiene como Barcelona tantos recuerdos vivientes del «moderns style» en la arquitectura, en las artes plásticas y sunuarias, y ningún país los ha explotado tan poco como el nuestro.

El «modern style», el modernismo nace con este siglo y se termina dos lustros después. Signo externo de una época ida, probablemente será revalorizado, por un momento, por reacción contra las corrientes abstractas, informales, mecánicas, pop-artísticas y geométricas que privan en la arquitectura actual.

El modernismo manifestó predilección por la línea curva, cerrada sobre sí misma. Por la armonía formal. Por el constructivismo heredado del Renacimiento. Por un barroquismo de la forma y los colores, expresión, más o menos superficial de unos sentimientos también barrocos, nostálgicos, románticos —los que hoy hemos convenido en denominar «decadentes».

Se trata de un estilo suave y seguro, adecuado para representar ninfas tañendo laúdes, venus marinas, ángeles de carnes rosáceas y flácidas, damas serenas y distinguidas representando los órdenes de valores morales de la burguesía de primeros de siglo La Oportunidad, la Providencia, El Progreso. Había también representados jóvenes dichosos en actitudes clásicas frente



La guerra cambió muchas cosas y el arte reflejó ese cambio.

Durante tres lustros el modernismo hizo furor. Inundó con arabescos, mosaicos multicolores y distintos florilegios las decoraciones murales, las salas de exposicio-



tomaran el modernismo para recordar los tiempos del abuelo, del nacimiento del cine, de la guerra de los Boers; algunos otros clasificarán y catalogarán con fichas perforadas los innumerables objetos y edificios modernistas y los almacenarán por orden alfabético en un desván de museo. El modernismo barcelonés ha servido ya de fondo para films de arte para la Televisión italiana, como decorado para un film de terror en una serie de la Televisión británica, como objeto de estudio de los críticos de arte anglosajones, de inspiración perpetua a Dalí, de tema documental para cortometrajes de la Televisión japonesa, belga, holandesa y alemana.

Lo importante ahora es que se resucita la «moda» modernista, medio siglo después. Que es una moda «snob», qué duda cabe. Que sea superficial, fantástica, pompiere, estridente, y que en definitiva no pase de ser una moda artística, qué importa. Todas las modas son por definición superficiales, pero esta del modernismo me parece finalmente más sustanciosa, más imaginativa y más rebelde, con más gracia que la moda op, tan pobre y tan rápida que ya está pasando de moda.

Si los ciudadanos de este país, sacudiéndose de encima algo de nuestro colectivo sentimiento de inferioridad, decidimos vigorosamente adoptar el modernismo para 1967, seguro que influiremos en la moda francesa y anglosajona. Europeos y americanos andan más faltos de imaginación que nosotros.

Juan Castellá Gassol



a paisajes bucólicos o exóticos: reflejaban un mundo psicológicamente ordenado y tranquilo. Pero la tranquilidad, como decía Unamuno, viene de tranca y el trancazo llegó hacia 1914, cuando la guerra europea dio al traste con aquellos pasajeros valores que la burguesía estimaba como valores perpetuos.

nes y las revistas literarias. En Barcelona fue acogido con un entusiasmo inusitado, más que en Inglaterra —su país de origen—, más que en Viena y París por donde se había ampliamente extendido.

Vendrán los historiadores del arte a descubrirnos las raíces medievales de las gárgolas modernistas; otros

ARQUITECTURA NEOCLASICA DE BARCELONA

EL PUENTE DEL REAL PALACIO

Desposorios principescos

El rey don Carlos IV de España ajustó en Aranjuez el 14 de abril de 1802 los desposorios de su hijo el Príncipe de Asturias, luego Fernando VII, el Desseado, con la princesa María Antonia, hermana del Príncipe de Nápoles, Francisco Genaro y los de éste con su hija la infanta Isabel. A principios de julio se celebraron las bodas por poderes y se decidió que la ratificación y encuentro de los esposos tuviese lugar en Barcelona en el mes de septiembre.

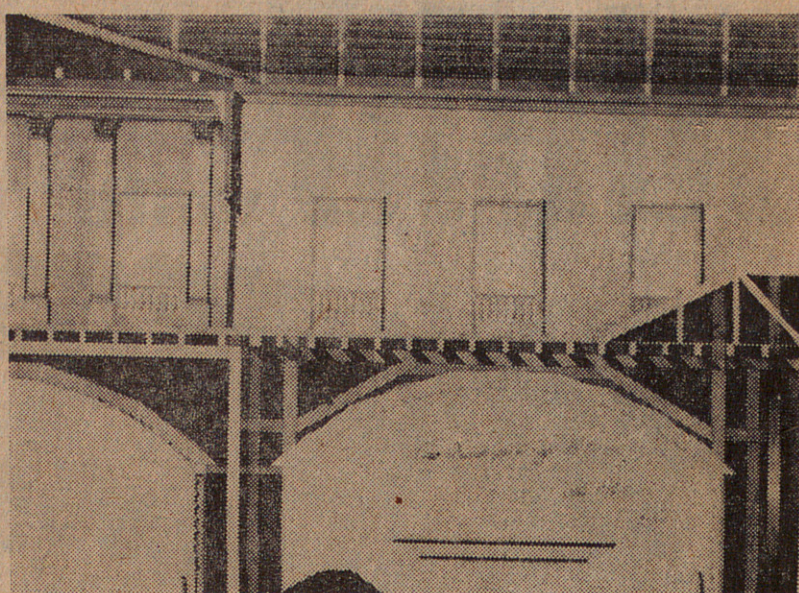
El rey se hallaba repuesto ya de un grave acceso de tos que le asaltó en La Granja el 8 de septiembre de 1801, de forma tan violenta que los médicos prescribieron una sangría por creer que el mal procedía de la plenitud de la sangre y exceso de robustez. A la mañana siguiente al no ceder la fatiga del pecho le fue practicada una segunda sangría y administrado un parche de cantáridas. Por la tarde del día 9 hubo una tercera sangría. Aquella noche el rey, y ¿quién no?, descansó medio desangrado, pero su fuerte naturaleza hizo que el día 12 se encontrara ya en plenas condiciones, a pesar de los cuidados médicos.

Al conocerse en Barcelona la noticia de la futura visita real se organizaron diversos actos. El 22 de abril de 1802 se autorizaron rifas para allegar fondos para los festejos. El primer premio era nada menos que de 500 libras y un cordero.

El 14 de junio el obispo de Barcelona, don Pedro Díaz de Valdés concedió dispensa para que se pudiera trabajar los domingos en los preparativos. El 4 de agosto al anunciar la visita de los reyes, el obispo encargó a los eclesiásticos que velaran por la pública quietud.

El 6 de agosto el Ayuntamiento dio un bando por el que se ordenaba la recomposición de fachadas, la limpieza de chimeneas y se prohibía tener mace-tas en los balcones.

El 12 de agosto, fecha en que los reyes salieron de Madrid, se hicieron rogativas en Santa María del Mar por



Sección del puente mostrando su inteligente estructura

(Foto Archivo ETSAB)

Fray José de la Concepción, situado frente al edificio que fue la Aduana y ahora es el Gobierno Civil. El Palacio Real ardió en 1875 y fue demolido posteriormente sin que queden de él otra cosa que un par de viejas fotografías.

Al día siguiente de su llegada, los reyes asistieron a un «Te Deum» en la Catedral y Carlos IV tomó posesión de su canonicato, antiguo privilegio de los reyes de España. Todavía el 19 por la tarde Carlos IV volvió a visitar la Catedral para admirar sus obras de arte.

Se iniciaron los festejos con corridas de toros en una plaza provisional construida en la Barceloneta, fuegos artificiales, bailes de máscaras, etc.

El 30 de septiembre fue avistada la escuadra real compuesta de la nave «Princesa de Asturias» con 174 cañones y otras tres naves que llevaban a bordo los príncipes de Nápoles que fueron recibidos por los reyes y aposentados en la Aduana.

Junta de Comercio había pensionado para que cursase estudios en la Academia de San Fernando de Madrid.

Durante un año compartió la dirección de las obras de Lonja con Domingo Fábregas, pero a partir de 1795 fue el único arquitecto del neoclásico edificio situado frente por frente del Palacio Real antes descrito.

En 1805 proyectó el canal de la Infanta Luisa Carlota, en la Bordeta, que fue construido entre 1817 y 1819.

Dirigió diversas obras hidráulicas, así como la restauración de la iglesia parroquial de Cervera, colaborando con Pablo Viada.

El puente fue desmontado después de la real visita y de él se conserva solamente el recuerdo a través de unas vistas publicadas en el «Album heliográfico de la exposición de dibujos autógrafos de artistas fallecidos y de vistas y dibujos de edificios o monumentos que ya no existen, celebrada en septiembre de 1882 por la Asociación Artístico-Arqueológica barcelonesa».

Por fortuna, el proyecto completo del puente fue a parar al archivo de la Clase de Arquitectura de la Escuela de Lonja y de allí pasó al archivo de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, donde se conserva.

Fue muy elogiado por Andrés Avelino Pi y Arimón en su «Barcelona antigua y moderna», asegurando que fue la mejor obra que se hizo en Barcelona durante muchos años.

Exteriormente el puente se compone de tres cuerpos en cuya parte baja se superior hay unos órdenes de arquitectura jónica con balcones entre dobles pilastras, balaustrada sobre el arquitrabe y un gran frontón triangular en el cuerpo central. Se adornaba, además, con estatuas y trofeos.

Tomás Soler hizo gala de sus conocimientos de arquitectura neoclásica de escuela francesa, que había aprendido en las aulas de la Academia de San Fernando.

El proyecto está dibujado sobre papel de barba, delineado y acuarelado a la grisalla.

Hay dos soluciones diferentes aunque la variación es muy poca, solamente perceptible en las antas, lesenas o semicolumnas que en la primera son de sección rectangular y en la segunda, semicilíndrica.

El otro autor del puente

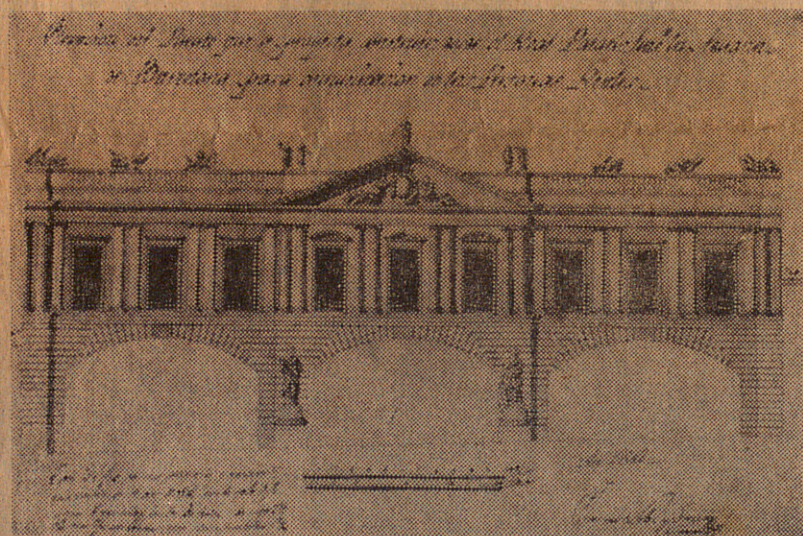
Aún cuando los planos del proyecto están firmados y fechados de puño y letra de Soler Ferrer, se sabe que tuvo importante intervención en el mismo el carpintero Antonio Rovira Riera, padre del arquitecto Antonio Rovira Trias y abuelo del catedrático de Estereotomía Antonio Rovira Rabassa.

Rovira Riera era miembro del antiguo Gremio y Cofradía de Maestros Carpinteros de Barcelona, que bajo la advocación de San Juan Bautista Degollado y San José Castísimo Esposo de la Virgen, existía en Barcelona desde 1257 y que se rigió por las Ordenanzas dadas por el rey Alfonso de Aragón en 1424.

Entre los documentos del proyecto hay una sección del puente que permite estudiar su estructura interior formada por unos pilares de gran escuadría y jácenas reforzadas con jabalcones que sostienen el forjado de viguetas y el tablero del pavimento. Los muros son también de madera y sostienen la cubierta de cuchillos de armadura, correas y listones para soporte de las tejas. Los ojos del puente simulaban un despiece de cantería inteligentemente resuelto mediante un aplacada de madera machihembrada.

No es de extrañar que el puente fuese elogiado y recordado, puesto que a la perfección académica de su trazado, a la pulcritud de las proporciones determinadas por Tomás Soler Ferrer, se añadió la enorme habilidad y la técnica aprendida a lo largo de generaciones de maestros carpinteros de Antonio Rovira Riera que, al igual que la estructura del puente, ha quedado escondido siempre en un prudente pro más que importante segundo término.

Juan BASSEGODA NONELL



Majestuoso alzado del puente proyectado por Tomás Soler Ferrer en 1802

el buen éxito del viaje y el 16 se expusieron las reliquias de san Severo en el altar mayor de la Catedral.

El viaje real

De Madrid, acompañando a los reyes, salieron gran número de personas, entre ellas el patriarca de las Indias con una docena de clérigos y gran cantidad de personal de servicio, compuesto de mayordomos, secretarios, oficinistas, cocineros, chulos, albañiles, lacayos, etc. Del 23 de agosto al 2 de septiembre los reyes permanecieron en Zaragoza saliendo para Lérida, Cervera e Igualada. El día 9 de septiembre pernoctaron en Igualada y al día siguiente en Martorell. El 11 de septiembre salieron de Martorell, cruzando el puente del Diablo y después de pasar por San Andrés de la Barca y Pallejá, cruzaron el río Llobregat, por lo que en el itinerario oficial se llama «el hermoso puente de piedra colorada», siguiendo a Molins de Rey, San Feliu, Esplugas, Rubilla Casas, Collblanch, Sants, Cruz Cubierta, entrando en Barcelona por la puerta de San Antonio y siguiendo por la plaza del Padró, San Lázaro, calles del Carmen, Ramblas, Atarazanas, Dormitorio de San Francisco, Ancha, Fustería, plaza de San Sebastián, de los Encantes y de Palacio, pasando por debajo de varios arcos triunfales, subido el rey en una hermosa carroza que costearon los gremios de la ciudad y que decoró Pedro Pablo Montaña, director de la Escuela de Dibujo de la Junta de Comercio.

Esta carroza merece ser descrita, pues era totalmente dorada y vestida de tela de plata con almohadones de terciopelo carmesí en el pesebrón cubierto de tisú de oro. Delante había una figura representando a un perro, símbolo de la fidelidad, con las llaves de la ciudad en la boca y apoyado en el escudo de Barcelona en tanto volvía la cabeza hacia el león real que sostenía dos bolas del mundo.

Actos conmemorativos

Se aposentaron los reyes en el viejo Palacio Real, antigua Hala dels Draps, más tarde reformado por el arquitecto

El 3 de octubre de 1802 fue avistada otra escuadra que conducía a la familia real de Etruria. La reina de Etruria era hija de Carlos IV y se había casado con el rey Luis I de Etruria, reinado concedido por el directorio francés a la rama española de la casa de Parma en 1801.

Durante el viaje, la reina María Luisa de Etruria dio a luz una niña que fue bautizada en Barcelona el día 6 de octubre de 1802, recibiendo los nombres de Luisa Carlota.

Los reyes de Etruria y los príncipes de Nápoles fueron instalados en el edificio de la Aduana, construido por el marqués Miguel de Roncali entre 1783 y 1793. Para establecer contacto con los reyes, que se hallaban en el frontero Palacio, se construyó un puente que es el protagonista de esta historia.

El puente entre dos palacios

Previendo la necesidad de una adecuada comunicación entre el Palacio Real y el de la Aduana se mandó construir un puente de tres ojos que salvase la anchurosa avenida que ahora se llama del marqués de Argentera.

El proyecto fue encargado al arquitecto Tomás Soler Ferrer, hijo del también arquitecto Juan Soler Faneca, director de las obras de Lonja.

A la muerte de Soler Faneca, en 1794, le sucedió su hijo Tomás, al que la

Televisores 20" y 24"

LAS MEJORES MARCAS
GARANTIA 2 AÑOS

Desde 500 ptas. mes

Cambiamos su T.V. usado
Llame a los teléfonos

329.55.55 - 241.65.99

Todas horas

CARTAS a «La Vanguardia»

PLASTICOS EN LA AGRICULTURA

Señor Director de
LA VANGUARDIA

Muy señor mío:

Sirva la presente para agradecer la atención que ese diario ha prestado a las tareas del III Congreso Internacional de Plásticos en la Agricultura que se celebró en Barcelona del 25 al 29 de marzo.

Dirigimos hoy este escrito a su atención por haber visto en la página 11 de su número de 30 de abril una fotografía y comentario sobre la aplicación del plástico en la agricultura de Benifayó.

Nos parece excelente su difusión, si bien estas técnicas (impulsadas por organismos tan competentes como el Patronato Juan de la Cierva, la Comisaría de Extensión Agraria y empresas privadas de muy meritoria labor) están extendidas por toda la superficie española; por citar sólo algunos ejemplos mencionados en LA VANGUARDIA se puede hablar de los claveles y fresas del Maresme, fresones de las Vascongadas y melones de Levante.

Pero lo que nos mueve hoy a escribir y molestar su atención es el hecho de que muchísimos agricultores desconocen todavía dónde pueden obtener información sobre los procedimientos a seguir o sobre las fuentes de suministro de los materiales necesarios.

Este centro, que es una entidad no lucrativa dedicada a servir en todo aquello que se relacione con los plásticos, está a disposición de cualquiera que se dirija a nosotros para consultarnos cuantas dudas, a escala industrial, puedan presentarse.

Por lo antedicho creemos que es interesante que el público (y en el caso que nos ocupa, los agricultores) sepan que pueden consultarnos sus problemas en la seguridad de que trataremos siempre de darles cumplida satisfacción u orientarles hacia los organismos, empresas o personas que les puedan dar respuestas o soluciones más concretas que las que estén a nuestro alcance.

Atentamente le saluda,

Roberto SAENGER
Presidente del Centro
Español de Plásticos

LA ARQUITECTURA MODERNISTA

Señor Director de
LA VANGUARDIA

Muy señor nuestro:

La arquitectura modernista marca, sin duda, uno de los momentos más válidos de nuestra cultura. Hasta hace poco, se ha conservado en toda Cataluña, y especialmente en Barcelona, gran número de obras de este período, que constituyen un conjunto monumental único en el mundo por su calidad y por su densidad.

Pero desgraciadamente, a última hora, una serie de circunstancias parecen amenazar muchas obras valiosísimas del Modernismo, condenadas a graves reformas o a derribo definitivo. A pesar de las quejas de algunos ciudadanos con responsabilidad, estas obras no han podido ser defendidas y así se ha iniciado un

proceso de aniquilamiento que puede ser funesto para nuestra cultura. Conviene defender ese tesoro cultural, ese testimonio histórico que no por ser relativamente reciente es menos importante ni menos significativo que las obras de otras épocas que parecen merecer una protección sólo por su mayor antigüedad.

Pedimos, por tanto, a las autoridades a quienes compete, la defensa de estos monumentos arquitectónicos, desde los grandes edificios de los maestros consagrados, hasta las tiendas anónimas, los conjuntos urbanos, los elementos de diseño y mobiliario. Pedimos además, a todas las personas que creen en la necesidad de salvaguardar la cultura y los testimonios históricos del país, que nos ayuden a crear, de una u otra forma, esa conciencia de respeto hacia el conjunto monumental y significativo de nuestra arquitectura modernista.

Atentamente,

Carlos ABADIAS SUSIN
(Siguen ciento treinta y tres firmas, la mayor parte de arquitectos.)

MAS SOBRE EL TELAR SIN LANZADERA

Sr. J.
«LA

Co
da e
Enri
gen
me
que
que
la p
lán,
bé
Fra
más
sin
vida
Ac
bora
casa
bado
mun
tela
pañ
A

Muy
Ho
LA
yo e
Crua

Mor
en s
naste
indiq
cómo
es e
Así
ha s
encom
blos
vinci
Le
guie
ción
ticip
M

Un piano y sillas nuevas

El Palau de la Música se remoja

Quizás asistieron ustedes al concierto de Pollini en el Palau de la Música, en el pasado Festival Internacional. Si lo hicieron, tuvieron la oportunidad de admirar y oír el nuevo piano del Palau: un «Steinway» que ha costado la friolera de tres millones de pesetas. A partir de ahora, el piano se ha incorporado plenamente a las actividades musicales barcelonesas y la Orquesta Ciudad de Barcelona ya ensaya con él todos los días.

Pero tampoco es cuestión de lanzar las campanas al vuelo. En este país nos movemos en unos niveles de modestia patentes: nos congratulamos por la adquisición de un piano de gran categoría cuando en el «Lincoln Center», de Nueva York, tienen... treinta y dos, diecisiete de los cuales están a disposición del intérprete de turno para que los pruebe y decida cuál prefiere. Aquí, con un piano y una única sala de conciertos, conseguir armonizar los ensayos de la orquesta de la ciudad con la que viene para dar un gran concierto es todo un problema matemático.

Pero no se acaban aquí las novedades: los músicos del Palau contarán, a partir de ahora, con sillas nuevas. No se rían, que ciento veinte sillas son mucho asiento. Lo que pasaba es que las que había hasta ahora amenazaban con dejar en el suelo a más de uno. Un violinista un poco gordo era, sin saberlo, un kamikaze: candidato seguro a la muerte por derrumbamiento. Los «cracs», «catacros» y «nigunigus» de las sillas de los músicos en el Palau eran audibles en las primeras filas de platea.

Conservar el Palau, una tarea de titanes

Me comentaba estas novedades Antoni Sabat, con quien coincidí en un almuerzo ofrecido por el señor Williams, cónsul general de los Estados Unidos, en honor de Lorenzo Alvarý, presidente del jurado del concurso de canto «Tenor Viñas», recientemente celebrado, como usted seguramente ha debido enterarse. Alvarý fue durante treinta y cinco años miembro de la plantilla de la «Metropolitan Opera House» de Nueva York. La cosa tiene su mérito, pues, según me comentaba, allí la «inestabilidad laboral» es total: cada año debía pasar el concurso para obtener su plaza correspondiente, «frente a la competencia de un centenar de personas que aspiraban, como yo, a ser el bajo de la «Metropolitan Opera House».

No les hablaré de las delicias de la «crêpe aux fruits de mer» que nos sir-

vió en el almuerzo el señor Williams, aunque sí creo interesante consignar que, aunque sólo lleva en Barcelona dos meses, el cónsul estadounidense empieza ya a hablar el catalán. Ello, unido a su demostrada afición por los hechos culturales, pueden dar un cariz nuevo a las relaciones catalano-americanas.

En todo caso, en el almuerzo en cuestión se habló, cómo no, de música, y concretamente de los problemas musicales barceloneses. Me comentaba Sabat que la gente no podía creer que el presupuesto de limpieza del Palau subiera, cada año, más de dos millones de pesetas.

«Tenemos una magnífica, excepcional sala de conciertos. Creo que es maravillosa. Pero los problemas de su conservación son inmensos.» Y Sabat me anunció una serie de pequeñas mejoras en la misma, que se van a emprender con rapidez. Entre ellas, el mejoramiento de los servicios. «A esto ha contribuido la eficacia en la protesta de dos personas: tú misma y el alcalde Serra», me dijo en broma Sabat. Y es que se va a resolver, por lo que parece, por fin, el problema de la descarga automática de los lavabos de caballeros del segundo piso: cada tres minutos, inexorablemente. El segundo piso del Palau se llenaba del ruido de una potente descarga de agua, que arruinaba cualquier solo de violín que se produjera en la sala. Narcís Serra sabe bien de qué va el asunto porque durante muchas temporadas —en los tiempos en que Serra era tan sólo un militante clandestino de una «llamada Convergencia Socialista de Catalunya»— estuvo abonado a una butaca del segundo piso. Eran las menos caras, y estaban situadas por encima de los caballos cuyas patas amenazan ponerse a galopar sobre las cabezas del público.

Eran, son, butacas estrechas y apretadas, donde se condensa todo el calor de la sala y desde donde los músicos aparecen como hormigas. Al alcalde, ahora, ir a un concierto en butaca de las de «lujo» debe parecerle gloria. Pero no por eso ha olvidado el ruido de aquellas descargas de lavabo que, por fin, van a ser resueltas. De ahí a que se resuelva la acústica del Palau..., porque cuando fue proyectado Barcelona era una ciudad tranquila, pero en la actualidad las sirenas de bomberos, ambulancias o policía llegan hasta la sala de conciertos. Es otro más de los precios que hay que pagar por mantener una de las salas de música más hermosas del mundo.

Soledad BALAGUER

El «Palau», monumento histórico-artístico nacional

La noticia es muy grata para Barcelona. El «Palau de la Música Catalana», uno de los edificios más representativos y más queridos de la ciudad, ha quedado definitivamente salvaguardado de toda posible actuación urbanística con el acuerdo del Consejo de Ministros del día 19 del corriente por el que, a propuesta de la Dirección General de Bellas Artes, se le declara Monumento Histórico-Artístico Nacional.

Nuestro «Palau» recibe así el justo reconocimiento de sus destacados valores artísticos como edificio realmente singular del modernismo —el «Stile nouille» de Francia— que destaca por su amputosa y flexible ornamentación. Construido entre 1905 y 1908 por el arquitecto barcelonés don Lluís Domènech y Montaner a expensas de los socios del «Orfeó Català», el edificio tiene una capacidad de 2.050 espectadores.

Su estructura y distribución responden a la idea de procurar eliminar toda separación entre el público y el escenario. Destacan, entre otros elementos ornamentales propios del estilo arquitectónico al que pertenece, los populares mosaicos del hemicíclio obra de Luis Brú; los motivos florales y alegóricos a la música, la claraboya central de la sala, de singular belleza; el busto de Beethoven, la representación de Clavé, y la cabalgata de las Walquirias obras del escultor Pablo Gargallo. El chafán del edificio muestra el relieve escultórico: la alegoría de la canción popular catalana obra de Miquel Blai. Destaca por doquier la plena armonía lograda entre el artista y el artesano.

El edificio pertenece al «Orfeó Català» entidad que fundaron en 1891 los maestros Lluís Millet y Amadeo Vives. Tras su bendición el 9 de febrero de 1908 por el cardenal Casañas, ofreció los conciertos inaugurales a cargo del «Orfeó Català» dirigido por el inolvidable director del mismo el maestro Lluís Millet estrenando la composición de Felipe Pedrell «Glossa», escrita ex profeso para tan descolante acontecimiento.

Desde entonces hasta el momento actual el «Palau» ha sido el centro de la vida musical barcelonesa y una de las salas más prestigiosas del mundo. En el local de la calle Alta de San Pedro se han dado infinidad de veces acontecimientos musicales de descolante relieve internacional.

El reconocimiento de los méritos artístico-históricos de tan importante edificio constituye un merecido homenaje a la primera sala de España en su género y a uno de los inmuebles más relevantes del Viejo Continente. Pero el «Palau» adquiere plena significación cuando se le ve con el ambiente peculiar que le da su público filarmónico que tiene acreditados méritos de asamblea enterada y exigente capaz de valorar debidamente los más prestigiosos conjuntos e intérpretes.

MAL PROLOGO PARA UN CENTENARIO

BARCELONA, EN TRANCE DE VER DESAPARECER OTRA JOYA DE SU EPOCA MODERNISTA

Cúmplese el próximo año el centenario del nacimiento del arquitecto, historiador de arte y hombre público Jose Puig y Cadafalch, nacido en 1867 y fallecido en 1956.

Para conmemorar la efemerides tenemos noticia se hallan en preparación diversos actos y celebraciones destinados a ensalzar la figura del que fue el primero y más autorizado estimador del arte románico, autoriza aún hoy acatada y reconocida universalmente, uno de los más importantes orientadores de nuestro Modernismo y el más entusiasta ponteco que reorganizó la Junta de Museos de Barcelona, realizó la instalación del museo del parque de la Ciudadela, inició las excavaciones de Ampurias, etcétera.

Toda la vida de Jose Puig y Cadafalch se ha entregado a estas tres dedicaciones, que en él andaban de firme, una justificando, moviendo y completando la otra. Nacido en Mataró, vino a estudiar a Barcelona. Se doctoró en Ciencias Físico-matemáticas en 1888 y siguió luego la carrera de arquitecto en la Escuela Provincial de Arquitectura, primero y en la Superior después. Obtenido el título en 1891, volvió a su ciudad natal, donde fue nombrado arquitecto municipal y allí tuvo gran parte en la fundación de la biblioteca-museo y la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad, cuyos proyectos diseño, restauró el salón de aquel Ayuntamiento e intervino igualmente en muchas otras mejoras urbanas de su ciudad natal.

Fertil impulso y enorme labor

En la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona regentó las cátedras de Hidráulica y Resistencia de Materiales, e instalado ya en Barcelona, empezó a trabajar aquí. La efervescencia modernista tuvo en él un brillantísimo impulsor. Después de decorar la joyería Macià, en la calle de Fernando, fue grandísima su labor de arquitecto, sucediéndose en su producción la casa Martí, en la calle de Montesión, esquina con el pasaje de San José (donde estuvo instalada la cervecería famosa de los «Quatre gats»), la de Macaya (paseo de San Juan, hoy paseo del General Mola, 2), las de Terradas, conjunto conocido por la «casa de les punxes», edificación unitaria que constituye una manzana trapezoidal inscrita en el perímetro Diagonal, Bruch, Rosellon y Lauria), la de Amatller (paseo de Gracia, 41), la de Urri, en Argentina, la del barón de Quadras, en Mostalric, etcétera, en las cuales desarrolló su concepción, inserta de lleno en la inspiración anticlásica que conducía aquel movimiento.

En la arquitectura del Modernismo se conjugaban, en proporción irregular y con una fermentación activísima, las ideas del «Jugend Stil» alemán, del «Modern Style» inglés y de las diversas tendencias eclesiástico-decorativas que se producían en los años de fin de siglo en Francia y en Austria, en demanda de un retorno a las raíces más firmemente autóctonas para revigorar el arte, caído en manos del academismo. Para ello era urgentísimo, en primer lugar, volver a tomar contacto con las artes constructivas y ornamentales de los siglos góticos y, partiendo de ellos, prescindir de las frías normas de los clasicismos que vinieron después, reemprender la tarea de aquellos artistas y artífices con la libertad que el espíritu de la nueva época acarreada.

Influjos y características de su estilo

Dentro de esta dirección, la obra de Puig y Cadafalch fue de capital importancia. Su obra aportó al Modernismo su personalísima concepción, en la que continuaban los influjos del secesionismo múniques y un acentuado sentimiento medievalista. Su estilo se produjo reneando en sucesivas creaciones la devoción del autor por las fórmulas constructivas del gótico catalán, que interpretaba con alardes desusados en los procedimientos técnicos y detalles de una originalidad total. Para sus construcciones echaba mano de todos los materiales, que utilizaba en las más imprevisibles combinaciones. La piedra, el ladrillo, la madera, la cerámica escultórica, el azulejo, el hierro, el estuco, el esgrafiado, etcétera, todo ello con abundancia de color y muy a menudo con la plena exhibición de sus elementos ferreos.

Nota de noble y encalmada armonía

Entre las obras más representativas de la arquitectura de Puig y Cadafalch figura el chalet que construyó para el prócer Avelino Trinxet, en la calle de Corega, 268, cuyo hastial recortado en elegante abarrocamiento, su zócalo de cerámica vidriada en verde, su puerta esculpida con elementos florales y animales, los hierros de sus balcones y rejas, finamente forjados,

con su fachada blanca, en cuya parte superior se extienden doradas guirnaldas en mosaico, es una nota de noble y encalmada armonía. Su interior, su distribución alrededor de un gracioso zaguán bajo la tamizada luz cenital de su policroma claraboya y que rodean columnas sosteniendo los finos arcos serpentinos recordando el antiguo trilobulado gótico, enlazados por ricas guirnaldas de hierro forjado y dorado, es de una íntima y apacible luminosidad. De este zaguán parte la escalera, de melis, que conduce al piso superior, ricamente labrada, en el comienzo de cuya baranda figura una exquisita escultura de José Llimona. De mármoles y alabastros son las columnas y la chimenea del comedor, todo el tapizado con el desbordamiento cromático de las pinturas que Joaquín Mir, sobrino de Avelino Trinxet, realizó ex profeso para el lugar. Las vidrieras de la capilla, los mosaicos del suelo, en el que se incrustan teselas de lapis lázuli y de cerámica dorada, con muchos otros pormenores que se podría ir enumerando, hacen del edificio una verdadera muestra del arte sinuuario del Modernismo catalán.

Nuestra ciudad, sede europea más representativa del estilo

Esta obra, tan completa y acabada, del ilustre arquitecto se halla en peligroso trance. Se encuentra en venta para su derribo y la erección sobre su solar de una edificación de pisos. La noticia de ello ha causado verdadera consternación a cuantas personas amantes del arte, de Barcelona y de su prestigio cultural y artístico a cuyos oídos ha llegado.

Viene el anuncio en pleno auge de la estimación del Modernismo por todo el mundo, cuando las obras del modernismo barcelonés, el más completo, concluso y cabal en sus variadas y diversas manifestaciones son estimadas por la historiografía de arte del siglo XX y nuestra ciudad es citada como la sede europea más representativa del estilo, hasta el punto de hacer verídica sin ninguna exageración la frase «Barcelona, la ciudad del 1900».

¿No habrá manera de evitar la desaparición de esta joya que tan bien podría preservarse como gloriosa reliquia de aquel período del renacer artístico del país? Las condiciones del edificio lo harían apto para el Museo del Modernismo que tanta falta nos hace. Su solar adjunto podría servir para las ampliaciones museales que fuesen necesarias. Lamentable sería que una vez más se repitiese la triste historia de nuestra desidia, de nuestro falso sentido práctico y nuestro desprecio por los propios valores para llorar, años después, sobre su desaparición.

Sabemos en entidades prestigiosas y autorizadas, artistas, escritores y particulares se hallan preparando un ruego a nuestras instituciones para que procuren salvar de la desaparición el edificio. No sería, en verdad, prólogo adecuado para la celebración del centenario del gran arquitecto de nuestro 1900 el derribo de una de sus más bellas e interesantes creaciones.

Juan CORTÉS

EN DEFENSA DE LA ARQUITECTURA MODERNISTA

Mientras Barcelona pone a la vista, gracias a cuidadosas e inteligentes excavaciones, nuevos restos de su pasado remoto, desaparecen irremediablemente, por derribo, monumentos valiosos de nuestro pasado reciente. Bien está que prestemos la debida atención a los testimonios de nuestro pasado romano y a los monumentos de nuestra cultura medieval. Pero asombra que la ciudad no sea capaz de reaccionar con energía y sentido común ante la desaparición de tantos testimonios de un tesoro cultural tan característico como es el modernismo.

Este periódico, a través de crónicas y artículos y desde esta misma columna editorial, clamó tiempo atrás contra la desaparición de la casa Trinxet. Se aireó la propuesta de convertirla en Museo del Modernismo, ese museo que Barcelona necesita y que puede y debe ofrecer a sus ciudadanos y a sus visitantes. Fue inútil. La casa Trinxet cayó bajo la piqueta, como destino que recientemente ha venido a afectar también al palacio del marqués de Robert, pese a que figuraba en el catálogo de Edificios de Interés Turístico del Ayuntamiento.

Es una nueva voz de alarma —e importa mucho que no se pierda— la carta firmada por ciento treinta y cuatro arquitectos y escritores que publicábamos en nuestra edición del jueves pasado. Hasta hace poco, se ha conservado en toda Cataluña y especialmente en Barcelona gran número de obras del período modernista, que constituyen —recordaba la carta— «un conjunto monumental único en el mundo por su calidad y por su densidad». Pero cuando muchas de estas obras han sido condenadas a graves reformas o a derribo definitivo «no han podido ser defendidas». Este es el problema: la falta de adecuados y eficaces instrumentos jurídicos y administrativos para defender lo que merezca ser defendido y establecer criterios públicos que permitan proceder ordenadamente en el mantenimiento de ese conjunto monumental.

Se trata, en efecto, de un conjunto de impresionante riqueza. Unas cuatrocientas obras esparcidas por toda Cataluña ha llegado a catalogar el arquitecto Oriol Bohigas, para su reciente libro sobre arquitectura modernista. De ellas, alcanzan el centenar las de verdadera importancia. En el medio siglo entre el año en que Antonio Gaudí termina la carrera, 1876, y el año de su muerte, 1926, se produce aquí un movimiento arquitectónico de singular interés. Con el de Gaudí, se inscriben en ese movimiento cultural y social los nombres de Domènech y Muntaner, Pujol, Puig y Cadafalch, Berenguer, Rubió... Y el modernismo encuentra expresión no sólo en las casas, sino en las fábricas y en las tiendas, así como en los muebles. Por eso, de nuevo ahora oportunamente surge la idea de un Museo del Modernismo que recoja tantos elementos valiosos que fácilmente van desapareciendo.

¿Qué puede hacerse? La carta de los 134 arquitectos y escritores pide a las autoridades competentes la defensa de estos monumentos arquitectónicos, desde los grandes edificios de los maestros consagrados hasta las tiendas anónimas, los conjuntos urbanos y los elementos de diseño y mobiliario. Acaso convenga pensar en una renovación del catálogo de Edificios de Interés Artístico y, sobre todo, en un trámite que se muestre más eficaz a la hora de defender esos edificios, pues por desgracia los clamores y protestas ante el inminente derribo de un edificio llegan cuando todo está hecho y sólo falta la acción de la piqueta, que hoy es muy rápida y contundente.

estos días en el ánimo de quienes desearían ver algo ordenado y efectivo en la preservación del conjunto monumental que el modernismo representa entre nosotros: desde la institución de un premio por el Ayuntamiento de la ciudad destinado a quien mejor conserve los edificios característicos de la arquitectura modernista hasta la misma declaración de monumento nacional para la derecha del Ensanche. Lo que importa ahora es, en definitiva, que no se pierda tiempo y que quienes deben velar en la ciudad y en la región por la conservación de este conjunto monumental se apresten a hacerlo con inteligente decisión y sentido práctico.

MODERNISMO Y TRANSICION

NATURALMENTE, yo no sé qué es la Belleza.

Ni yo ni nadie, me supongo. Si para los neoclásicos el gótico era un arte abrupto, para los románticos equivalía a la pura delicia. Bien. Pero esto no ocurría en nombre de un espíritu estético intemporal, sino a causa de los factores diversos —ciencia, dinero, ideas y hasta el régimen de lluvias— que conformaron el signo de la época. El sentido histórico —cada cosa en su tiempo y lugar, como la fruta— es un principio muy cercano a la realidad de los hechos. Un ilustrado muy serio, don Antonio de Capmany y de Montpalau, ya abroncaba a los que recubrían las paredes góticas con yeso neoclásico: «Práctica estúpida... qué convierte los templos antiguos en almacenes nuevos».

Por eso resulta extraño que un escritor con tanta conciencia cívica como Rafael Tasis haya dedicado, en un reciente artículo, un imperioso ataque a Gaudí y a la arquitectura modernista: «...la Pedrera, l'edifici més important per a habitació que va crear el senyor Gaudí, deliri surrealista de pedra picada, de ferro forjat i de ceràmiques i vidres de colors, amb sostres que semblen fets amb escates de peix, habitacions amb parets corbes, portes sense cap angle recte i corredors tenebrosos». Y la filípica sigue.

Tasis, en cambio, ensalza los edificios de la Barcelona de Pedro el Ceremonioso. Yo, desde luego, no tengo nada que objetarles. Pero si la Pedrera es tenebrosa, dentro de la prodigiosa armonía del Tinell uno se hiela de frío. Puestos a olvidar la circunstancia histórica, se podría echar en cara al rey Pedro o a su momia el que no hubiera instalado calefacción central en sus habitáculos.

Antes empleé el término cívico con plena intención, porque pienso que el Modernismo, entre nosotros, no puede examinarse sólo como una corriente artística. Es, además, o mucho más, el primer movimiento sociocultural coherente que tenemos en la Cataluña contemporánea y sus acusadas características autóctonas nacen al compás evolutivo de nuestra sociedad finisecular. El mismo naturalismo, con Oller a la cabeza, es aún un reflejo exterior. Y Verdaguer o Guimerà son gigantescas individualidades.

Gaudí, para seguir con su ejemplo, responde, sí, al neorromanticismo de un Grasset y un Gallé y a los aires de la exposición universal del 1900 —Charpentier, Hoentschel, Guimard, etc.—, como también a los impulsos del visionarismo espiritualista de los desengañados del positivismo, y que van desde Dostoyevski a Van Gogh. Es la Europa de la época. Pero Gaudí es, más aún, la Cata-

luña de la época, y en el genial amasijo de la Sagrada Familia concurren desde la culminación del exaltado medievalismo cristiano resucitado por los floralistas de la Renacimiento, hasta toda clase de materiales comunes, artesanos, fabricados por las manos de un pueblo, de un país, en período de crecimiento.

La otra cara del Modernismo podríamos representarla por Rusiñol y su perfilada ironía —Daudet, Wilde...— que corre parejas con los jardines neblinosos —Maeterlinck...—. La potencia de Gaudí es aquí sonrisa o ensueño. Don Santiago mismo ya lo definió así: «El Modernisme es... una força que empeny amb ales blanques d'esperança». Pero es aún incluso más que Gaudí un hijo de su época y de su sociedad. «L'auca del senyor Esteve» es un cuadro perfecto de la pequeña y alicorta burguesía catalana decimonónica que sigue encerrada en su tienda mientras el Estado se cuarteaba a su alrededor. Es decir: la mayoría de los «senyors Esteve» son alicortos frente a las crisis de finales de siglo porque siguen con una mentalidad y unos métodos de la primera mitad del siglo, que entonces dieron un fructífero resultado, pero que son ya anacrónicas. Rusiñol lo expone con detalle, pese a juzgarlo todavía bajo el prisma del Arte y sus perifollos. Pero parte de esta burguesía, como veremos, encontraba otra respuesta.

La irreversibilidad de la crisis se había visto a partir de los años ochenta, al cesar la afluencia de capital extranjero y producirse el desbarajuste económico que acabó con la alegre «febre d'or». Menéndez y Pelayo, al escribir en 1882 el epílogo de sus «Heterodoxos», llamaba «cenegal fétido y pestilente» al ambiente que le envolvía. En 1892 el «crack» económico sube al máximo con la pérdida de los mercados exteriores del hierro y del vino, así como la casi totalidad del comercio de exportación. La guerra colonial acelera la inestabilidad capitalista y la agitación social, sazónada ésta a base de bombas, preferentemente en Barcelona, y la peseta entra en un proceso de constante devaluación. El 1898, con el definitivo desastre colonial, es el símbolo, agrio y famoso, del final de un tiempo y del cierre del siglo.

El espíritu crítico, exacerbado y desilusionado de la extraordinaria generación del 98 responde, exactamente, a esta circunstancia sociológica. Baroja —sobre el cual volveré pronto en otro artículo sobre sus relaciones con Cataluña—, Machado, Valle-Inclán, Azorín, etcétera, son unos fiscales inmensos, obsesionados. Y en su ceñuda condena no

hallamos sólo el repudio de un pasado, sino los más enconados esfuerzos para enderezar el futuro.

La circunstancia de Cataluña tiene importantes matices distintos, que en buena parte encarna la burguesía, que cada día se resigna menos a la postración, a la pérdida de su comercio y de su mundo, y su crisis deviene inquieta, vibrante, a la búsqueda de plataformas en las que volver a posarse y continuar adelante. Vicens Vives lo ha especificado bien: «... la burguesía, que ve frustradas sus esperanzas de terminar la centuria en paz, orden y prosperidad. De ahí la afiliación del elemento burgués al regeneracionismo político y social que hasta entonces habían predicado algunas inteligencias clarividentes, a cuyas protestas había puesto sordina la ñoñez de la Restauración».

El Modernismo es, pues, vitalidad e inquietud, crisis y recuperación. Transición, en suma. El historiador de la literatura Joaquim Molas ha puntualizado este tránsito a través de tres etapas en tres figuras típicas, expresivas: Apeles Mestres, que se debate en un mundo de contradicciones; Rusiñol, que testifica y se evade, y Maragall, que se compromete con la clase social burguesa. Y añade: «Tots tres, però, i de manera molt diversa, seran devorats per la nova generació que pren les primeres posicions vers l'any 1906 i que, tot seguit, completament identificada amb la burguesia barcelonina triomfant, imposarà la seva visió de les coses: el Noucentisme».

En efecto: la ebullición modernista se aboca en el Noucentisme, o novecentismo, el cauce ordenador y creador de una Cataluña donde participan artistas, políticos, escritores y burgueses. Que será todo lo discutible que se quiera, pero que es lo único que se ha elaborado aquí en orden y provecho y de una manera sistemática, sin atropellar a nadie. Que no es poco.

Por esto también me interesa a mí Ors: por su trabajo y encuadre social en el Noucentisme, y no sólo como escritor, como cree don Miguel Masriera. Por cierto que se anuncia una biografía del otro gran escritor novecentista: Josep Carner, estudiado por Albert Manent. Este reencuentro con el pasado es, sencillamente, apasionante. No vivimos sobre el vacío, sino encima de una firme tradición.

Y porque esta tradición —el Modernismo y etcétera— es vida, es por lo que, modestamente, no creo que pueda despacharse bajo simples advocaciones estéticas.

Baltasar PORCEL