

Barcelona recta y curva

Carolina B. García
Josep M. Rovira



Ajuntament
de Barcelona

**Consell d'Administració de l'Institut
de cultura de Barcelona:**

President:

Jaume Collboni Cuadrado

Vicepresidenta:

Gala Piñ Ferrando

Vocals:

Jaume Ciurana i Llevadot, Joan Josep Puigcorbé i Benages, Pau Guix Pérez, Guillem Espriu Avendaño, Alfredo Bergua Valls, Pere Casas Zarzuela, Ricard Vinyes Ribas, Martina Millà Bernad, Arantxa García Terente, Fèlix Ortega Sanz, Antonio Ramírez González, Núria Semper Comas, Eduard Escoffet Coca

Secretària:

Montserrat Oriol Bellot

Gerent:

Valentí Oviedo Cornejo

Correcció: Addenda

Disseny de coberta: Carlos Ortega i Jaume Palau

Maquetació: Addenda

Impressió: Crown Quarto, S.L.

Coordinació editorial: Ana Shelly

Primera edició: maig 2017

© de l'edició: Museu d'Història de Barcelona, Institució Milà i Fontanals (IMF), Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), Institució Catalana de Recerca i Estudis Avançats (ICREA), Marie Skłodowska-Curie Actions

© dels texts: els seus autors

© de les imatges: Archivo General de la Administración (AGA), Arxiu Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (ACOAC), Arxiu Fotogràfic de Barcelona (AFB), Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB), Arxiu Mas, Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona (AMCB), Ricardo Bofill Taller de Arquitectura (RBTA), Esteve Bonell, Julio Conill, Carolina B. García, Adrià Goula, Rafael Moneo, Josep M. Rovira, Benedetta Tagliabue, Rafael Vargas

Imatge de la coberta: Casa Planells. Josep M. Jujol, 1923. ACOAC

Imatge de la contracoberta: Edifici d'habitatges dúplex al carrer de Muntaner, 342-348.

Josep M. Sert, 1929-1931. Arxiu Mas

ISSN 2014-3516

DL B 29.943-2010

En queda prohibida la reproducció total o parcial sense el permís exprés de l'autor en els termes marcats per la llei.

S'han fet totes les gestions possibles per identificar els propietaris dels drets de les fotografies. Qualsevol error o omissió s'ha de notificar per escrit a l'autor i es corregirà en edicions posteriors.

barcelona.cat/barcelonallibres

www.museuhistoria.bcn.cat

**Consell d'Edicions i Publicacions
de l'Ajuntament de Barcelona:**

Gerardo Pisarello Prados, Josep M. Montaner Martorell, Laura Pérez Castallo, Jordi Campillo Gámez, Joan Llinares Gómez, Marc Andreu Acebal, Águeda Bañón Pérez, José Pérez Freijo, Pilar Roca Viola, María Truiñó i Salvadó, Anna Giralt Brunet

Sumari

Introducción	7
1. DE LA FORMA RECTA	9
1.1. Frente a la ciudad histórica	9
<i>a. Palacio de la Generalitat</i>	9
<i>b. Lonja de Mar</i>	15
<i>c. Dispensario Central Antituberculoso</i>	20
<i>d. Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares (COACB)</i>	24
<i>e. Filmoteca de Cataluña</i>	27
1.2. Metrópolis Cerdà.	32
Arquitectura sometida a la trama	32
<i>a. Maestros de obras</i>	32
<i>b. Facultad de Derecho</i>	36
<i>c. El Noticiero Universal</i>	41
<i>d. Illa Diagonal</i>	43
1.3. Al margen de L'Eixample	48
<i>a. La Casa Bloc</i>	48
<i>b. Edificio de viviendas en Johann Sebastian Bach, 28</i>	53
<i>c. Casa Fullà</i>	56
<i>d. Edificio Frégoli</i>	61
2. DE LA LÍNEA CURVA	65
2.1. Empieza el juego: Gaudí, Jujol, Coderch	65
<i>a. La cultura barcelonesa se modifica</i>	65
<i>b. La arquitectura a debate</i>	71
<i>c. Trienal de Milán y casa Ugalde: síntesis decisivas</i>	73
2.2. Segundo acto: Gaudí, Jujol, Miralles	80
<i>a. De nuevo, la cultura barcelonesa se modifica</i>	80
<i>b. La arquitectura a debate, otra vez</i>	85
<i>c. El guiño surrealista</i>	90
2.3. Tercer acto: alcances de una genealogía	95
Bibliografía	101
Índice onomástico	105

Niño, niño,
—dijo con voz alta a esta sazón don Quijote—,
seguid vuestra historia línea recta y no os metáis
en las curvas o transversales,
que para sacar una verdad en limpio
menester son muchas pruebas y reprobas!

El Quijote
Libro II Capítulo XXVI

Introducción

La arquitectura que se ha desarrollado en las estructuras urbanas consolidadas de la ciudad de Barcelona ha estado situada, necesariamente, entre su núcleo histórico, el Ensanche Cerdà o los que, en origen, eran pueblos limítrofes.

Ante ello, las respuestas de la arquitectura han establecido determinados diálogos con los entornos inmediatos que le han ido tocando en suerte, han condicionado el futuro de algunas partes de la ciudad o se han constituido en ejemplo por sí mismas, en presencias de futuros que conseguir y no siempre alcanzados.

Elocuentemente, en la ciudad aparecen respuestas que, en principio, son radicalmente distintas, y que se pueden agrupar en dos clases de propuestas, en las que lo recto o lo curvo, lo sólido o lo blando, lo racional o lo onírico, expresan voluntades muy diferentes. Las primeras suelen ser manifiestos contundentes, precisos, radicales. Las segundas se producen por genealogías, poéticas, discursivas, dialogantes. Pero esta es solo su apariencia. En sus resultados se esconden los momentos históricos, políticos, urbanos y disciplinares que las han facilitado, provocado o exigido. Por ello, a pesar de que el título de este libro, que fue propuesto desde el Muhba como germen de un proyecto más amplio que tendrá continuidad en el tiempo, puede parecer que defienda una lectura formal, estas arquitecturas nunca se proponen como ejemplos que imitar, sino como una reflexión de las distintas mentalidades que exigieron formas diferentes. Por ello, proponemos la arquitectura como un documento de cultura mudo, como un paradigma que se repite bajo distintas formas y que siempre espera interpretaciones. Algunas de ellas son las que plantea este texto.

1. DE LA FORMA RECTA

1.1. Frente a la ciudad histórica

a. Palacio de la Generalitat

Las ampliaciones que diseñaron el arquitecto Pere Blai y el maestro de obras Pere Ferrer hacia el norte y hacia el sur del edificio medieval del Palacio de la Generalitat (obra de Marc Safont), resueltas entre 1596 y 1630, ejercieron una impronta volumétrica contundente en la Barcelona medieval.

La Generalitat era una especie de *regnum* que dialogaba y pactaba con el rey, a la vez que le estaba sometida. Una compleja y asimétrica estructura que estaba dirigida por los tres brazos de las clases dominantes del principado y los condados: el eclesiástico, el militar y el real, es decir: por la iglesia, la nobleza y las ciudades. El órgano supremo del principado y los condados eran las Cortes Catalanas, la reunión de los tres estamentos o brazos con el rey. La Diputación del General era un órgano autónomo subordinado a los tres estamentos. La Generalitat era la suma de las atribuciones que las leyes confiaban a la Diputación en los intervalos de la celebración de las Cortes. Las Cortes Catalanas elegían por insaculación a tres diputados, uno por cada estamento, que se renovaban en las siguientes. En el año 1586, estos diputados se definían como «ejecutores de la Corte y Conservadores de su autoridad y preeminencia». La historiadora Núria Sales defiende que se puede «definir a Cataluña por el ámbito de acción de la Generalitat»,¹ de modo que los diputados se ocupaban de salvaguardar los acuerdos de las

¹ Núria SALES, «Naturalitzacions catalanes del segles XVI-XVIII», *L'Avenç*, 100, Barcelona, pág. 34. Para una visión de la complejidad de la sociedad catalana

Cortes Catalanas. Así que no está claro qué representa el edificio. La Diputación del General se ocupaba de administrar el erario público de Cataluña como entidad separada del fisco real, que provenía de los impuestos creados por las Cortes.

La línea que separaba las funciones de gobierno de las de administración se vuelve cada vez más borrosa conforme avanza el siglo XVI. El trabajo administrativo va transformándose paulatinamente en un amplio trabajo político. Los conflictos entre la Corona española y el principado aumentan significativamente a lo largo de los siglos XVI y XVII. Todo ello va acumulando un exceso de trabajo que requiere ampliar continuamente el espacio insuficiente del edificio medieval, como queda patente en los documentos de la época:

[...] han augmentat i cada dia augmenten los Drets del General y lo continuo cuidado y ocupació que Deputats i Oydors tenen son consistori en la casa de la Deputació on de ordinari se congreguen... la ampliaren i milloraren fins el trieni de 1566... I el trieni 1578 compraren la casa de Angel Vilar y los del trieni 1581 per les necessitats de ses deliberacions compraren cases devant de l'església parroquial de Sant Jaume.²

Y nos interesa fijarnos en uno de los primeros acuerdos que se tomaron:

I en la qual casa de la Deputació no tenen los Diputats y Oidors ni d'estiu ni de ivern loc comodo ni de la autoritat y respecte que convé a l'honor de son magistrat y que les festes de Sant Jordi se puguin celebrar amb més decoro... I que sien trassades per persones expertes... cap a la part de tramuntana y al canto del carrer que va a la Seu en los enfronts de devant San Jaume.

Parece claro que el edificio tiene que crecer hacia el norte y hacia el sur.

de los siglos XVI-XVII, véase: Núria SALES, «Els segles de la decadència», en Pierre VILLAR (dir.), *Història de Catalunya*, Barcelona, Edicions 62, 1989, vol. 4.

² Josep M. ROVIRA, *Renacimiento y Arquitectura. El palacio de la Generalitat*, Barcelona, Edicions UPC, 1998, pág. 82.



Carros y carroajes frente al Palacio de la Diputación en la plaza de Sant Jaume. Fotografía de Enric Castella, 1915. AFB

El 24 de noviembre de 1596, en el *Llibre de Deliberacions* se comenta que las obras de *tramuntana* (norte) las hará Pere Ferrer, *mestre de cases* (maestro de obras), por 4.500 libras, y en 1610 completa el edificio hacia la catedral. El 1 de enero de 1597 encontramos:

[...] amb motiu de les deliberacions del 11 d'octubre realment efectuar la obra tan necessària de la part de Sant Jaume... havent manat a Mestre Blay celebre Architector haguda relacio de sa gran habilitat...

Y sigue la descripción:

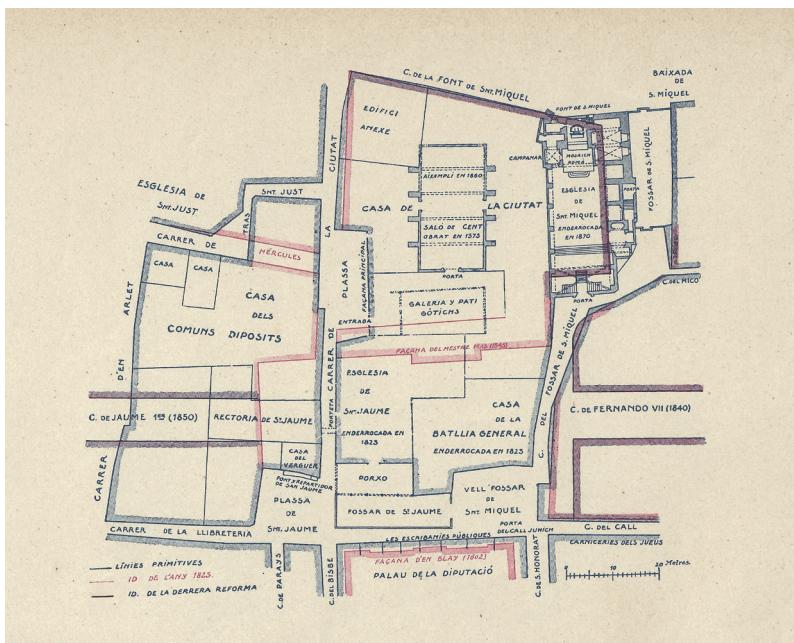
«obra rustica, torres laterales, ordre dórico, cuatro columnas, pedestal, base, capitells, alquitrave, friso y cornixa...Y lo segon ordre... que dona finitio a la dita obra amb les bases capitells y alquitrubes friso y cornixa tot ordre corintio» con un «cimbori ovat».³

Interés por un nuevo lenguaje, el clasicista, que ya se practicaba en Europa, lanzado desde Italia y que había sido codificado en los tratados de Sebastiano Serlio, Jacopo Barozzzi da Vignola y Andrea Palladio, conocidos por los constructores y maestros de obras de Barcelona. Pero no está de más observar que a Blai le llaman arquitecto. Una distinción significativa que permite entender la diferente importancia urbana y jerárquica de las dos ampliaciones propuestas. Hacia la parte representativa, un arquitecto, hacia la parte funcional, un maestro de obras. De todos modos, los nombres se confunden más de una vez en los documentos, aunque a Ferrer nunca le llamaron arquitecto.

El resultado construido se obtuvo de una idea conocida en Italia y practicada a lo largo del siglo XVI. Se trataba de entender la arquitectura como *ars combinatoria* de modelos fácilmente reconocibles y hábilmente mezclados. Michelangelo, Serlio, Vignola y Palladio estarán presentes en la composición de la fachada que entonces llamaban *dels enfronts* de Sant Jaume.

¿Por qué esta fachada es tan poco medieval o quiere separarse del tiempo medieval, en un territorio que defiende sus poderes medievales o casi ancestrales tan obstinadamente, y que a menudo se encara en constantes enfrentamientos entre una nobleza rural y una nobleza urbana, entre el principado y la corona? La elección del arquitecto es significativa: Blai había construido en 1580 la capilla del Santísimo, la iglesia de la Selva del Camp en 1582 y la tumba del arzobispo Joan Terès en 1592, siempre en clave clásica. Terés y Oliver de Boteller, el diputado electo por el brazo eclesiástico, eran amigos y correligionarios culturales y políticos en los círculos tridentinos de la diócesis de Tarragona. Allí estaban también otros eclesiásticos, como Amigó, Agustí, Mei, Baylo e Icart,

³ ROVIRA, *Renacimiento y Arquitectura...*, pág. 105.



Configuración de la plaza de Sant Jaume en las sucesivas actuaciones de 1823, y la construcción de la fachada de la nueva Casa de la Ciutat por Josep Mas en 1845

interesados en la arquitectura que habían tenido la ocasión de ver en sus sucesivos viajes a Italia.

Pero no solo se trataba de optar por un lenguaje arquitectónico actualizado a través de estos viajes y de la consulta de los tratados que figuraban en los inventarios de los constructores de aquel tiempo, sino que la propuesta también entrañaba una importante revolución de la forma urbana de la ciudad. En las ideas de Blai se vislumbraba una gran plaza, que más tarde corroboraría Francisco de Mora, arquitecto real de Felipe II y Felipe III, y amigo y consejero de Blai. Esta arquitectura formaba parte del proceso de resignificación del espacio urbano barcelonés de la época. Pretendía conseguir un amplio espacio abierto en *els enfronts* de Sant Jaume y cambiar con ello el tradicional eje medieval que unía el edificio del



Sección y fachada del Palacio de la Generalitat.

Dibujo y fotografía: Josep M. Rovira

ayuntamiento con la catedral, edificios representativos de unos poderes fácticos que necesitaban ser revisados. Todo ello suponía una modificación del imaginario urbano que tenía una gran trascendencia. El poderoso pórtico dórico, su balcón superior y la cúpula de cerámica vidriada exigían un espacio frente a ellos que solo una generosa plaza podía darles. Una plaza que buscaba recuperar el centro romano de la antigua *Barcino*, el *cardum* y el *decumanus*, reclamado por los cronistas catalanes de los siglos xv y xvi, como Jeroni Pau, Dionís Jeroni Jorba o Jeroni Pujades.⁴ Una operación intelectual que hundía sus raíces en las creencias míticas encarnadas en las figuras de Hércules y Amílcar como fundadores de la ciudad, y que añadía la presencia del templo de Augusto como corroboración de un pasado clásico que reivindicar, algo muy propio de la cultura renacentista. Los dibujos de las columnas clásicas y las crónicas sobre el proyecto añadían una épica superpuesta. Con la ampliación del Palacio de la Generalitat, Barcelona esperaba conseguir un centro representativo nuevo y moderno, aunque tanto la realidad como el imaginario permanecerían algunos siglos más anclados en la visión policéntrica de la ciudad medieval.

⁴ Para una comprensión del valor mitológico en el que estuvo inmersa la construcción del Palacio, véase: ROVIRA, *Renacimiento y Arquitectura...*, págs. 117-176.

b. Lonja de Mar

Si el Palacio de la Generalitat consiguió intuir y después construir el espacio público más representativo políticamente de la Barcelona actual, siglos más tarde, otro edificio buscó una operación similar en su forma, pero con significados y estrategias radicalmente distintos. Se trata del edificio de la Lonja de Mar (la Llotja), que promocionó la forma de una parte de la ciudad y facilitó sucesivas estrategias urbanas y arquitectónicas modernas. La voluntad de conseguir otro gran espacio público que representara los intereses políticos y económicos del siglo XIX desencadenó una serie de operaciones urbanas y arquitectónicas que se desplegaron en el tiempo pero que tuvieron un origen claro en el edificio de la Lonja de Mar, cuyas obras finalizaron en 1802. Sin su construcción, el edificio de la Aduana (1792), el Pla del Palau (1833), la casa Xifré (conocida como de los Porxos d'en Xifré) (1840), el Portal del Mar (1848), el Palacio del Gobernador (posteriormente, Palacio Real) (1873), el parque de la Ciudadela y el paseo de Colón (1888), la Via Laietana (1909), Capitanía General y el Gobierno Militar, junto a la estación de Francia (1929), no cerrarían ni darían sentido a este primer manifiesto.

Se trataba de actuar sobre la antigua sede de una institución muy arrraigada en Barcelona. En 1279, Pedro III creó el Cuerpo de Comerciantes. En 1339, el Consell de Cent adquirió unos terrenos en el barrio de La Ribera, junto a la plaza de Cambios. En 1380, el rey autorizó la construcción de la primera lonja, terminada en 1392.

Desde principios del siglo XVII, después del incendio del *pastim* (panadería municipal), se utilizaba como almacén de grano. La Guerra de Sucesión lo dejó muy dañado, y después de 1714 se convirtió en cuartel. En 1727, una Real Orden cedió el edificio del General o de la Bolla al Consulado del Mar, pero en 1740 fue derribado para construir en su lugar el nuevo edificio de la Aduana, y el Consulado se quedó sin sede. En 1735 se creó la Junta de Comercio en sustitución del Consulado, y en 1764 se encargó la reforma del edificio medieval a los arquitectos Joan Soler y Esteve Bosch, junto a los carpinteros Antoni Casanovas y Bonaventura Gaig. Una vez iniciadas las obras en 1771, los militares se desplazaron al Convento de San Agustín. El nuevo edificio debía albergar la Junta de Comercio, el Cuerpo de Comercio, el Consulado del Mar

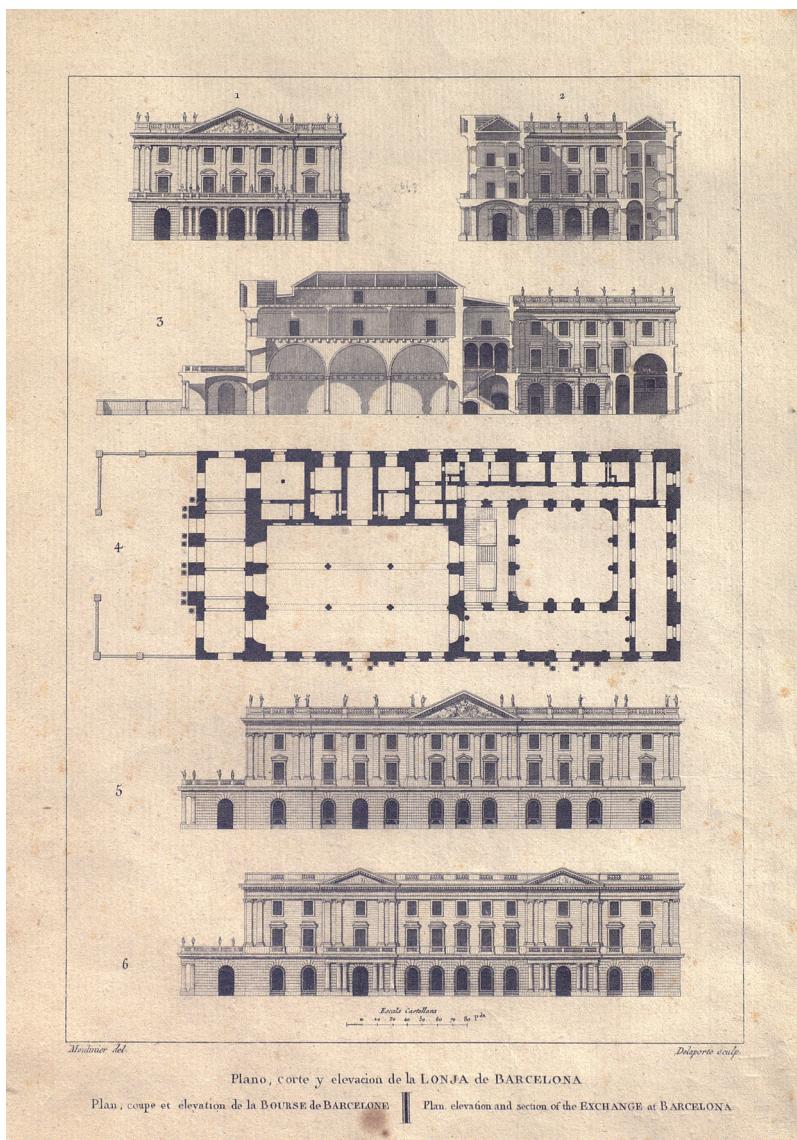
y la Real Compañía de Comercio de Barcelona a Indias. En 1772, Soler terminó el proyecto, y las obras concluyeron en 1802. El edificio pasó a ser una escuela de dibujo gratuita en 1775, que después se transformó en la sede de la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad. Actualmente, el edificio lo ocupa la Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Barcelona.

El arquitecto Soler recurrió al lenguaje neoclásico de moda, inventado en la Francia del siglo XVIII y que ya se podía observar en algunas arquitecturas representativas de la ciudad: el Colegio de Cirugía de Ventura Rodríguez (1764), el Palacio Moja del arquitecto Josep Mas (1774) y el Palacio March, que fue proyectado por el mismo Soler y terminado en 1780.

A este gusto por lo neoclásico habría que añadirle la nueva realidad económica y social que imperaba en Barcelona después de 1714. A partir de 1730 se reemprendió la importación de tejidos, debido a que la situación económica había mejorado. Desde 1748, la formación de la Compañía de Comercio de Barcelona a Indias para ordenar el comercio con América consolidó la organización social de la actividad urbana. En 1758, los comerciantes empezaron a matricularse con asiduidad en la Lonja. Eran ya una generación distinta a la que gobernaba en 1714. Era una sociedad cuyas estructuras económicas englobaban a comerciantes de telas, colegios de artistas, corredores de cambios y drogueros, trabajadores y emprendedores textiles y de confección. En 1762 la Junta de Comercio promulgó las Ordenanzas de Indianas para organizar el tráfico comercial con América.

Con las primeras fábricas de indianas surgieron nuevas formas comerciales y productivas que generaron posibilidades de acumulación de riqueza y de crecimiento urbano. El puerto y el barrio de La Ribera se perfilaban como nudos principales de la actividad de una ciudad que iba cambiando ligeramente su imagen. Junto a la construcción de la Lonja de Mar se remodelaron espacios significativos y se construyeron nuevos edificios y calles, además de los citados con anterioridad, como, por ejemplo, la pavimentación con empedrado del mercado del Born (1770) y el paseo de Sant Joan (1797). La ciudad pasó de 30.000 habitantes en 1714 a 120.000 en 1833, y la necesidad de un nuevo centro urbano se hacía evidente.

No es que hubiese una gran concentración industrial, sino que las novedades provenían de los cambios en el modo de pro-



Joan Soler y Esteve Bosch, Lonja de Mar de Barcelona, 1764. En Alexandre de LABORDE, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, 1806. AHCB



Fachada principal de la Lonja de Mar. Joan Martí, 1874. AFB

ducción. Y aunque no podamos hablar de revolución industrial a finales del siglo XVIII, sí que se puede decir que el sector industrial experimentó un importante proceso de desarrollo y transformación que empezó a erosionar el sistema gremial, ya que gremios y modernización no podían ir de la mano. Una muestra de ello es que, a lo largo del siglo XVIII, los gremios pasaron de 3.663 afiliados a 2.833. A todo ello hay que añadir la mecanización de la producción de algodón y la de estampado desde principios del XIX, organizada a partir de los criterios de la manufactura capitalista. En 1768 ya funcionaban 29 fábricas, con un total de 4.000 trabajadores, que producían 1.500.000 varas de indias y pañuelos, y con una importante actualización de la maquinaria necesaria.

Así que industriales y comerciantes son la base de la nueva economía catalana. La Lonja de Mar respondería a la necesidad de una escuela de dibujo y grabado de estas nuevas clases ilustradas con el inicio, el 9 de enero de 1775, de una serie de lecciones sobre bellas artes. En el Reglamento se leía: [...] se acostumbren a preferir

formas sencillas y naturales a las extravagantes y compuestas... para crear y promover el buen gusto».⁵ Era, pues, una escuela de artes y oficios que no desatendía las bellas artes. Se enseñaba pintura, escultura y arquitectura. Una arquitectura que debía responder a los cánones neoclásicos del edificio que la contenía.

Unos tiempos neoclásicos en los que recuperar Roma, en el contexto del descubrimiento de Pompeya y Herculano en 1770, de los dibujos de los monumentos de Paestum por Jacques-Germain Soufflot, y el tiempo de reivindicar la figura de Andrea Palladio, llamado entonces *le soleil de l'Architecture*. Los edificios de Soufflot en Lyon son el paradigma del neoclasicismo francés que se expandió por el mundo y que también está presente en la Lonja. En el campo de la teoría de la arquitectura, los exquisitos textos de Marc-Antoine Laugier (1753), Francesco Algarotti (1753) o Francesco Milizia (1781) sentaron las bases de este cambio de gusto que propone olvidarse del barroco y volver a empezar. Podríamos decir que fue el arquitecto Claude-Nicolas Ledoux quien, en 1804, resumió este nuevo paradigma en una frase lapidaria: «Lo que no es indispensable fatiga a los ojos, debilita la concepción y no añade nada al conjunto».⁶

El carácter esencial del neoclásico estaba en su espíritu de racionalización, de socialización y de ciencia que lo permeaba. El objetivo era conferir dignidad arquitectónica a una gama de nuevos y necesarios edificios públicos: museos, teatros, bibliotecas, bolsa, bancos, aduanas, cementerios. Lo que importaba, sobre todo, era sentirse antiguos y superar el binomio clasicismo-cristerianismo, liberando al mundo antiguo de su aspecto formal mediante la historicidad y la ciencia, y extraer enseñanzas para el presente.

De todos modos, en el edificio que nos ocupa, Soler se enfrentaba a una cláusula que estipulaba claramente la obligación de:

⁵ Los datos referentes a la enseñanza en la escuela se han extraído de César MARTINELL, *La Escuela de la Lonja en la vida artística barcelonesa*, Barcelona, Escuela de Artes y Oficios Artísticos, 1951.

⁶ Claude-Nicolas LEDOUX, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'Art les Moeurs et de la Legislation*, París, Perronneau, 1804. Recogido también en Luciano PATTETA, *Storia dell'architettura, antología crítica*, Milán, Etas Libri, 1975, pág. 198.

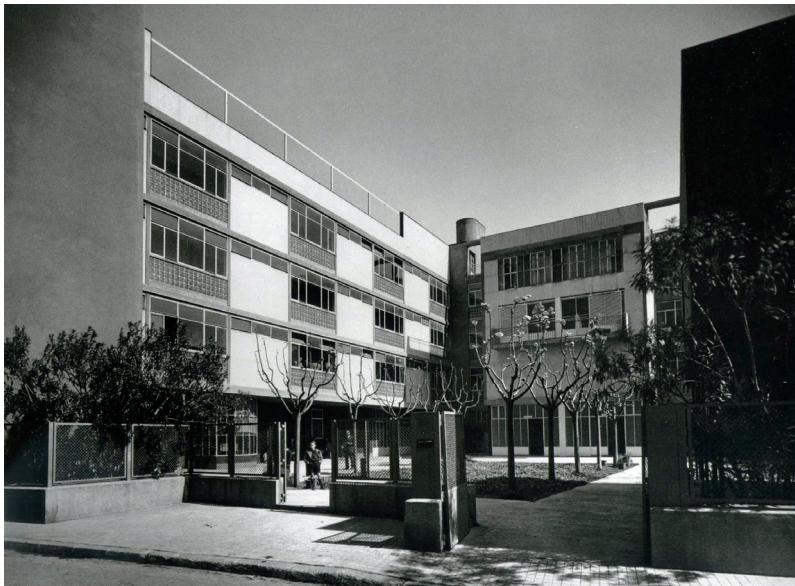
Respetar el salón grande a fin de dejar a la posteridad memoria de la magnificencia del antiguo edificio que tanto han aplaudido los extranjeros [...] la entrada principal debía ser por dicho salón frente al palacio.⁷

Así pues, el arquitecto debía pensar en términos neoclásicos, pero diseñando el edificio en continuidad con el estilo gótico del gran salón. La Lonja debía orientarse hacia el Pla de Palau, entablando un diálogo con el Palacio Real y el vacío urbano que generan entre ambos para crear una nueva plaza que, con el Portal del Mar al fondo, debía constituir una alternativa urbana decisiva en el imaginario barcelonés, la misma que insinuaba el Palacio de la Generalitat. No creemos que sea casualidad que las bóvedas planas que reciben al visitante en el Palacio de la Generalitat las podamos observar también en el techo de la Lonja. Las estatuas del patio acentúan el carácter clásico y, a la vez, el destino pragmático del edificio. Junto a Neptuno y las Nereidas encontramos, emplazadas en los vértices del patio, las alegorías de la Industria y el Comercio, un comercio que debía expandirse hacia Europa, Asia, África y América, y cuya voluntad testifican estas estatuas. En conjunto, el edificio consiguió crear una atmósfera acorde a esta nueva mentalidad.

c. Dispensario Central Antituberculoso

Pero la ciudad histórica no solo precisaba remonumentalizarse, sino que también requería poder remediar sus dolencias. Todos sabemos que la tuberculosis fue la enfermedad responsable de la gran mortalidad de las ciudades industriales. En el caso de Barcelona, la situación no solo se agravó por los efectos de la industrialización, sino también por la prohibición de derribar las murallas, que se alargó hasta 1854, a pesar de que se era consciente de la situación y significó una degradación excesiva de las condiciones de vida de sus habitantes.

⁷ Texto del contrato para la construcción del edificio. Los datos objetivos de este edificio se han extraído de Joan BASSEGODA I NONELL, *La Casa Lonja de Mar de Barcelona: estudio histórico, crítico y descriptivo del edificio y de sus colecciones de escultura y pintura*, Barcelona, Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Barcelona, 1986.



Dispensario Central Antituberculoso, de Josep Lluís Sert, Josep Torres Clavé y Joan Baptista Subirana. DCAT, 1940. Arxiu Mas

En el VII Congreso de Médicos de Lengua Catalana celebrado en Palma de Mallorca entre junio y julio de 1932, el doctor Riba de Sanz leyó una comunicación titulada *El tractament sanatorial de les tuberculosis òsteoarticulares. Necessitat i vigència de la creació de sanatoris a Catalunya*.⁸ Al año siguiente, el doctor Lluís Sayé publicó su fundamental monografía, *Les noves orientacions de la lluita antituberculosa i la seva aplicació a Catalunya*,⁹ donde consignó unas estadísticas alarmantes: en 1932, la cifra de enfermos fírmicos rondaba las 30.000 personas, y el mayor índice de mortalidad por 10.000 habitantes —un 13,3 %— se situaba en la comarca de Barcelona.

⁸ JOSEP M. ROVIRA, CARLES SERRA, «Arquitectura pública», en VARIOS AUTORES, *GATCPAC. Una nova arquitectura per a una nova ciutat, 1928-1939*, Barcelona, MUHBA, COAC, 2006, pág. 196.

⁹ ROVIRA, SERRA, «Arquitectura pública».

A lo largo de 1932, el Parlamento de Cataluña discutió el contenido del Estatuto de Cataluña, y para concretarlo en el ámbito de la sanidad y la asistencia social, la Generalitat encargó al Sindicato de Médicos la redacción de unas ponencias en las que participaron casi cuatrocientos médicos de distintas especialidades. Una de ellas, firmada por los doctores Fernández Pellicer, Cortés Lladó y Fornells Suñer, versaba sobre la ordenación hospitalaria, y fue la que mayor repercusión tendría en la construcción de la futura obra legislativa de la Generalitat. Proponía organizar la atención hospitalaria en Cataluña sobre la base de los conceptos de descentralización y drenaje de pacientes desde los centros barceloneses. Con ello se crearía una red comarcal de hospitales que quedaría estructurada en centros primarios, secundarios o comarcales, y terciarios o intercomarcales.

En 1933, Josep Lluís Sert y Josep Torres Clavé, con la ayuda técnica de Joan Baptista Subirana, recibieron el encargo de diseñar y construir el Dispensario Central Antituberculoso en el corazón del barrio del Raval. El sanatorio debía ser un lugar de curación e instalarse en el barrio más afectado por la enfermedad y, a su vez, albergar un centro universitario que garantizara la investigación y el avance de la batalla contra la muerte. Debía ostentar un lenguaje de vanguardia, con grandes superficies acristaladas, materiales modernos, estructura vista y espacios al aire libre orientados al sol. Una forma rabiosamente moderna que debía comunicar higiene y transparencia. Se cerraba con respecto al entorno del Raval. Quería aparecer como un paréntesis que contuviese la metáfora de la curación. Su vacío, en forma de patio luminoso y soleado, se proponía como lo contrario de aquella muerte de la que intentaba huir. Un edificio contra la ciudad histórica, resuelto en su forma cristalina, recta, racional. Una volumetría pura, como la que ostentan los dos edificios anteriores, ofrece ahora una interrupción urbana, reflejo de una discontinuidad histórica, sin concesiones urbanas en forma de espacios libres, sino encerrándose en sí misma para concentrarse en su misión: curar. Como es fácil imaginar, su forma proviene de distintos edificios privados o públicos europeos diseñados por Le Corbusier y otros arquitectos desde los conceptos radicales del movimiento moderno. Ya en sus años de estudiantes en la Escuela de Arquitectura, Sert y Torres se habían interesado por ellos. En 1928, la llegada de Le Corbusier les había abierto los ojos definitivamente.

La República era la que debía ocuparse de estas necesidades, para hacer visible su mensaje. Junto al de sanidad, los programas de vivienda y educación constituyan partes fundamentales del programa político a desarrollar desde un trabajado Estatuto de Autonomía, conseguido en 1932. Los primeros indicios del futuro edificio son de marzo de 1933. En la memoria del proyecto original, firmada por Subirana el 14 de junio, se citan dos órdenes de encargo del Departamento de Sanidad y Asistencia Social, del 28 de marzo y del 3 de junio de 1933. Aquel mismo 14 de junio, Josep Dencàs acuerda la construcción «mediante subasta, de un Dispensario Central Antituberculoso, en el terreno que la Generalitat posee en esta ciudad [...].¹⁰ A principios de agosto se adjudican las obras. El 26 de julio de 1933, Sert escribe a Subirana: «el lunes veremos a Dencàs para que dé a la Casa de la Caritat las órdenes oportunas para poder empezar las obras».¹¹ Los trabajos se iniciaron a buen ritmo. El 18 de octubre de 1933, Sert y Torres escribían a Subirana exigiéndole que terminase y les facilitase los cálculos de la estructura metálica cuanto antes.

En una ponencia del II Congreso Ordinario de Esquerra Republicana de Catalunya (ERC), celebrado a finales de junio, la sanidad ocupó una parte importante de las discusiones. En el número de la revista *Mall* de 28 de octubre de 1933, ERC reprodujo el texto con el título *Els problemes de sanitat a Catalunya*. En él se subrayaba la necesidad de «procurar infiltrar a las masas la conveniencia de declarar ciertas enfermedades infecciosas de carácter social (tuberculosis, tracoma, etc.)».¹² Después de desgranar los contenidos de la lucha antitracomatoso y contra la mortalidad infantil, detallaban las políticas que se debían seguir en la lucha antituberculosa. Higienización, vacaciones y casas de reposo para los ciudadanos sanos o predispuestos, y declaración obligatoria de la enfermedad, hospitales y dispensarios para los contagiados, insistiendo en la creación, en Barcelona, de una organización parecida al Instituto de Clínica Quirúrgica de la ciudad de Moscú. La mayor atención seguía centrándose en Barcelona, pero sin descuidar la periferia. Y se debían observar los logros de otros países, así que la Generalitat envió a un miembro del Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Pro-

¹⁰ ROVIRA, SERRA, «Arquitectura pública», pág. 189.

¹¹ ROVIRA, SERRA, «Arquitectura pública».

¹² ROVIRA, SERRA, «Arquitectura pública».

grès de l'Arquitectura Contemporània (GATCPAC) para cumplir la misión. Se eligió a Subirana, que en abril de 1933 viajó a Francia, Italia, Suiza y Alemania en busca de referentes arquitectónicos y programáticos en la lucha antituberculosa.

Después, con Josep Dencàs a la cabeza de la Consejería de Sanidad y Asistencia Social, el gobierno autónomo se lanzó a diseñar un puñado de leyes que normalizaran el contenido sanitario del estatuto. Y a estos avances médicos había que otorgarles edificios modernos que se extenderían por la geografía catalana y que serían diseñados por los arquitectos de vanguardia, una clara muestra de las sintonías necesarias entre la política y la arquitectura. El dispensario antituberculoso es solo uno de ellos, seguramente el mejor, mientras que otros muchos se quedaron en proyectos de los que solo disponemos de documentación en el archivo del GATCPAC, depositado en el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña. El Dispensario constituye uno de los mejores edificios de la nueva arquitectura radical en la ciudad de Barcelona, una muestra de las posibilidades de un nuevo lenguaje para modificar una imagen urbana deteriorada.

d. Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares (COACB)

El 26 de octubre de 1956, el COACB convocó un concurso para edificar su sede representativa. El 18 de mayo siguiente, un jurado compuesto por los arquitectos Manuel de Solà-Morales, Javier Carvajal, Adolf Florensa, Josep M. Ros Vila, Carlos de Miguel, Antony Perpinyà y Jordi Vilardaga, y que contó también con la presencia del italiano Gio Ponti y el holandés J. H. van den Broek, decidió que, de entre las 22 propuestas presentadas, la de Guillermo Giráldez, Pedro López y Javier Subías, junto con la de Xavier Busquets, eran merecedoras de un primer premio *exaequo*. Dos resultados demasiado diferentes como para haber obtenido este tipo de cualificación, y mucho menos pensando que existía una segunda vuelta. Se adjudicaron segundos premios y menciones que, como veremos, no sería pertinente olvidar, dada la excesiva semblanza entre el resultado construido y algunas de estas propuestas.¹³

¹³ Enrique GRANELL, Antoni RAMON, «La nova seu del Col·legi: del primer concurs a la inauguració», en *Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1874-1962*, Barcelona, COAC, 2012, págs. 202-223.



Edificio del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares en la plaza Nova. Fotografía de Pérez de Rozas, 1962. AFB

Ambos ofrecían unas soluciones que se distinguían sobremanera en el entorno de la ciudad histórica, y adquirían una dimensión trágica si tenemos en cuenta que el solar era el resultado de los bombardeos franquistas. Busquets diseñó un paralelepípedo de cristal sin concesiones, rotundo e impositivo, mientras que Giráldez, López y Subías intentaron un tímido desdoblamiento de transición entre las dos tipologías edificatorias presentes en la avenida de la Catedral y sus aledaños, y diseñaban un porche elevado que ofrecía un espacio de transición entre lo público y lo privado. Estas propuestas se basaban en antecedentes que provenían de EE UU, y que podían encontrarse en las revistas más o menos consultables de la biblioteca del COACB. Desde 1952, la imagen del edificio neoyorquino para la compañía Lever Brothers (llamado Lever House) de la firma Skidmore, Owings & Merrill (SOM) en Park Avenue, estaba omnipresente en el diseño de edificios de oficinas en todo el mundo, y la posibilidad de presentarse como modernos no debía ser despreciada por los arquitectos catalanes y su institución, que daba ejemplo de su voluntad de innovación pasados los años del primer franquismo.

El concurso pasó a una segunda fase de convocatoria, después de contrastar sus posibilidades ante la normativa urbanística para conseguir «una solución arquitectónica óptima a la que aspiraban el Ayuntamiento y la ciudad».¹⁴ El consistorio aprobó la petición el 3 de enero de 1958, y el Colegio organizó un segundo concurso e incorporó al jurado a Antonio Bonet Castellana y a Alfred Roth, que sustituyeron a Carvajal y De Miguel. A la nueva convocatoria se presentaron 25 anteproyectos, de los que cinco serían finalistas. El vencedor final fue el de Busquets, que se parecía demasiado al que presentó en la primera convocatoria Robert Terradas, y que ya ofrecía un desdoblamiento volumétrico que permitía una entrega del volumen principal a la recién abierta avenida de la Catedral, y planteaba un cuerpo bajo en contacto con aquella, que mantenía las alineaciones de las calles adyacentes. En las nuevas bases del concurso se exigía integración y claridad organizativa, con una especial atención a la «composición de la planta baja». El cuerpo bajo permitía alojar espacios semipúblicos, interconectados a media planta, y con dobles espacios y una cantidad de aire suficiente como para organizar un acceso de una cierta monumentalidad, así como per-

¹⁴ GRANEL, RAMON, «La nova seu...», pág. 209.

mitir el ingreso sin cruce de circulaciones a la Sala de Actos. Aún se abre al uso que la ciudad pueda hacer de la institución. Es en estos espacios, de gran calidad y posibilidades, donde debían organizarse y aún se organizan exposiciones, algunas de las cuales han permanecido en la memoria colectiva del mundo cultural barcelonés.

Así que, muy cerca de las intervenciones de Blai y Ferrer, apareció otra novedad arquitectónica recta, rotunda y con pocas concesiones al contexto. Una propuesta muy radical y que se agudiza aún más con la decisión de encargar el acabado de la pared ciega del volumen bajo, que esconde la sala de actos, a Pablo Picasso:

En octubre de 1958, Busquets viajó a París para visitar el edificio de la Unesco y vio el mural del pintor J. Miró y del ceramista Ll. Artigas. Esto le dio la idea de trabajar en colaboración con Picasso. Después de consultar con la Junta, y gracias a la mediación de Gustau Gili, Busquets visitó a Picasso equipado con planos y fotografías de la maqueta del edificio.¹⁵

Picasso rechazó la idea de un mural de cerámica y propuso una solución con paneles de hormigón blanco en el que se dibujaban con chorro de arena distintos motivos de manifestaciones populares de Barcelona, gigantes y cabezudos entre ellos. De la realización se ocupó el artista Carl Nesjar. Los gigantes aparecen en el friso del Colegio de Arquitectos, y volverán a aparecer en nuestro relato para pasearse y detenerse definitivamente en la avenida de Icària.

e. Filmoteca de Cataluña

El edificio de la Filmoteca de la Generalitat de Cataluña se alza o, mejor dicho, se ancla, en la plaza de Salvador Seguí, en pleno barrio del Raval de Barcelona. ¿Se trata de un barco? El edificio es fruto de un concurso convocado en 2004 por el Instituto de Cultura de Barcelona (ICUB), al que se presentaron más de cincuenta propuestas y que ganó el arquitecto Josep Lluís Mateo.¹⁶

¹⁵ GRANELL, RAMON, «La nova seu...», pág. 213.

¹⁶ Josep M. ROVIRA, «Josep Lluís Mateo: filmoteca de Catalunya a Barcellona: e la nave va...», *Casabella*, 804 (agosto 2011), págs. 5-17.

El barrio del Raval es, desde muy atrás en el tiempo, sinónimo de marginación social y representativa. Originariamente sede de asentamientos agrícolas, conventos hospitalares y mataderos, a partir de 1778 comenzó a ser el lugar de instalaciones industriales y viviendas construidas para la numerosa inmigración a la ciudad. Situado en el punto de mira del Plan Cerdà, que estaba interesado en derribar la ciudad entre murallas, o del Plan Macià, que pro-pugnaba su destrucción sin o con muy pocas contemplaciones, finalmente empezó a ser reformado en los años sesenta del siglo pasado. El urbanismo de la democracia no lo ha tratado mejor: en 1985 se aprobó el Plan Especial de Reforma Interior (PERI) del Raval, que se modificó en 1995. La intervención más destructora del tejido urbano la constituyó la llamada Rambla del Raval, una plaza de 58 por 317 metros, inaugurada el 20 de septiembre de 2000. Se obtuvo del derribo de 1.384 viviendas y 293 locales comerciales de la manzana comprendida entre las calles de La Cadena y Sant Geroni, y se encumbró como el caso más sangrante del proceso de especulación y gentrificación del barrio. Poco más tarde, la voracidad de plusvalías aumentó: en 2001 se aprobó el plan de la Illa de la Rambla del Raval para construir un hotel, oficinas, viviendas y aparcamientos.¹⁷ El edificio de Josep Lluís Mateo está ubicado justo al lado de tanto despropósito, en un espacio ganado por el lejano derribo de la cárcel de mujeres que mandó construir Felipe III.

Así que tenemos un nuevo edificio para una institución cultural, la Filmoteca, que data de 1971 y que se ocupó, según reza su acto fundacional, de «fomentar el conocimiento de la cultura cinematográfica y de conservar y restaurar el patrimonio cinematográfico catalán». Mateo construyó un volumen que alberga dos salas de cine, espacios dedicados a oficinas, biblioteca, archivo, exposiciones y cafetería. Le «sobró» un espacio pavimentado con adoquines del que volveremos a hablar.

El solar de la Filmoteca se encuentra rodeado de una serie de edificios construidos en diferentes momentos: desde los originales que se han salvado de la piqueta, hasta las arquitecturas contemporáneas, a menudo de autor, que han aparecido como presencias

¹⁷ *Illa Rambla del Raval: 1988 un projecte, 2001 una realitat*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Districte de Ciutat Vella y Foment Ciutat Vella, 2001.



Voladizos en los extremos de la Filmoteca de Cataluña, de Josep Lluís Mateo, 2004-2012. Fotografía de Adrià Goula

vulgarmente actuales después de tanto planeamiento. Todos ellos han sido responsables e inspiradores del trabajo que Mateo ha desarrollado en la nueva edificación. El arquitecto lo explica así en la memoria del proyecto y en alguna entrevista:

Debía construirse en hormigón... en una masa continua que me parecía estaba en relación con las masas desvencijadas y ruinosas de sus vecinos [...] Ha sido pensado para que, desde la diferencia, se relacione cariñosamente con sus destalados vecinos, queriendo desmarcarse de las presencias de sus contemporáneos».¹⁸

Doble trabajo, difícil singladura la de Mateo.

Para que el edificio no resultase muy aparatoso, Mateo dispuso las salas de proyección en el subsuelo, mientras que la cafetería se ubicaba en la planta baja, y así la integraba a la plaza y al barrio. Sus pavimentos de adoquines, como el del vestíbulo general, dispuestos al modo de los espacios públicos italianos, pretende que tenga continuidad en la plaza, para mostrar esta voluntad de integración del edificio. El resultado más aparente es un sólido que presenta una voluntad inicial de ruptura: «Me interesan los bordes, las esquinas [...] El volumen está deshecho en sus bordes».¹⁹

Un edificio que es una estructura. Por ello los forjados y las jácenas interiores son siempre de hormigón visto, y las instalaciones pasan por el pavimento. Una inversión elocuente. *Solo veréis estructura en mí*, parece reclamar el edificio. Veréis verdad. Godard decía que el cine era verdad 24 veces por segundo. Arquitectura y cine, dos verdades, se encuentran; y que lo hagan en este barrio y en este edificio debe hacernos pensar. Los testerios se cierran con mallas metálicas a modo de filtro, de diferentes diseños según el edificio que tienen delante. Los filtros que usan los cineastas tiñen la película con sus matices. Mateo respeta las arquitecturas que ya estaban en el barrio y desafía a las demás, advenedizas, mal educadas, pretendidamente amigas del pasado, resueltas a golpe de normativa, sin vida.

¹⁸ ROVIRA, «Josep Lluís Mateo:...», pág. 8.

¹⁹ ROVIRA, «Josep Lluís Mateo:...».

Y la Filmoteca se concluye con dos enormes voladizos desplazados en su plano vertical. Dejan al edificio suspendido sin artificio y, a la vez, sugieren un sentido de marcha sospechoso. Los barcos siempre acaban hundiéndose o zarpando. Mateo escribe:

La estructura permite que todo eso sea un edificio que está flotando [...] Puedes pasar a la plaza o bajar abajo donde están los cines o subir [...] Un espacio sin pilares que está como flotando y rodeado de libros.²⁰

El edificio flota o lo parece. Los barcos flotan. Mateo también explica que el edificio está ubicado encima de una laguna medieval. Que el agua estuvo allí lo dijeron los arqueólogos. Mateo partió de una de las metáforas de la arquitectura moderna: el barco. Pero no se quedó ahí. Organizó una secuencia histórica velada que formaría, junto con la nave, algunas presencias contenidas en el lugar. Es obligado recordar el nombre de la cárcel de mujeres que estuvo en el emplazamiento: se llamaba La Galera, y casi no tenía ventanas. Una galera, un barco previo, estaba anclado sobre una laguna en el solar de la Filmoteca. Nave, cárcel, monasterio, son manifiestos de una voluntad comunitaria inalcanzable que se aíslan del mundo.

Solo que ahora el barco únicamente puede hablar consigo mismo. Algo hemos ganado en la pérdida. La nave se había marchado o hundido, la cárcel no tenía ventanas. Mateo nos la ha devuelto. Memoria histórica a tener en cuenta en tiempos en que nuestras instituciones practican constantemente el olvido sistemático de pasados incómodos.

Así que, en la ciudad histórica, cualquier nueva intervención se acaba presentando como manifiesto o fracaso. Contamos con sobradadas manifestaciones de ello.

²⁰ ROVIRA, «Josep Lluís Mateo:...».

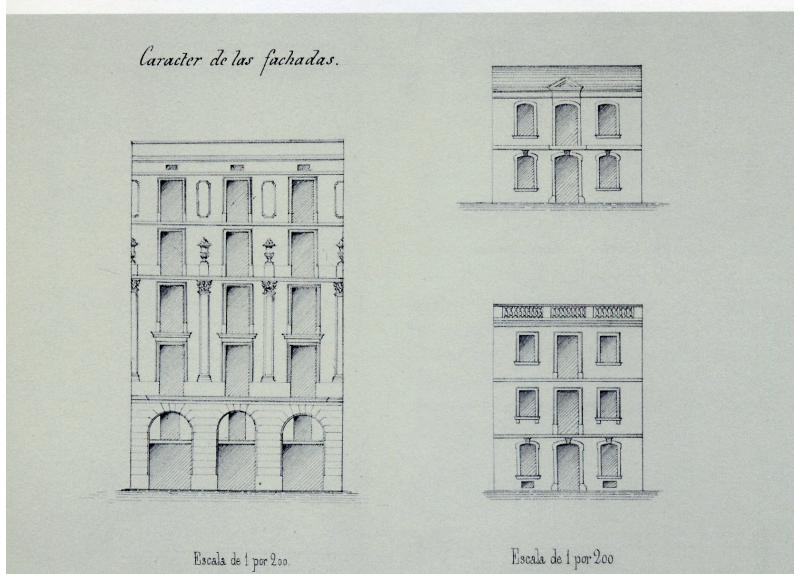
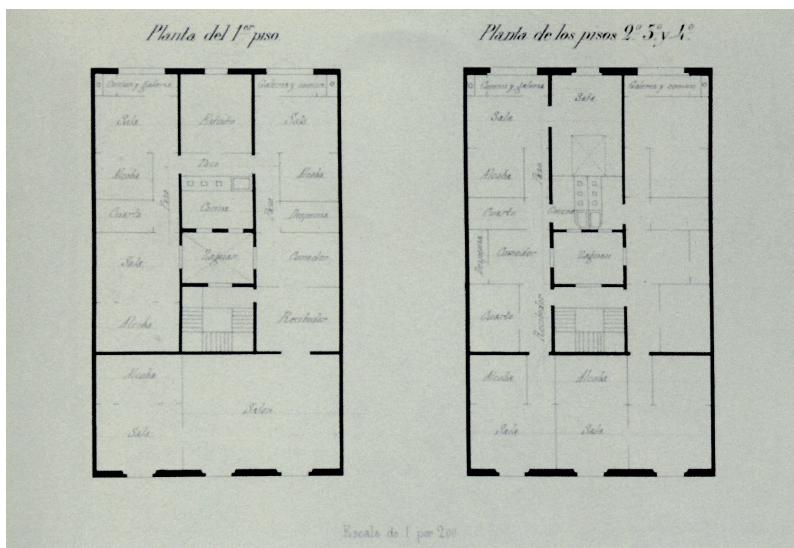
1.2. Metrópolis Cerdà. Arquitectura sometida a la trama

a. Maestros de obras

Tras los hechos del 26 de octubre de 1841, Barcelona deseaba mantener su posición privilegiada en la carrera hacia el proceso de modernización que protagonizaban otras capitales europeas, como Manchester, Edimburgo, Liverpool, Hamburgo, Ámsterdam o Málaga. Los nuevos métodos de producción del sistema capitalista encontraban en la industria y el comercio el motor de desarrollo requerido. Y emulando la fortuna de sus compañeras, Barcelona aspiró a construirse como la *segunda capital* de España, dando forma a las novedades técnicas y financieras del momento, que requerían abrirse paso en aquella ciudad limitada. El 12 de agosto de 1854, en pleno bienio progresista, y por Resolución del Congreso de Ministros, llegó la orden de demolición de las murallas que congestionaban la ciudad histórica. Un año más tarde, Ildefonso Cerdà realizaba las primeras operaciones cartográficas de levantamiento del llano de Barcelona y publicaba la *Memoria del Anteproyecto del Ensanche de Barcelona*. Una operación que orquestó el crecimiento de la ciudad desde una trama ortogonal que conciliaba «las dos necesidades esenciales del individuo, como la estancia y el movimiento»²¹, y resolvía el problema de la vivienda desde modelos de residencia burguesa. La casa de renta, con su propietario ocupando el piso principal y una disminución de la altura entre forjados a medida que se iba subiendo, se convirtió en el modelo que los maestros de obra repetían de manuales en los que estaba todo resuelto, desde el diseño de la planta hasta el detalle de la barandilla.

Se trata de un modelo importado de los ensanches parisinos, donde la trama y la normativa de los *boulevards* del Plan Haussmann imponían una excesiva homogenización tanto a sus fachadas como a la jerárquica sección vertical que ostentaban los edificios. Así pues, la arquitectura clasificaba a los arrendados por clases sociales, en un tiempo en el que la ausencia de ascensor ayudaba a generar estas diferencias.

²¹ Francesc MAGRINYÀ, Fernando MARZÀ, *Cerdà: 150 años de modernidad*, Barcelona, Fundació Urbs i Territori Ildefons Cerdà, ACTAR, 2009, pág. 58.



Distribución y fachadas de una casa de segundo orden.
En Ildefons CERDÀ, *Memoria del Anteproyecto del Ensanche de Barcelona*,
1855. AGA

El magisterio de los maestros de obras se había originado en 1817, con la creación de una clase de arquitectura en la Lonja, dirigida por Antoni Cellers, y hasta la muerte de Josep Casademunt en 1835.²² Años más tarde, por Real Decreto del 31 de octubre de 1849, nacería la Real Academia de Bellas Artes de Sant Jordi, responsable de los nuevos estudios hasta 1875, año en el que la creación de la Escuela de Arquitectura, de la mano de Elías Rogent, hacía ya inviable su continuidad. Se profesionalizaba así la enseñanza y el título de arquitecto en Barcelona, y se acababa con un monopolio concentrado en Madrid. A esa primera generación perteneció Antoni Valls Galí, cuyo título de Maestro de Obras Antiguo (20 de mayo 1832) tuvo que ser revalidado en Madrid, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y cuya obra nos interesa por representar —desde la lógica del pionero— un método de sistematización en la construcción de la imagen de la metrópolis Cerdà.

Es el autor del inmueble más antiguo conservado de L'Eixample, en el actual número 30 de la calle de Urgell (1864), y es el responsable también del conjunto de las casas de renta de la esquina de las calles de Roger de Llúria y Consell de Cent, en las que se define la aplicación de un método empírico y racional para la construcción de la imagen de la nueva ciudad: planta baja comercial y una superposición de hasta cuatro plantas que disminuyen la altura de sus forjados conforme ascienden, y que reducen la fachada a un plano abstracto de aberturas sin cualidades, que intentan salvar esta condición de edificio sin atributos con una serie de esgrafiados que buscan puentes imposibles con los *esgarrapats* (esgrafiados) presentes en tantos edificios de la ciudad histórica. Que el esgrafiado presida la fachada del edificio del Gremio dels Velers (o Casa de la Seda), y que el edificio que nos ocupa busque la conexión con él al introducir esgrafiados en su fachada no es una casualidad. Es un mensaje de resistencia de un mundo que se acaba, que tenía que medirse con otro solo pensado desde el negocio y la inversión. Muy poco más tarde, los gremios empezarán a desaparecer, dejando la huella de una estructura endogámica que se traducía en la arquitectura absolutamente uniforme que preside nuestro ensanche.

²² Joan BASSEGODA I NONELL, *Los Maestros de obras de Barcelona*, Barcelona, Técnicos Asociados, 1973.

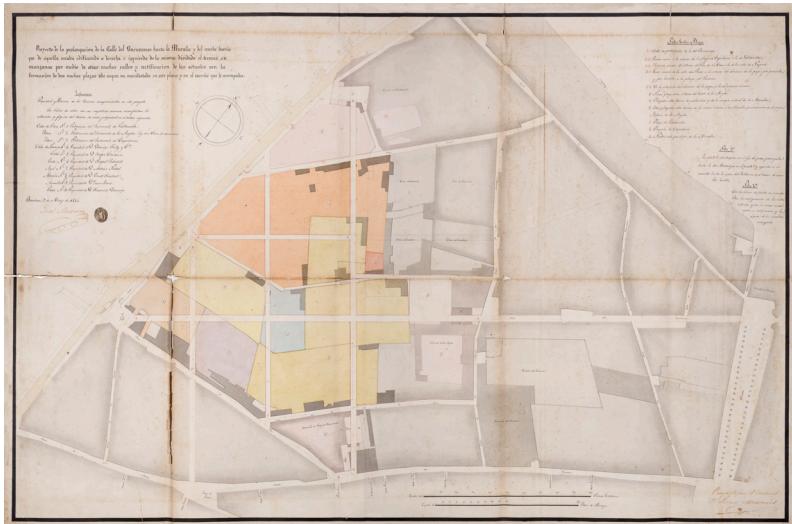


Proyecto de viviendas de renta en la calle del Consell de Cent 340,
de Antoni Valls Galí. Fotografía: Carolina B. García

Razón constructiva que convierte a la primera arquitectura de L'Eixample en otro manifiesto de la línea recta, esta vez extramuros. Años antes, la ciudad *antigua* había sido el principal punto de mira de un Plan Cerdà interesado en derribar la ciudad entre murallas: la apertura de la calle de la Princesa (1852) y las propuestas de Josep Massanés para el barrio de Ponent del Raval (1840) eran sus precedentes, y los modelos de vivienda ensayados entonces por los maestros de obras Emilio Sala, Juan Fexe o José Marimón para la ciudad histórica, constituían ahora modelos previos que requerían ser validados lejos de aquel conglomerado urbano.²³

Mientras tanto, empezaban a emerger arquitectos que no reverenciaban precisamente el Plan Cerdà. El propio Elías Rogent, fun-

²³ VARIOS AUTORES, *El teixit residencial en la formació de la metròpolis moderna: el cas de Barcelona (1840-1936)*, vol. 1, *Les operacions de creació d'habitatge dins Ciutat Vella (1840-1880)*, edición a cargo de Maribel Rosselló, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, Iniciativa Digital Politècnica, 2013-2015, <<http://upcommons.upc.edu/llibres/handle/2099.3/36465>>.



«Proyecto de prolongación de la calle del Buensuceso hasta la muralla y del nuevo barrio que de aquella resulta». Josep Massanés, 1840, AMCB

dador de la Escuela de Arquitectura, diseñó, en primera instancia, el edificio de la nueva universidad en la ciudad histórica, pero admitió que era mejor construirla en el lugar del futuro barcelonés: L'Eixample (1863). Pero, al enfrentarse a él, decidió imponer una lógica antiurbana y antimaestros de obras: unificó dos manzanas proponiendo arquitectura donde otros solo proponían construcción, inventó un jardín trasero en una ciudad sin jerarquía urbana. Donde todo era repetición, ubicó la diferencia. Los manifiestos contra el Plan Cerdà los proclamaron otros arquitectos muy conocidos en la ciudad, como Antoni Gaudí, Josep Puig i Cadafalch y Lluís Domènech i Montaner. No solo porque el Plan Cerdà proviniese de Madrid, como se creía en aquel tiempo, sino porque ahogaba cualquier presencia donde la arquitectura intentara manifestarse.

b. Facultad de Derecho

En verano de 1957, la conflictividad social en las aulas hacía inminente que la Junta de Obras de la Universidad de Barcelona promulgase un decreto de urgencia para la construcción de la nueva

Facultad de Derecho. El proyecto recaía en Pedro López Íñigo, arquitecto miembro de la Junta de Obras, quien propuso la colaboración de sus socios Subías y Giráldez. Los terrenos del nuevo núcleo universitario habían sido adquiridos por Decreto el 22 de diciembre de 1950, y ya albergaban la Facultad de Farmacia y los futuros Colegios Mayores. Los segundos, resueltos por Pere Benavent desde su *modernidad moderada*.²⁴ El 16 de febrero de 1952, el gobierno concedió 200 millones para la adquisición de los terrenos. La compra se inició el 10 de junio de 1952 y se avanzó a la constitución del Gabinete Técnico de Juntas de Obras de la Ciudad Universitaria, organismo creado para determinar los lugares de ubicación de los distintos edificios que la integrarían. El primer edificio proyectado, en 1954, fue la Escuela de Altos Estudios Mercantiles, obra de los arquitectos Javier Carvajal y Rafael García, que se inauguró en 1961.

El encargo de la Junta de Obras permitió a Subías, Giráldez y López Íñigo validar parte de los argumentos de la propuesta que presentaron al concurso de los colegios mayores convocado en ese tiempo, al que se presentaron diversos equipos y en el cual estos arquitectos obtuvieron un tercer premio. En octubre de 1957 se entregaron los planos de la Facultad de Derecho.²⁵ Una celeridad que obligó a los arquitectos a trabajar desde el rigor matemático y euclidianos de la línea recta: en febrero de 1958 se adjudicó la obra a la empresa Sala Amat, en octubre se empezaron a utilizar las aulas, y en diciembre el edificio ya estaba completamente acabado. Este mismo año recibiría el primer premio FAD (Fomento de las Artes Decorativas), que por entonces se concedía solo a edificios construidos en la ciudad de Barcelona. Proyectado y construido en menos de un año, debido a las prisas de las autoridades franquistas por trasladar las facultades de la Universidad Central a la parte alta de la avenida de la Diagonal, fue la urgencia del encargo lo que marcó la personalidad del edificio. Recta es brevedad temporal, y

²⁴ La expresión «modernidad moderada» ha sido tratada en Antonio PIZZA, Josep M. ROVIRA (eds.), *La Tradició renovada. Barcelona anys 30*, Barcelona, COAC, 1999.

²⁵ La cronología del proyecto ha sido ampliamente detallada en Pablo TENA GÓMEZ, *Universalidad y adecuación en la obra de LIGS. Pedro López Íñigo, Guillermo Giráldez Dávila y Xavier Subías Fages, 1956-1966*, Barcelona, UPC, 2010. Tesis doctoral en línea: <<http://www.tdx.cat/handle/10803/6821>>.



Arriba: Facultad de Derecho, de Guillermo Giráldez, Pedro López y Javier Subías, 1958. En *Cuadernos de Arquitectura*, 35 (1959), págs. 18-27. Abajo: Campus IIT (Massachusetts) de Ludwig Mies van der Rohe, 1947

tiempo es aquello que el régimen exigía para imponer control y represión a las nuevas corrientes ideológicas que ponían en cuestión desde las aulas la férrea realidad de la dictadura franquista.

Desde estas premisas, la estructura del edificio se definió como una retícula de pilares y jácenas de hierro laminado con forjados de hormigón.²⁶ El hierro es un material que se puede montar en obra rápidamente. Sobre la estructura, y siguiendo los principios *de Stijl*, los cerramientos se componen tangencialmente con vanos de cristal y paneles prefabricados de hormigón, revestidos de gresite blanco. La modulación se acentúa en la presencia de su estructura, construyendo así su imagen como eco de los edificios que Mies van der Rohe construyó en el campus del Illinois Institute of Technology (IIT, 1945-1947). De la memoria del proyecto se desprende la deuda con Mies desde su clara filiación clásica:

Se ha estudiado la forma y la calidad de cada elemento ya en la fase de proyecto. Se pretende que exprese la función que realiza y se proyecta a través de sistemas constructivos más adecuados a la actualidad. Las formas que los definen son siempre cristalinas y de proporción tan cuidadosamente estudiada que adquiere resonancias clásicas.²⁷

Y si su imagen estructural encontró homólogos en arquitecturas americanas, su principio funcional condensaba su distribución en cuatro grupos —aulas (didáctica), seminarios y biblioteca (estudio), oficinas (administración) y el decanato junto al aula magna y la capilla (representación)— de un modo similar a la solución que Arne Jacobsen ensayara para la Escuela Munkegård en Hellerup (1951-1958). El uso de la línea recta se convierte una vez más en un manifiesto formal, evocativo y funcional de la vanguardia que valida desde la técnica su estar en el presente. La tecnología empezaba a proponerse como el motor de desarrollo de una España que a finales de los años cincuenta escapaba ya de la autarquía impuesta por los ideólogos del régimen, y establecía, con el Plan de Esta-

²⁶ Red. «Facultad de Derecho», en *Registro de arquitectura moderna en Catalunya: 1925-1965*, Barcelona, COAC, Generalitat de Catalunya, 1996, págs. 166-167.

²⁷ Memoria firmada en Barcelona a 1 de diciembre de 1958, posiblemente para ser enviada a las diferentes publicaciones interesadas en la obra. En Pablo TENA GÓMEZ, *Universalidad y adecuación...,* pág. 100.

bilización de 1959, la necesaria apertura del régimen hacia otras realidades económicas. Venían dictadas desde América.

Y en este sentido, inaugurar el primer edificio público de presencia internacional en diciembre de 1958, adquiría el valor de otro manifiesto. Emplazarlo en el mismo lugar donde se ubicó el enorme altar de la Misa Pontifical del Congreso Eucarístico de 1952 también tenía su sentido. Edificado por Josep M. Soteras, Lluís Riudor y Joaquim Vilaseca, constituyó un impacto urbano similar al de las fuentes de Montjuïc de 1929, que fueron rehabilitadas y nuevamente puestas en funcionamiento para el evento. La noche iluminada había vuelto a Barcelona. Quizás existía un futuro distinto. La gran modernidad del altar, que adquiría un violento impacto visual nocturno, provenía, sin duda, de que dos de sus constructores, Soteras y Riudor, habían sido componentes del GATCPAC en los años treinta. Empezaban a tenderse débiles puentes con la antigua vanguardia racionalista. El Grupo R, aunque no sería llamado a configurar ningún evento público, se había fundado el 21 de agosto de 1951 en casa de José Antonio Coderch, de quien hablaremos más tarde.

Diseñar la Facultad de Derecho desde paradigmas modernos, indica que los tiempos están empezando a cambiar. La técnica no solo erige estructuras para monumentos de masas al nacionalcatolicismo, sino universidades que acogen el viraje necesario hacia el exterior que el régimen reclamaba desde sus nuevas políticas económicas. Para lo que comentamos, nos sirven las declaraciones con las que Antoni de Moragas, miembro del Grupo R, reconocía el valor del edificio, «como el más popular y conocido de los últimos años, creando el mito de que su estilo era el estilo definitivo de la arquitectura moderna, cerrando así el camino hacia otras experiencias que el Grupo R había iniciado». ²⁸ Es ocioso decir que el Grupo R buscaba abrir nuevos caminos. Investigaba en un trabajo más complejo, como integrar en la rotundidad formal del racionalismo del GATCPAC las aportaciones de arquitectos catalanes como Gaudí y Josep M. Jujol, que ofrecían pistas sobre otra clase de modernidad que encarnaron Hans Scharoun o Alvar Aalto, entre otros. En el Grupo R, la figura de Josep Maria Sostres fue decisiva por su

²⁸ Pablo TENA GÓMEZ, *Universalidad y adecuación...*, pág. 96.

doble condición de crítico y arquitecto, una cualidad que le permitía ser consciente de las necesidades de integrar las dos tendencias.

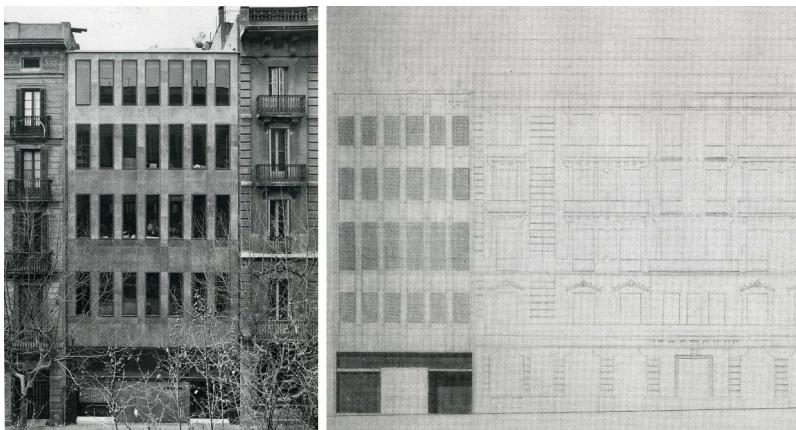
c. *El Noticiero Universal*

Hablar del proyecto de ampliación de Sostres para la sede del periódico *El Noticiero Universal*, proyectado en 1964, supone exponerse a una doble renuncia. O, como gustaba escribir al propio arquitecto: «la verdadera obra de arte nace de un acto de autoeliminación». ²⁹ Por un lado, aquella que entiende el proceso de diseño de la fachada como una operación de substracción de los elementos que definen el carácter de la arquitectura con la que los maestros de obra definieron la imagen de L'Eixample. Repetida por igual, e igual por repetida. Del otro, aquella que, desde las experiencias de Mies en EE UU, toma la tecnología como generadora de un orden, y su lenguaje en forma de silencio. Comencemos por la primera.

Dos croquis iniciales de la propuesta de Sostres muestran un edificio clásico con basamento y cornisa, trasladando la arquitectura al espacio de la crítica radical enunciada por Adolf Loos en su edificio de la Michaelerplatz de Viena, con la irreconciliable continuidad entre las plantas bajas comerciales y las viviendas. En una nota manuscrita, Sostres habla de «estructura basada en el sistema trilítico», ³⁰ un sistema que en el caso de Loos se reduce a lauxtaposición de un binomio: *kultur* en sus plantas bajas, frente a *zivilisation* en la retícula abstracta de las viviendas. Abismos que el arquitecto catalán conocía y parece querer salvar al definir un sistema de medidas que regula la distancia entre ventanas más próxima a la columna que a la porción de muro. Es en los dos últimos dibujos donde el muro adquiere su valor autónomo, abstracto e independiente del basamento, reducido a unas fauces. Una renuncia que presenta la imposible continuidad con el sistema clásico que predomina en las casas de los maestros de obras. En la Barcelona de los sesenta, esto ya no era de recibo. Huyendo del entorno,

²⁹ Josep M. SOSTRES, «Creación arquitectónica y manerismo», *Cuadernos de Arquitectura*, 22 (1955), págs. 1-4.

³⁰ Simona PIERINI, «Edificio El Noticiero Universal. Barcelona, 1964-1965», en *Sostres. Arquitecto*, edición a cargo de Antonio ARMESTO, Carles MARTÍ ARÍS, Barcelona, COAC; Madrid, Ministerio de Fomento, 1999, págs. 154-159.



Fotografía y dibujo de la fachada de *El Noticiero Universal*, de Josep M. Sostres, 1963. ACOAC

con todos los titubeos iniciales que observamos en sus croquis, Sostres prefiere un guiño a la radicalidad de Loos. L'Eixample entroniza la línea recta desde la repetición sistemática de las arquitecturas de los maestros de obras, interrumpida por los «accidentes» modernistas y *noucentistes*. Sostres adopta una vía intermedia, y en ese sentido, en *El Noticiero* inventa una Barcelona inexistente, pero cuya imagen puede recomponerse a través de proyectos, descripciones, dibujos y fragmentos de arquitectura.³¹

Y es en el diseño final de la fachada donde se intuye su segunda renuncia, esta vez desde el lenguaje como forma: la autonomía del plano principal, la disminución de la altura de los forjados, la eliminación de la cornisa y la resolución metafórica de un tipo de ventana que acoge una innovación tecnológica al construir la fachada como un «forjado cerámico vertical». Volver a L'Eixample es volver al origen. Como en las decisiones de proyecto de los maestros de

³¹ El edificio y su génesis ha sido tratado en diversos ensayos, entre los que destacan Coque BIANCO, «Poética y arquitectura. Sostres y su *Noticiero Universal*», *Annals ETSAB*, 1 (mayo 1980), págs. 61-69; Carlos MARTÍ ARÍS, «Un edificio moderno en el Ensanche», *El Noticiero Universal*, 4 de noviembre 1980; Antonio PIZZA, *Guida dell'architettura del xx secolo. Spagna*, Milán, Electa, 1988; Michele BONINO, *Josep Maria Sostres 1915-1984*, Turín, Celid, cop. 2000.

obra, el edificio únicamente se define desde su fachada y planta tipo, donde la línea recta *de Stijl* modula todo el interior y sus ritmos mecánicos.³² Una línea recta que convoca desde la técnica el lenguaje del silencio, y del que también participan algunas de las referencias anotadas en el croquis final de la fachada, como el edificio Washington Post de Albert Kahn y el Portland Oregonian de Pietro Belluschi.

Una retórica contenida que el propio arquitecto atribuía a la idea de crisis y que refrendaba en su escrito de esos mismos años, *Creación arquitectónica y manerismo*:

Queda mucho por hacer al arquitecto, aún dentro de esta época indiferenciada y poco brillante. Las exigencias de la civilización imponen nuevos deberes. [...] Adivinar en cada momento cuáles son los cabos que debe atar, y dónde y cuándo su oportuna intervención puede coordinar energías y posibilidades dispersas.³³

Una advertencia que años más tarde nuevas generaciones de arquitectos consiguieron superar.

d. Illa Diagonal

La *supermanzana Diagonal*³⁴ supone reincorporarse al origen que definió Barcelona como metrópolis desde la línea recta, y comprender los significados de su eficacia tanto en el pasado como un

³² Red. «Noticiero universal», en *Registro de arquitectura moderna en Catalunya: 1925-1965*, Barcelona, COAC, Generalitat de Catalunya, Barcelona, COAC, 1996, pág. 202-203. En el registro se insiste en la herencia *de Stijl* únicamente desde descripciones formales: «El edificio se concibe como un contenedor de plantas libres que permite una compartimentación variable, y es en la fachada, plana y sutilmente compuesta, donde se evidencia la voluntad de hacer una abstracción total del repertorio formal: el aplacado de piedra, hábilmente dispuesto y concebido como un muro cortina, y las ventanas en vertical, son los únicos elementos compositivos. Esta obra es uno de los primeros ejemplos donde los postulados del movimiento moderno se confrontan con la tradición racionalista autóctona».

³³ SOSTRES, «Creación arquitectónica y...», págs. 1-4.

³⁴ La propuesta pronto sería publicada en la prensa internacional bajo el calificativo de *supermanzana*: «Supermanzana Diagonal. Manuel de Solà-Morales, José Rafael Moneo», *Rassegna*, 37 (marzo 1989), págs. 65-71; Lorenzo CORREA LLOREDA, «La supermanzana», *Cimbra*, 295 (noviembre-diciembre 1993), págs. 16-24.

siglo después. Sabemos que *in advance* y *en retard* son las condiciones necesarias de cualquier arquitectura que aspire a convertirse en elemento relevante de cualquier ciudad.

El solar, comprendido entre la avenida de la Diagonal y las calles de Deu i Mata, Numància y Entença, era un vacío entre la ciudad que fue fiel a la idea de manzana continua y cerrada del Plan Cerdà, que se reprodujo también en el barrio de Les Corts, y la gran avenida de la Diagonal, una arteria de acceso a la ciudad imaginada por Cerdà. Desde la planificación de los años sesenta y setenta, la avenida de la Diagonal adquirió un aspecto discontinuo y abierto, condicionado por la presencia del bloque aislado en altura. En el año 1966, la sociedad Inmobiliaria Diagonal Centro, SA (Indicesa) compró los terrenos comprendidos entre las calles mencionadas. Tras varias modificaciones del Plan General Metropolitano (PGM) de 1976 aplicadas al sector, la empresa Investing recibió en diciembre de 1985 el encargo de la propiedad de convocar una consulta internacional de ideas para abordar, en un solar irregular de 56.000 metros cuadrados, la complejidad de un programa heteróclito: oficinas, hotel internacional de lujo, galerías comerciales, supermercado, viviendas, centro de convenciones, dos escuelas y un polideportivo, junto con los normativos espacio verdes.³⁵

De una primera lista de posibles participantes, formada por nueve arquitectos, se pasó a seis, y posteriormente a los cinco equipos —obviando la presencia de Richard Meier— encargados de redactar las propuestas: Wilhelm Holzbauer, Derek Walker, Giancarlo de Carlo, Mario Botta y el tandem formado por Rafael Moneo y Manuel de Solà-Morales.³⁶ Estos últimos fueron los que ganaron el concurso. En el acta del jurado, del 24 de diciembre de 1986, se insistía en la singularidad de la solución planteada, al proponer una arquitectura a medio camino entre América y Barcelona: «en sus alrededores, los

³⁵ Los avatares de la consulta quedaron recogidos en *Consulta internacional d'idees: manzana Diagonal*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 1986. Se conserva un ejemplar del dossier en la biblioteca del Colegio de Arquitectos de Cataluña.

³⁶ Las diferentes propuestas fueron publicadas en Josep M. MONTANER, «La Consulta Internacional d'idees de l'Illa Diagonal», *AB. Arquitectes de Barcelona*, 7 (abril 1987), págs. 18-19.

edificios son aislados, “a la americana”, y Barcelona sin embargo es una ciudad de “manzanas” (tesis Cerdà).³⁷ Pero el Acta no solo destacó su singularidad arquitectónica, sino también la novedad de un proceso que requería ser validado, ya que surgió de «un acuerdo entre el Ayuntamiento de Barcelona y la iniciativa privada, Investing como gestora e Indicessa y otros como propiedad».³⁸ Se trataba del conocido *modelo Barcelona* de sociedades de participación mixta, y donde las inversiones públicas se transformaban en beneficios privados, un succulento esquema con el que la arquitectura de la democracia urdía sus tramas, y que se validó en el modelo implantado en la Illa Diagonal. Cuando se inauguró el edificio, el 1 de diciembre de 1993, era un ejemplo pertinente y apabullante de un modelo de gestión que hizo posible la última gran transformación arquitectónica de la ciudad de Barcelona.

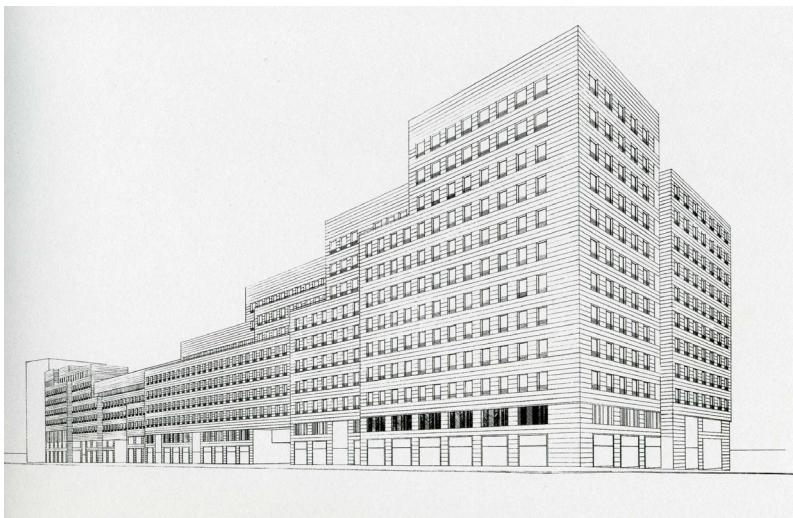
La claudicación de todo manifiesto, como los que hemos ido desgranando en la Barcelona recta, es devenir un *manifiesto retroactivo*,³⁹ es decir, transformar en teoría unos hechos consumados. Una definición con la que Rem Koolhaas encabezaba su *Delirious New York* (1978), y en cuya portada presentaba a dos de los tótems de aquella ciudad en posición yacente: el Empire State y el Chrysler Building. No es de extrañar que el propio Moneo sienta la necesidad de acudir también a Koolhaas y su libro *S, M, L, XL* (1995) para confirmar que la Illa Diagonal pertenece a una nueva categoría de edificios que definen la «gran escala», pero no desde los términos clásicos con los que la arquitectura y el lenguaje definían el carácter de cualquier manifiesto desde las palabras: «Edificios de gran tamaño que nos permitan utilizar el término de gran escala, también se han construido a lo largo de la historia».⁴⁰ Historia operativa que usaría referencias de los grandes edificios romanos, que solo buscaban una finalidad: hacer implacable la presencia del imperio. Con otras intenciones, tomó buena nota de

³⁷ MONTANER, «La Consulta Internacional...».

³⁸ MONTANER, «La Consulta Internacional...».

³⁹ Rem KOOLHAAS, *Delirious New York*, Nueva York, Oxford University Press, 1978.

⁴⁰ Rafael MONEO, «Edificio la Illa Diagonal. De cómo en las intervenciones urbanas de gran escala la noción de estrategia puede prevalecer sobre la composición. Barcelona, 1987-1993», en colaboración con Manuel de Solà-Morales, en *Apuntes sobre 21 obras*, Barcelona, Gustavo Gili, 2010, pág. 225.



Dibujo para la fachada de la Illa Diagonal, de Rafael Moneo, 1986.
Perspectiva cedida por Rafael Moneo

ello Adolf Hitler, un perverso enamorado de la arquitectura griega y romana, en el proyecto y construcción del conocido edificio de reposo vacacional de cinco kilómetros de largo en la isla Báltica de Rügen. Naturalmente, ninguna de las tres arquitecturas es lo mismo, pero las genealogías nacidas en Roma a veces suelen ser muy útiles.

De las diferencias se ocupan las tipologías. En ellas, para llegar a la consecución del *nombre*: palacio, lonja, casa o facultad, el papel del arquitecto queda siempre definido. Son las arquitecturas nominales de las que nos hemos ocupado hasta el momento. Aquellas que desde su mensaje construyen discursos y manifiestos en las épocas que las acogieron. Por ello, el Palacio de la Generalitat y la Lonja han encabezado nuestro discurso.

Pero diseñar un edificio *sin nombre* exige la aparición de una nueva palabra: *estrategia*. De origen griego, y utilizada por los mandos militares que dirigen los movimientos de un ejército, el propio Moneo, que también utiliza esta palabra, visualiza también su oficio como un «mariscal que contempla lo que va a ser el campo de batalla y que explora y ausculta con atención el entorno para saber cómo

disponer sus tropas».⁴¹ La estrategia, que inequívocamente daba prioridad a la avenida de la Diagonal, se materializó construyendo el volumen de un edificio de 340 metros de longitud y con dos caras: una compacta y hermética, un *rascacielos yacente* que se retranquea en su perímetro para favorecer la visión en escorzo del mismo; y otra abierta y permeable a sur, que acoge el parque y los equipamientos que el complejo precisaba. Es en esa actitud bicéfala donde reside la astucia, la *mētis* griega, como virtud por excelencia del arquitecto estratega: un edificio de doble faz, que se cierra frente a lo abierto en su frente norte, y se abre a la trama de Les Corts en su margen sur.⁴² Como si su forma final no fuera más que el resultado de un plan sobre «el campo de batalla en el que hay que moverse anticipando lo que será el futuro, el desplazamiento de los otros».⁴³ La Illa, cual dios Jano de la guerra, exemplifica una lucha cuya validez claudica en el momento en que una de las dos partes gana la partida.

Porque la Illa Diagonal no existe, se ha perdido en su interdependencia. No solo porque su *nombre* no signifique nada, *isla*, sino también porque la forma que de ella resulta nos advierte de su invisibilidad. Edificio especular en su entorno, acoge gran parte de los accidentes urbanos que suceden a su alrededor a través de volúmenes rehundidos de factura neoyorquina y que solo permiten que nos acerquemos a él en escorzo, como en los templos griegos, para comprender su dimensión urbana *in perpetuum mobile*. Un rascacielos horizontal o *Wolkenbügel* que encontraría su homónimo en las propuestas de El Lissitzky para la plaza Nikitskii de Moscú. De hecho, es una vez dentro del edificio donde los ecos de las arquitecturas constructivistas se hacen visibles en escaleras fijas y móviles, ascensores, puentes, pasillos, cambios de nivel, rampas, etc., que reproducen las teorías del teatro biomecánico de los hermanos Vesnin, o bien a través del espacio de la gran plaza interior, vacío, resto o *Proun*, que se revela como una estación de tránsito

⁴¹ Rafael MONEO, «Edificio la Illa...», pág. 229.

⁴² Una doble cualidad que fue reconocida por la prensa del momento: «Illa Diagonal», *Geometría*, 14, II semestre 1992, págs. 25-29; Luca GAZZANIGA, «A Barcellona un grande isolato sulla Diagonal», *Domus*, 759 (abril 1994), págs. 8-19; «Edificio Diagonal», *El Croquis. Rafael Moneo*, 64 (1994), págs. 102-119; «Manzana Diagonal, Barcelona», *AV Monografías*, 51-52 (enero-abril 1995), pág. 82; «Edificio l'Illa Diagonal, Barcelona», *ON Diseño*, 163 (1995), págs. 96-107.

⁴³ MONEO, «Edificio la Illa...», pág. 227.

hacia la arquitectura. Y quizás sea en esta función de *tránsito*⁴⁴ y *expulsión* donde resida el sentido último de la Illa Diagonal, que como manifiesto retroactivo del *modelo Barcelona*, cierra y eclipsa los discursos con los que la ciudad iniciaba a finales del siglo XIX, desde la recta, la voluntad de ser una metrópolis moderna.

La forma recta ha consolidado un imaginario barcelonés donde, en su deambular entre manifiestos y críticas, se ha construido ciudad. En esencia, no es difícil entrever que el Palacio de la Generalitat y la Illa Diagonal han llegado al mismo puerto.

1.3. Al margen de L'Eixample

a. La Casa Bloc

Hubo un tiempo en el que los manifiestos transmitían su capacidad de transformar las palabras en imágenes, para operar desde la triple acepción de un presente eterno: como memoria del pasado, visión de un presente y espera del futuro por venir. Ahí radica la fortuna y el éxito del movimiento moderno, que en los años treinta fue capaz de hundir sus raíces en la tradición del Mediterráneo, para legitimar su validez política en el presente como visión de futuro. Y es así como la Casa Bloc construyó una compleja red de significados, a través de las potentes visiones de oposición a la urbanística imperante en la Barcelona de principios de siglo. Por un lado, considerando que la manzana Cerdà era un modelo urbano obsoleto; por el otro, despreciando la idea de ciudad jardín; por último, negándose a aceptar los miserables postulados de las Casas Baratas del tiempo de la dictadura de Miguel Primo de Rivera. Ni la retícula burguesa, donde predominaron los maestros de obra de L'Eixample (1864), ni la insostenible baja densidad de los asentamientos urbanos del momento (1927) satisfacían las necesidades del grupo de arquitectos del GATCPAC.⁴⁵

⁴⁴ EL LISSITZKY, «Manifiesto PROUN», en *Escritos de Arte y Vanguardia, 1900-1945*, edición a cargo de Ángel González García, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán Fiz, Madrid, Ediciones Akal, 2009, págs. 306-309.

⁴⁵ La fortuna de la Casa Bloc como manifiesto contra las políticas de urbanismo imperantes en la Barcelona del momento ha sido abordada por los autores en

Para ello, las experiencias de los primeros CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna) se mostraron como el mejor reclamo del que extraer los discursos que los arquitectos del GATCPAC transformaron en *visiones*. Del congreso de Frankfurt —*Die Wohnung für das Existenzminimum* (1929)— aprendieron la unidad mínima de agregación, que pronto se verificó en el ensayo de la construcción de las diez primeras casitas de Sant Andreu; del de Bruselas —*Rationelle Bebauungsweisen* (1930)—, cómo resolver el problema de la vivienda masiva, a través de la vivienda-bloque como unidad de parcelación que elimina el patio y optimiza la ocupación del solar, facilita la ventilación, economiza la construcción e industrializa el proceso constructivo; y, finalmente, de la reunión en el Patris II (1933), la posibilidad de entender la ciudad, como diría el poeta Josep Vicenç Foix, «como un solo edificio, como una máquina, como un poema».⁴⁶

Un poema que articula, a través del concepto del *zonnig*, las cinco funciones que se deben reunir en la nueva *civitas* de la vanguardia: producción, centro cívico, vivienda, reposo y tráfico. Sectores que definen una *Ville Radieuse* que se traslada a Barcelona ofreciendo una nueva dimensión de manzana, primero de 260 × 400 metros, y finalmente de 400 × 400 metros. Es esta disposición à *redent*, la que ocupó los paneles preparatorios del CIRPAC (Comité Internacional para la Resolución de los Problemas de la Arquitectura Contemporánea) celebrado en Ámsterdam en julio de 1935: *le Carré Spagnol*, expresión que acaba recibiendo la agrupación de tres manzanas de Cerdà y que acogía los nuevos bloques de vivienda de la ciudad funcional que visiona la construcción de la Casa Bloc. Tres manzanas agrupadas en una supermanzana: estamos en 1934. La *Ville Verte* de Le Corbusier se trasladaba en el tiempo y la distancia para legitimar un manifiesto cuya voluntad formal era pura ideología. Contra la *Siedlungen* alemana. Contra la ciudad jardín inglesa. Contra la tradición de una ciudad que hay que superar.⁴⁷

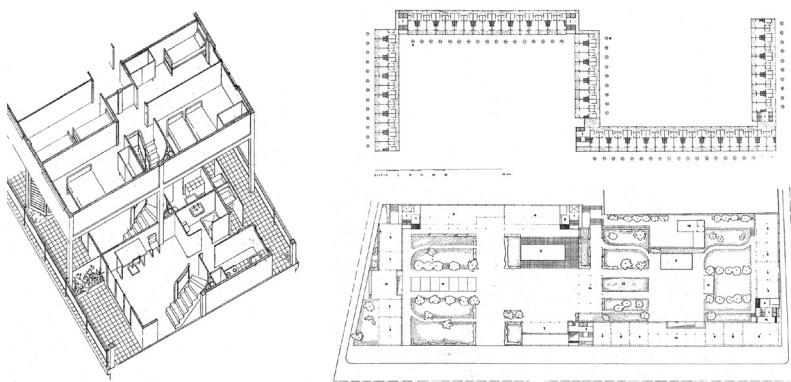
Carolina B. GARCÍA, Josep M. ROVIRA, *La Casa Bloc. Barcelona, 1932-1939-2009*, Barcelona, Mudito&Co, 2011.

⁴⁶ Josep V. FOIX, *Mots i maons o cascú el seu*, Barcelona, L'Amic de les arts, 1971, págs. 13-20.

⁴⁷ Parte de los contenidos que definían las tesis de la ciudad funcional se encuentran en: Josep M. ROVIRA, «ERC i GATCPAC, ciutat i habitatge», en *GATCPAC. Una nova*



Casa Bloc. Visión urbana. Colección particular



Planta baja, planta tipo y axonometría de la unidad dúplex de la Casa Bloc, de Josep Lluís Sert y Josep Torres Clavé, 1933-1936. En A.C., 11 (1933)

Nuevo urbanismo que pretendía elevarse como la base transformadora del concepto de la vivienda mínima, respaldado por un gobierno que intentaba unir, reconciliar y coordinar las fuerzas contrapuestas que agravaban el problema de la vivienda obrera en Barcelona. Así que, el 18 de noviembre de 1932, paralelamente a la construcción del ensayo previo de las viviendas de Sant Andreu, el Comissariat de la Casa Obrera compraba los terrenos donde se

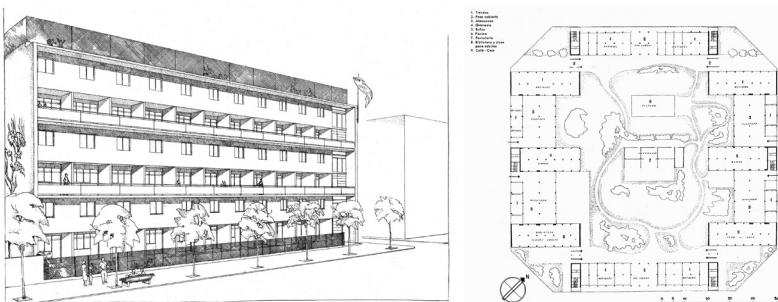
arquitectura per una nova ciutat, Barcelona, Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2006, pàgs. 126-156.

emplazaría el edificio que nos ocupa. El 4 de febrero de 1933 se proponía al consejero de Agricultura y Economía, Pere Mias, la construcción del grupo de viviendas colectivas. La respuesta afirmativa llegaba el 13 de marzo, un día después de la inauguración de las diez casas unifamiliares en la avenida de Torras i Bages —hoy derribadas— y de la colocación de la primera piedra de la futura Casa Bloc. El 7 de abril de 1933 se hacía pública la memoria del anteproyecto, firmada por Sert y Torres, ampliada más tarde en el número 11 de la revista *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*.⁴⁸ La nueva estructura de acero laminado no solo permitía una total libertad en la planta baja, resuelta con *pilotis* que facilitaban el uso colectivo de un suelo que solía ser privado, sino que también favorecía la construcción de un nuevo parque público para la ciudad. La estructura autónoma permitía también separar las dos funciones que cumplía la pared tradicionalmente, soporte y cerramiento. La primera se realizaba mediante la estructura; la segunda, mediante obra de fábrica. De este modo, la pared podía tratarse únicamente con materiales aislantes, más baratos, «consiguiendo un grueso y un peso mínimo de la misma. Resultando, al final, mucha menos carga a soportar y una economía a tener en cuenta en la cimentación».⁴⁹ Los apartamentos se proyectaron en dúplex para conseguir con ello dos mecanismos de ahorro en el edificio: el ascensor cada dos paradas y las escaleras en los extremos de las geometrías de las plantas.

El proyecto se exhibía como un compromiso con las nuevas necesidades de construcción económica de viviendas, y obtuvo la calificación de *casa barata* el 16 de diciembre de ese mismo año. Modelo ejemplar de construcción obrera que se propone actuar sobre la malla Cerdà como «ensayo de distribución de la zona edificable en una manzana del Ensanche de Barcelona a base de un

⁴⁸ La revista, crisol de la vanguardia en la España de la II República, fue motivo de una exposición monográfica en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) en octubre de 2008. Para más información, consulten el catálogo de la misma: VARIOS AUTORES, *A.C. La revista del GATEPAC, 1931-1937*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008.

⁴⁹ La memoria de proyecto [Archivo Histórico de la Diputación de Barcelona, AHDB, B-897, exp. 61] ha sido parcialmente publicada en: Carolina B. GARCIA, «La Casa Bloc. Barcelona, 1933-1939», en *Sert, 1928-1979. Obra completa: medio siglo de arquitectura*, Barcelona, Fundación Joan Miró, ACTAR, 2005, págs. 45-48.



GATCPAC. «Ensayo de distribución de la zona edificable en una manzana del Ensanche de Barcelona a base de un tipo de vivienda obrera». En *El problema de la habitación obrera en Barcelona. Ayuntamiento de Barcelona*, 1932.

tipo de vivienda obrera».⁵⁰ El estudio había sido realizado a petición del alcalde de la ciudad, Jaume Aiguader, e ilustraba *El problema de la habitación obrera en Barcelona* enunciando la posible implantación del modelo abierto à redent en las manzanas que habían sistematizado la línea recta como manifiesto de la nueva Barcelona extramuros.

El 6 de agosto de 1934 se hizo oficial la segunda convocatoria del concurso de obras, y el día 11 del mismo mes se adjudicaron a dos cooperativas de la construcción: El Nivel y La Constructiva, que facilitaron la contratación de la población obrera en paro. El 23 de abril de 1934, Sert y Torres emprendieron un viaje a Moscú para comprobar los esquemas compositivos de la Casa Bloc, y que aún pueden observarse en las fotografías de la maqueta que se conserva. Las fotografías de este viaje ilustran su visita al edificio Narkomfin de Moisei Ginzburg (1929). Y fue frente a su hermana mayor rusa cuando se percataron de que podían terminarla. Un hecho que pronto se transformó en ruego por parte de las autoridades de la época, como Lluís Companys o Josep M. de Sucre, este último en una carta del 19 de abril de 1937, ya en plena guerra civil. Ese mismo año, el Comisariado de Propaganda de la Generalitat de Cataluña publicó en la

⁵⁰ Jaume AIGUADER, *El problema de la habitación obrera en Barcelona*, Barcelona, Publicacions de l'Institut Municipal d'Hygiene de Barcelona, 1932.

revista *Nova Iberia* el artículo de Josep Torres Clavé «La transformació del concepte de l'estatge», una afirmación de que el programa funcional en el que se basa la construcción de la nueva ciudad no es ni un sueño ni una utopía: «Dentro de dos meses, la Casa Bloc, unas cuantas fotos de la cual ilustran el presente artículo, estará en disposición de funcionar. Esto es, pues, una realidad». ⁵¹

b. Edificio de viviendas en Johann Sebastian Bach, 28

Terminado de construir en 1963, este edificio del arquitecto Ricardo Bofill indica un giro en la profesión arquitectónica de aquellos años. Tiene la vocación y la voluntad de ser un manifiesto. Cuando su autor publicó el edificio en la revista *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, que por entonces publicaba el COACB, se obstinó en mostrar su incomodidad con el tiempo que vive: no le gusta el solar, no le gusta la normativa y no le interesa lo más mínimo el encargo.⁵²

Algo que no debería extrañarnos de Bofill. Terminó alguna clase de estudios de arquitectura en Ginebra, a donde la familia le había enviado por mostrar la voluntad de oponerse radicalmente a la dictadura franquista en su etapa inicial de estudiante. Bofill, criado en una familia judía no precisamente muy contenta con la ideología franquista, había estudiado en el Liceo Francés, un colegio de mentalidad mucho más abierta que las católicas y reaccionarias escuelas de aquel tiempo. Allí conoció a los que serían sus primeros compañeros de viaje, de clara ideología izquierdista. Matriculado en la Escuela de Arquitectura y frequentador del edificio de Letras donde estableció contactos doctrinales con José M. Sacristán, Bofill radicalizó su pensamiento.

Dicha radicalización le llevó a diseñar el edificio de un modo alejado de los proyectos al uso. Quizás detrás de ello también estaban la mano y las ideas de los arquitectos Jaume Rodrigo y Antonio

⁵¹ Josep TORRES CLAVÉ, «La transformació del concepte de l'estatge», *Nova Ibèria*, 2 (febrero 1937), Barcelona, Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya.

⁵² «Edificio de viviendas en la calle Compositor Bach, Barcelona, arquitecto: E. Bofill Benessat, Taller de Arquitectura y Construcción», *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, 54 (1963), págs. 13-18.



Planta de distribución del edificio de viviendas en la calle de Johann Sebastián Bach, 28, de Ricardo Bofill. Taller de Arquitectura, 1960.
En *Cuadernos de Arquitectura*, 54 (1963), págs. 13-18

Miró, entonces jóvenes que trabajaban en el despacho del padre de Bofill, arquitecto, constructor y promotor. Alejada de la normativa, la planta se diseñó desde la obsesión por no construir ningún patio interior y asegurar así la buena ventilación e iluminación de los dormitorios, a la vez que conseguía la perfecta privacidad de cada pieza. Un dormitorio no puede estar pegado a la casa del vecino, porque de ser así su privacidad se ve amenazada.

Bofill diseñó también una terraza interior que separa e integra a la vez la sala de estar y el comedor. La voluntad de evidenciar dos funciones distintas y de no hipotecar el espacio de estar con el del comedor, y la usual o patriarcal enorme mesa que ocupa un volumen solo utilizado escasas horas al día, es también un cruce dialéctico remarcable. La propia institución familiar es cuestionada, del mismo modo que las habitaciones gozan de una autonomía que permite vidas al margen. Poco margen, pero apreciable. Todo esto es relativo, claro, pero ofrece pistas para entender en qué medida el primer edificio de Bofill en Barcelona hace presagiar su incomodidad con la profesión, entendida como el trabajo que resuelve el

problema de un promotor al que el arquitecto debe servir. A Bofill la profesión ya se le quedaba pequeña justo en el momento de inaugurarla. Lo que vino después, conocido por todos (*Walden 7*, *El castillo de Kafka*, *La Ciudad en el Espacio*, *El barrio Gaudí de Reus*, etc.), no era más que llevar al límite sus capacidades de incidir en el mercado profesional.

En la fachada, una repetición del acabado de los cerramientos con celosía cerámica y madera contrasta con la volumetría final, que huye de mostrar una respuesta simétrica, composición lógica derivada de la planta. Otra perversión, que se completa con el tratamiento opaco y casi ciego del edificio, que da la espalda a la ciudad. Negarse a recibir la ciudad, a dialogar con ella, abre caminos nuevos para una arquitectura barcelonesa hasta ahora ingenua en sus planteamientos: funcionalidad, integración o aceptación



GATCPAC. Fachada exterior del edificio de viviendas en la calle de Johann Sebastián Bach, 28, de Ricardo Bofill. Taller de Arquitectura, 1960.

Fotografía: RBTA

normativa son corsés que Bofill no estaba dispuesto a soportar. Una postura a la que se sumarían muchos otros, como veremos, y en la que destaca el retorno a Barcelona de Josep Lluís Sert en Les Escales Park, o bien el manifiesto de Óscar Tusquets y Lluís Clotet en El Guinardó con la casa Fullà.

La rotundidad recta del edificio es una afrenta hacia su entorno, lleno de terrazas que buscan inútilmente convertirse en jardines colgantes, y que ostentan dimensiones ridículas que Bofill no estuvo dispuesto a construir. Una terraza es una cosa, y un balcón escaso, otra. Una terraza busca el exterior. La de Bofill penetra en el interior.

En un libro nunca publicado y que preparó Joan Margarit, Bofill dice: «No soy una persona que pertenezca a los años sesenta, pese a haberme formado en esta época [...] Magritte es más valioso que Mies van der Rohe [...]. Una voluntad de negar a los maestros del movimiento moderno es una respuesta engreída de quien no quiere aprender y se atreve a saltarse los límites de lo establecido, apoyado por su privilegiada situación social. Se pronuncia contra el bloque aislado y contra la manzana cerrada: «Teníamos una obsesión: la ruptura del bloque racionalista. Teníamos que superar el racionalismo [...] romper con la tipología habitual de las ciudades históricas, articulada alrededor de la manzana de casa y bloque». La solución que adoptó Bofill fue el conocido Taller de Arquitectura, con el que se embarcó en propuestas de más alto calado cuantitativo. La rectitud del edificio de la calle de Johann Sebastian Bach alerta de que su autor se considera designado para abarcar empresas más ambiciosas. Toda apuesta creativa parte de una negación. Bofill ha proclamado la primera de ellas.

c. Casa Fullà

Como ya hemos enunciado, consiste en un edificio de viviendas construido en el barrio de El Guinardó. Se edificó mediante el conocido sistema de permuta entre el propietario del solar y un constructor. Solo que en este caso de modo muy diferente a los demás que proliferaban en aquella Barcelona tardofranquista, ya que los componentes del pacto tienen modos de pensar que no son los usuales, es decir, están algo lejos de entender que un edificio de viviendas es



Vista de la casa Fullà, de Óscar Tusquets y Lluís Clotet, 1966.
Fotografía: Rafael Vargas



Vista del patio interior de la casa Fullà,
de Óscar Tusquets y Lluís Clotet, 1966.

Fotografía: Rafael Vargas

solo una mercancía para vender deprisa y rentabilizar la operación. Ferrán Fullà, hijo de la propietaria de la antigua casa mansión de veraneo, de cuando El Guinardó cumplía aquella función respecto de la ciudad de Barcelona, pasó algunos meses encarcelado por pintar la palabra «libertad» en los muros de la Universidad de Barcelona. Anna Briongos, hija del constructor del edificio, era la esposa de Ferrán Fullà desde 1967. Así que, detrás de la gestación del proyecto estuvieron dos mentalidades progresistas de su tiempo.⁵³

A ello hay que añadir que los arquitectos que recibieron el encargo de diseñar el edificio, Óscar Tusquets y Lluís Clotet, amigos de la pareja, eran también jóvenes inquietos que buscaban cambiar muchas de las cosas de la arquitectura y sus circunstancias que les disgustaban. Pertenecían a la denominada *gauche divine*, que agrupaba a escritores, editores, arquitectos, actores, etc., opuestos a la mediocridad cultural franquista que tenían que soportar.

Y otra vez encontramos aquella negación de la ciudad que ya conocemos. El edificio es prácticamente ciego, y su fachada consiste en un lienzo de ladrillo con ventanas, escasas, pequeñas y enrasadas en el plano de fachada. Tampoco hay terrazas, sino solo escasos balcones. El interés de esta arquitectura radica en tres temas importantes: en la oferta de viviendas diferentes para albergar programas diferentes que acojan a usuarios distintos, en el tratamiento de los espacios comunes, y en el diseño de algunos apartamentos poco amigos del programa que necesitaría una familia convencional. Una contención volumétrica implacable contiene una riqueza interior remarcable. La esquina se ignora como lugar preferente, y su forma final la constituye un plano terso y recto. Sin ninguna concesión a la ciudad, todo el interés se vuelca hacia los selectos usuarios que podían vivir en este edificio, que nunca acogió a ningún habitante de un barrio de clase obrera, que no estaban para sofisticaciones. Eran apartamentos demasiado atípicos como para que familias convencionales los apreciaran. En los anuncios que se publicaron en la prensa ya se presentaban como especiales. Se vendió un solo piso, y el comprador fue un buen amigo de los arquitectos. Los demás, pasado un tiempo, tuvieron que alquilarse. Allí fueron a parar quienes imaginamos: escritores,

⁵³ VARIOS AUTORES, *1958-1975: desde Barcelona. Arquitecturas y ciudad*, Barcelona, COAC, Àrea de Cultura, Formació i Publicacions, 2002, págs. 86-130.

artistas, directores de cine, arquitectos y algún que otro *hippie*. Un negocio no muy brillante a corto plazo, que una arquitectura de propuesta no podía garantizar.

Los arquitectos forzaron hasta el límite la normativa. En vez de disponer las dos escaleras usuales que las ordenanzas exigían para acceder a las viviendas, diseñaron una sola de doble tamaño, con lo cual los accesos a los apartamentos se plantean a través de un generoso acceso entre dos pozos de luz. La entrada desde la calle tiene una dimensión insólita para el programa que debe resolver, en general pequeños y modestos apartamentos. Desde una escalera en un espacio a doble altura se accede a un generoso patio interior, cruzando por entre una fuente revestida de cerámica, que es el paso previo para llegar a un espacio a toda altura por el que discurren parte de las losas de las escaleras. Para resolver los pasillos de acceso a las viviendas utilizaron la sección de la Unité d'Habitation de Le Corbusier, de manera que los espacios comunes discurren por encima o por debajo de los apartamentos, lo cual hace que estos presenten alternativas espaciales de mucho interés. El destino de sus moradores es subir y bajar escaleras constantemente... y también, gozar de espacios susceptibles de ser usados para fiestas y cenas.

De modo que el recto y rotundo exterior no preanuncia lo que vendrá en el interior. La fachada se resuelve desde este rechazo a la ciudad, mientras que la enorme complejidad del interior hace bandera de una particular manera de entender la arquitectura. Tusquets y Bofill filmaron a bordo de un *dos caballos* una película que debería haberse llamado *No me gusta la ciudad*. Hablaban de la ciudad de Porciones, claro.

La rigidez de la fachada se remata con un juego de chimeneas y celosías que otorgan privacidad a las terrazas superiores, esas sí de generosas dimensiones, recordando algunos aspectos del modernismo catalán, que siempre se esmeró en las líneas de remate de sus propuestas. La rotunda y rígida rectitud del edificio es en realidad una máscara que desafía a la ciudad, para liberar interiores formalmente ricos en espacios y remates complejos. No por casualidad sus autores eran devotos de un libro que les marcó en el desarrollo de su trabajo, *Complejidad y contradicción en arquitectura*, publicado por el arquitecto americano Robert Venturi en 1966, es decir, de rabiosa actualidad en el tiempo de gestación y construcción del edificio.

d. Edificio Frégoli

Línea combativa, de nuevo, con la propuesta de Esteve Bonell para el edificio Frégoli, que pronto sería acogido por la crítica⁵⁴ como un edificio singular y punto de referencia que clarificaba la confusa situación de los años setenta barceloneses. La nota de Josep M. Miró publicada en 1976 en el número 114 de *Cuadernos de arquitectura* nos ofrece varias pistas:

La necesaria renovación de toda una serie de modelos e individuos se ve dificultada por el amorfismo general en que se encuentra inmersa nuestra actual decadente situación profesional, que no es capaz de aportar una nueva forma sin caer siempre en los mismos tópicos a base de repetir incansablemente los mismos modelos. [...] Es dentro de la especificidad de los 'neos' y 'revivals' donde se mueve la esencia del Frégoli.⁵⁵

Su autor, Esteve Bonell, pertenecía por edad y formación a lo que se podría llamar la *generación abandonada* dentro de la producción de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, una promoción, la comprendida entre 1966 y 1970, que sufrió las consecuencias de la renovación generacional que contemplaba la marcha de Coderch o Bohigas y esperaba la llegada de Moneo. Destacó un único profesor, Federico Correa, del que aprendieron que cada ejercicio debía adquirir el carácter de una aventura, *o todo, o nada*.⁵⁶

En esta línea, Bonell, promotor y arquitecto del edificio, propuso un bloque de viviendas articulado desde dos escaleras que dan acceso a cinco dúplex, imagen icónica de los interiores de las pioneras casas Citrohän de Le Corbusier. Articular las viviendas en dúplex es un

⁵⁴ El edificio recibió el premio FAD del año 1975. En «Los Premios FAD de Barcelona de arquitectura e interiorismo 1975», *Arquitecturas Bis*, 11 (enero 1976), págs. 29-32. Un reconocimiento que precede a la importante proyección internacional en la prensa especializada: *Summa*, 126, Buenos Aires, 1978; *La Rivista dell'Arrendamento*, 283, Milán, 1978; *La Maison*, 140, París, 1978; *Werk Architese*, 35-36, Zúrich, 1979; *Lotus International*, 23, Milán, 1979; *Bauwelt*, 27, Berlín, 1985; *Espagne Architecture 1965-1988*, Electa Moniteur, París, 1990.

⁵⁵ Josep M. MIRÓ RUFÀ, «Edificio de viviendas Frégoli: Esteve Bonell Costa, arquitecto», *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, 114 (mayo 1976), pág. 66.

⁵⁶ Javier LÓPEZ REY, «Una generación y un premio», *Jano*, 35 (marzo 1976), págs. 56-57.



Edificio Frégoli, de Esteve Bonell. Fotografía: Julio Conill

argumento ya conocido en nuestra ciudad desde la Casa Bloc o el edificio de la calle de Muntaner de Josep Lluís Sert. Anunciando una necesaria dimensión vertical de la vivienda frente a las ordenanzas reglamentarias, ya que la distancia entre forjados (inferior a 6,10 metros) hacía que la mayoría de los espacios volados no computasen en los metros finales del edificio, revelándose como residencia del *barón rampante*: dormitorios volados sobre la sala de estar, zona de juegos infantiles integrados en el mismo espacio, dormitorios con altillo de estudio, etc. Flotación, ingrávidez, forjado de religa, todo ello delante de un grupo de viviendas de Pere Benavent. Como antes, riesgo contra moderación. Radicalidad frente a domesticidad.

El dominio de la forma y el estudio del volumen no corresponden sino a la habilidad del barroco en la voluptuosidad del contenido, el uso descarado de elementos de un primer racionalismo autóctono.⁵⁷

La voluntad de la línea recta como manifiesto clásico del movimiento moderno y su carácter unitario presenta en el edificio Frégoli su primera claudicación, desde el orden gigante de la fachada y las resonancias a Michelangelo o Giulio Romano. Valga sacar a colación la confusión fonética entre el «manerismo» de Sostres en los años cincuenta y el «manierismo» de Bonell de los setenta, donde la realidad arquitectónica de Barcelona presencia un primer síntoma de la lucha:

La verticalidad de determinadas formas unen y rotulan la unidad de edificio, con una pretensión casi medieval en cuanto a deseo de mostrar una direccionalidad no usual en la arquitectura de manzanas.⁵⁸

Direccionalidades no usuales contra la arquitectura de su tiempo, y sobre las que también insistirá un último edificio: la Illa Diagonal. La verticalidad combativa de las formas del Frégoli dará paso a la horizontalidad de otro orden gigante, como ya hemos visto en la avenida de la Diagonal. Sea en l'Eixample, sea en circunstancias limítrofes, la línea recta constituye la posibilidad de vislumbrar otros mundos.

⁵⁷ MIRÓ RUFÀ, «Edificio de viviendas...», págs. 66.

⁵⁸ MIRÓ RUFÀ, «Edificio de viviendas...».

2. DE LA LÍNEA CURVA

2.1. Empieza el juego: Gaudí, Jujol, Coderch

a. La cultura barcelonesa se modifica

Entre 1946 y 1951, el mundo arquitectónico barcelonés acogía diversos cambios. En aquella Barcelona vivía y trabajaba el arquitecto José Antonio Coderch de Sentmenat, como también su socio Manuel Valls. Proyectaría su casa estudio en 1946, en la parte alta de la ciudad, una situación que no debe sernos indiferente. También estaba en esta posición el Park Güell. La rotundidad de las formas que presentamos en la primera parte de este texto va a verse amenazada.

Su trabajo desde 1940,⁵⁹ casi en la sombra, había ido animando a Coderch y a Valls a destilar algunas de las ideas y las formas que presentaba la revista *A.C.*, cuya colección presidía las mesas de trabajo de su despacho. Allí también se consultaban otras revistas, como *Domus* o *Stile*, que llegaban de Italia. Una frase de Einstein presidía el ambiente de aquel estudio del que salieron muchas de las mejores obras de la ciudad y que aún hoy nos interesan. El texto de Einstein hablaba del «*lado misterioso de la vida*». Pero volvamos a 1946.

⁵⁹ El trayecto de la amplia obra que diseñaron Coderch y Valls entre 1940 y 1951 se encuentra en Josep M. ROVIRA, «El mar nunca tuvo un sueño», en VARIOS AUTORES, *Coderch 1940-1964. En busca del hogar*, Barcelona, COAC, 2000, págs. 18-86. Muchas de las referencias que aquí se mencionarán están tomadas de este texto.

En 1946, el arquitecto Josep Lluís Sert regresaba a Barcelona desde su exilio neoyorkino. Había tenido que marcharse al final de la Guerra Civil por razones obvias: era uno de los constructores más implicados en el diseño y la edificación del Pabellón de la República de la Exposición de París de 1937. Al llegar, contactó con los viejos camaradas del GATCPAC. Ellos le explicaron las siniestras circunstancias que soportaban desde 1939. Sert propuso una manera posible de salir de la oscuridad desde la arquitectura: reinventar a Gaudí, cuya obra se había publicado en las páginas del número 17 de la revista *A.C.*⁶⁰ La obra de Gaudí debía sobreponerse al tiempo y ser utilizada para atisbar alguna clase de futuro esperanzador de esta Cataluña apagada y deprimida.⁶¹

Sert venía de Nueva York, y por tanto sabía de la importancia de Gaudí en el continente americano. Exposiciones y publicaciones lo habían relanzado en aquella ciudad del continente americano. Acabada la Segunda Guerra Mundial, con la victoria de los aliados, era de imaginar que la estela americana de Gaudí ganaría presencia en el mundo. Había que aprovechar esta realidad. Sert sabía lo que se hacía. Pero no solo América ocupaba su mente.

En 1938, cuando Sert estaba en París malviviendo, vio la *Exposition internationale du surréalisme*, y debió sorprenderse del extraordinario parecido de la galería expositora con el techo de la tienda Manyach de Jujol o el del obrador de Gaudí en la Sagrada Familia. Pero no solo de esto se trataba. Justo al llegar a Nueva York en 1939, pudo contemplar la New York World's Fair, donde los pabellones de Aalto y de Dalí le alertaron de muchas novedades. Un Dalí que había impuesto la presencia de Gaudí en la exposición de 1936 en el MoMA, *Dada, Surrealism and Fantastic Art*. Dalí y Gaudí se constituyeron en la mente de Sert como un nuevo imaginario que superara las heridas de la guerra y que impulsara el interés por una arquitectura cualificada que había desaparecido de Barcelona.

A partir de Sert, en su ciudad, las cosas se precipitaron. Sert, Joaquim Gomis y Joan Prats reunieron el material suficiente para editar un libro sobre Gaudí, del que se encargarían Sert y el editor y curador de exposiciones James Johnson Sweeney. Y en las revistas

⁶⁰ Josep M. ROVIRA, *José Luis Sert 1901-1983*, Milán, Electa, 2000, págs. 243-246.

⁶¹ Michel RICHARDS, *Un tiempo de silencio*, Barcelona, Crítica, 1999.

clandestinas de la época, la figura de Gaudí y la imagen del *modernisme* catalán empezaron a tomar cuerpo. En la entrega decimoctava de la revista clandestina *Ariel*, de julio de 1948, dedicada a dicho estilo, encontramos algunas consecuencias de lo expuesto.⁶² El *modernisme* conecta a Cataluña con su vocación europea y vanguardista, al ser un movimiento que, según escribió Alexandre Cirici, era capaz de construirse tendiendo puentes entre Zola y Nietzsche, o encontrando nexos entre Baudelaire y Gauthier, o entre Ruskin e Ibsen o Debussy.

Y el resto de las colaboraciones del número que nos ocupa insistían también en soldar dos conceptos: *modernisme* y renovación. Modernismo, metáfora de una posible y necesaria renovación en todos los ámbitos de la cultura catalana. Renovarse, cambiar, es decir, escapar de las condiciones de represión cultural y política que Franco imponía en Cataluña. Resurgir como pueblo con un faro seguro e indiscutible: «Gaudí renovador». Gaudí que nos ofrece su *exemple* y su *genialitat*. Gaudí, infalible, necesario en este camino cuya capacidad formal «ha de tener toda la valentía revolucionaria de la época». Gaudí, revolucionario.⁶³

También clandestina pero de distinto talante pues estaba editada por los componentes de una nueva vanguardia —Joan Brosa, Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Joan Ponç, etc.— fue la revista *Dau al Set*. En el número de diciembre de 1948 aparecieron textos sobre Gaudí. Enric Tormo se rendía ante el genio de Gaudí con otros argumentos: «Ella, (la poesía gaudiniana) es nuestro lugar». A Gaudí se le proclamaba entonces el poeta por excelencia, y su obra era claramente poesía. Arte sin contaminar, la casa del arte. Gaudí, poeta del que partir, en quien habitar. Pero de los de *Dau al Set* nos conviene detectar algo que después nos será

⁶² Alexandre CIRICI, «El Modernisme vist ara», *Ariel*, 18 (julio 1948), pags. 61-62.

⁶³ Le seguirían otros artículos, como el publicado en el número 23 de la revista *Ariel* (diciembre 1951), dedicado enteramente al arquitecto, con frases del tipo: «*No es tracta solament d'una obra religiosa [...] Ho mirem com un proposit comú, pero no sols de Barcelona [...] sino de tota la gran família, humànament sagrada, que formem amb València i Mallorca. En Gaudí, que representa l'essència de Catalunya*». O bien en el número 727 de la revista *Destino* (14 de junio de 1951), donde se empieza la cruzada que hoy está en sus últimos escalones con el proceso de beatificación, con un artículo de Arturo Llopis de título claro: «Gaudí, arquitecto de Dios».



Un balcón de vidrio y metal. — Casa Milà, Barcelona, Antoni Gaudí, Arquitecto.



Casa Milà. Barcelona. Detalle. A. Gaudí, Arqº.
 Nótese la puerta e escalera humanas que valora las dimensiones de otros elementos.



Remote de chimeneas. — Casa Milà. Barcelona. A. Gaudí. Arquitecto.

Arquitectura de principios del siglo XIX (1805-10). Antonio Gaudí. Casa Milà-Basilea. — El calor a las formas naturales es característico de este Apolo que se apoya en un pilar de yeso con la creación y la muerte. La fachada es de piedra blanca. En el interior se observan los pasillos y los balcones siguientes, el parentesco de formas satis o la vita. Se asomó a perspectivas de siglo al hacer o prever las telas como telón de la tragedia, se dirigieron a la belleza de la naturaleza y a la belleza de la arquitectura. Los conceptos excepcionales "vividus" (los dibujos retorcidos y estremidos) son fuentes de inigualable impresión. Siendo, en efecto, el deseo de crear una obra que no se pudiera describir, que se pudiera contemplar y admirar por su belleza y su magnificencia. Guido aplaudió grandes venadas, balcones de vidrio, y otras plantas de una libertad y una modernidad sorprendente. Se debió en este momento a la gran emoción de la época de la belleza de los estilos históricos, cuando se realizó el movimiento del siglo XIX. Esto explica tanto la academia atormentada en años posteriores, resurge después de la guerra civil, con una nueva orientación precisa y una rula clara.



Elementos naturales. - Fotos J. Soto.

Revista A.C., 17, enero-marzo de 1935, págs. 20-21



Izquierda, techo de la tienda Manyach, de Josep M. Jujol, 1911. ACOAC.
Derecha, *Exposition internationale du surréalisme*, París, 1938. Instalación
de Marcel Duchamp: *1200 sacs de charbon suspendus au plafond
au-dessus d'un poète*

útil: su interés por Joan Miró, un modo de entender la necesidad de aire fresco desde otra clase de plástica vanguardista presente en Cataluña en los años treinta. Miró, el faro seguro a quien conocieron los artistas de *Dau al Set* a través de Joan Prats, y gracias a quien Antoni Tàpies captó la esencia del surrealismo y la obra de Paul Klee.⁶⁴

En este mismo año de 1948, Tàpies pintó *Tríptic*, un cuadro en cuya parte derecha está representado alguien que ha de ser, necesariamente, Gaudí, a pesar de que el artista era reticente a aceptar esta lectura. El arquitecto nos observa desde su real posición, bajo tierra, aunque misteriosamente vivo, y señala hacia arriba con un bastón que nos deja ver siete puntos entre los que discurre una forma serpenteante. La serpiente y los siete nudos pertenecen de pleno derecho a una iconología eterna que simboliza el saber, la inteligencia. Con la otra mano, ese Gaudí inmortal señala hacia arriba, hacia la Sagrada Familia. Una corriente de energía conecta la mano del arquitecto y el templo. El templo es suyo. Desde el centro de la tierra, desde su tumba, Gaudí es convocado. Su sabiduría es la única que podría acabar el interminable edificio. Invocar a los muertos, resurgir de las formas.⁶⁵

Así que, ya desde 1948, a algunos les preocupa una clase de formas, autores y movimientos que bajo distintas miradas persiguen un objetivo común: liberarse de las trabas oficiales del presente y retomar el hilo de las creatividades plásticas que circulaban por Cataluña y Europa antes de la guerra. Y las relaciones entre Dalí y Gaudí empezaron a ser usuales: en el círculo de Prats conocían el famoso número de *Minotaure* de 1933, donde estas cuestiones quedaban ampliamente reflejadas.

La exposición *Le Surrealisme*, organizada por André Breton y Marcel Duchamp en París en 1947, despertó en Cataluña algunas conciencias dormidas, y la respuesta no se hizo esperar, y fue por partida doble. En 1948, Rafael Santos Torroella se ocupaba de publicar un cuaderno especial de la revista *Cobalto* con un título elocuente: *Surrealismo*. Parece que en Barcelona no querían perder pie de lo que de actual estaba sucediendo en aquella Europa

⁶⁴ Enrique GRANELL, *Dau al Set*, Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 1999.

⁶⁵ Juan José LAHUERTA, *Univers Gaudí*, Barcelona, CCCB, 2002, pág. 197.

de posguerra que buscaba puentes con las producciones artísticas del tiempo de la vanguardia, y que ahora, nuevamente, estaba amenazada.

Un año más tarde se iniciaron los tiempos de la Guerra Fría, que imponían nuevos movimientos artísticos que venían del otro lado del océano arropados por la CIA, y que pretendían robar la idea de arte moderno para instalarla en Nueva York. Como no tenían nada propio, desde el MoMA, llamaron a este movimiento, expresionismo abstracto.

También en 1948, Juan Antonio Gaya Nuño publicó un texto con un nombre elocuente: *Dalí*. En él, Gaya Nuño abundaba en la posibilidad de establecer correspondencias entre la obra de Dalí y la del arquitecto:

Dalí se enorgullece de haber descubierto el sentido «terrorífico y comestible» de la arquitectura *modern style* [...] en sus primeros viajes infantiles a Barcelona debió sentirse trastornado por los excesos con los que el señor Gaudí y otros colegas de menor chispa acababan de estropear Barcelona [...] arquitectos irresponsables que con sus personales caprichos, magnificados, hechos carne y piedra por el dinero de los magnates, alzaron verdaderas blasfemias monumentales [...] (pero) [...] Salvador Dalí no tardó en conocer el insultante mal gusto de estas construcciones [...] y como ya planeaba en sus afanes una estética del mal gusto, con brazos abiertos a Gaudí, Wagner Boecklin [...] presentía que este agobio de formas, brazos, tentáculos, revoltijos, que semejaban churritos de mantequilla y nata o bien una fritanga de calamares —de ahí su exacta definición de arquitectura comestible— previó su utilización. Los utilizaría y los convertiría en espectros dóciles, mansos obedientes a una voz de mando [...].⁶⁶

En 1949, los componentes del *Dau al Set* organizaron una sesión fotográfica en el banco de Gaudí y Jujol en el Park Güell. Los vemos sentados en él. No son imágenes sin significado. Como tampoco lo son los contenidos de las publicaciones mencionadas. Las fotografías levantaron acta visual de la fiebre editorial y cultural del momento dedicada a los temas enunciados. Pronto la arquitectura se hizo eco de ellos.

⁶⁶ Antonio GAYA NUÑO, *Dalí*, Barcelona, Ediciones Omega, 1948, pág. 14.

b. La arquitectura a debate

Pero en la Barcelona de finales de los años cuarenta del siglo XX sucedían más cosas. La celebración de la V Asamblea Nacional de Arquitectos, coincidente con la *Exposición de Arquitectura Hispanoamericana* celebrada en el mes de mayo de 1949, precipitó algo las cosas. La llegada del arquitecto italiano Gio Ponti fue decisiva para el futuro de la arquitectura catalana.

Ponti hizo algo elocuente: visitar la obra de Gaudí y después disertar sobre el trabajo del maestro.

Confieso que, cuando hace veinte años estuve en España, no entendía nada de Gaudí [...] Hoy, después de conocer la importancia de Picasso y de Dalí, los estudios de Freud [...] hoy, digo, la arquitectura de Gaudí se ilumina con una extraordinaria importancia artística y poética [...] Su obra es, en el parque Güell, precursora de la mayor parte de la escultura abstracta de estos tiempos.⁶⁷

Palabras determinantes para los arquitectos que las escucharon. Uno de ellos era Coderch, que tomó buena nota de lo que estaba sucediendo allí.

El Gaudí de Ponti se alejaba de ideales nacionalistas, de una pureza poética sin tradición y de redenciones religiosas. No podía ser de otro modo viiniendo el comentario de un crítico extranjero. Gaudí se erigía en un integrante básico de los grandes artistas plásticos del siglo XX, en precursor de la abstracción.

Y todo eso lo escuchaba Coderch, que asistía a la conferencia del colega italiano bajo un fuerte choque emocional. Ponti había sido, sin saberlo, el maestro de Coderch, desde que observaba con mucho interés sus proyectos a principios de los años cuarenta. Y Ponti, su maestro, había declarado que el mejor proyecto de la muestra organizada en el Salón del Tinell, que albergaba la *Exposición de Arquitectura Hispanoamericana*, era el correspondiente a la casa Conde-Garriga Nogués, proyectada en Sitges por Coderch y Valls en agosto de 1947. Con ello, Ponti colocaba a Coderch y a Valls como los más capaces de España y América Latina.

⁶⁷ Gio PONTI, «Extracto de sus conferencias en Barcelona y Valencia», *Revista Nacional de Arquitectura*, 90, Barcelona (junio 1949), pág. 269.

En 1949, Cirici publicó una pequeña monografía de Dalí donde leemos: «Se buscó el apoyo de los antiguos surrealistas, de los dibujos de locos, del menospreciado *modernisme* de Gaudí y de Guimard».⁶⁸

En abril de 1950 llegó a Barcelona Bruno Zevi para pronunciar una conferencia en el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares. Naturalmente, no podían faltar las esperadas preguntas sobre las posibilidades de centrarse en Gaudí para pensar nuevas arquitecturas alejadas de las propuestas de los racionalistas de los años veinte, a las que Zevi contestó:

Revalorizar a Gaudí significa afirmar la tradición de la arquitectura moderna en España [...] El uso espléndido del color, la conciencia espacial de Gaudí, pueden constituir fecundas fuentes de inspiración para los arquitectos orgánicos.

El 24 de abril de 1950, Juan Eduardo Cirlot publicó *El arte de Gaudí*,^{⁶⁹} que Zevi se llevó bajo el brazo y que Coderch envió rápidamente a Ponti, tal y como el catalán escribió en una carta a su amigo italiano el 29 de julio de 1950.^{⁷⁰} Zevi publicaría poco después, en otoño de 1950, una de sus obras capitales: *Storia dell'architettura moderna*. Fue el primero que se atrevió a colocar en la portada la palabra *historia* para analizar la producción arquitectónica a partir de 1850. El movimiento moderno ya es historia. Una elocuente manera de empezar. El texto iba dirigido al historiador Sigfried Giedion y a su obra capital, *Space, Time and Architecture*, editada en 1942, donde se encumbraba el racionalismo abstracto de Walter Gropius y la Bauhaus como origen de la modernidad.

En la portada de su libro, Zevi tuvo la osadía de reproducir la imagen del banco del Park Güell de Gaudí y Jujol que Cirlot había publicado en su texto. Gaudí se erigía en paradigma de la arquitectura moderna a través del gesto de Zevi. La relación entre el título del libro y la imagen que lo acompaña no deja lugar a dudas.

El texto de Cirlot estaba interesado en convertir a Gaudí en un documento de cultura que atrajera a los artistas internacionales que repensaban la vanguardia. Una frase advierte: «Surrealistas, expresionistas, futuristas, tienen razón al ver en Gaudí algo que les

^{⁶⁸} Alexandre CIRICI, *Dalí*, Barcelona, Ediciones Omega, 1949, pág. 42.

^{⁶⁹} Juan-Eduardo CIRLOT, *El arte de Gaudí*, Barcelona, Ediciones Omega, 1950.

^{⁷⁰} Josep M. ROVIRA, «El mar nunca...», págs. 18-86.



Izquierda, Juan-Eduardo CIRLOT, *El arte de Gaudí*, Barcelona, 1950; derecha, Bruno ZEVİ, *Storia dell'architettura moderna*, Turín, 1950

pertenece». Este es el Gaudí mágico, inalcanzable y precursor de toda forma moderna del tiempo de posguerra que también Zevi exhibió en su texto.

c. Trienal de Milán y casa Ugalde: síntesis decisivas

En el verano de 1950, mientras Zevi intentaba descifrar y aprovecharse del texto de Cirlot, Coderch ensayaba el inicio de algunas estrategias que le dieron un óptimo resultado no exento de fuertes dolores de cabeza.⁷¹ En Milán se estaba fraguando la IX Trienal, que debía inaugurarse el 5 de mayo del año siguiente y cerrarse el 30 de septiembre. Ponti era integrante de la Junta Ejecutiva de la Trienal. Él mismo se encargó de enviarle los estatutos para que los tradujese y los remitiese a la Dirección General de Arquitectura, donde tenía suficientes amigos como para que realizasen un interesado acuse de recibo.⁷²

⁷¹ Antonio PIZZA, «Raigambre y universalismo de un proyecto doméstico», en VARIOS AUTORES, *Coderch 1940-1964...*, págs. 87-99.

⁷² La correspondencia entre Coderch y Ponti está publicada en VARIOS AUTORES, *Coderch 1940-1964...*

De estos estatutos, nos interesa el décimo: «Solo se admiten obras de inspiración moderna». Coderch necesitaba un asesor. Lo eligió con tiento: el crítico de arte Rafael Santos Torroella, muy activo en el panorama cultural que estamos describiendo, era el promotor de Miró y propagador del surrealismo. Coderch, y su nuevo socio diseñaron el contenido de lo que se debía exponer, y lo justificaron así:

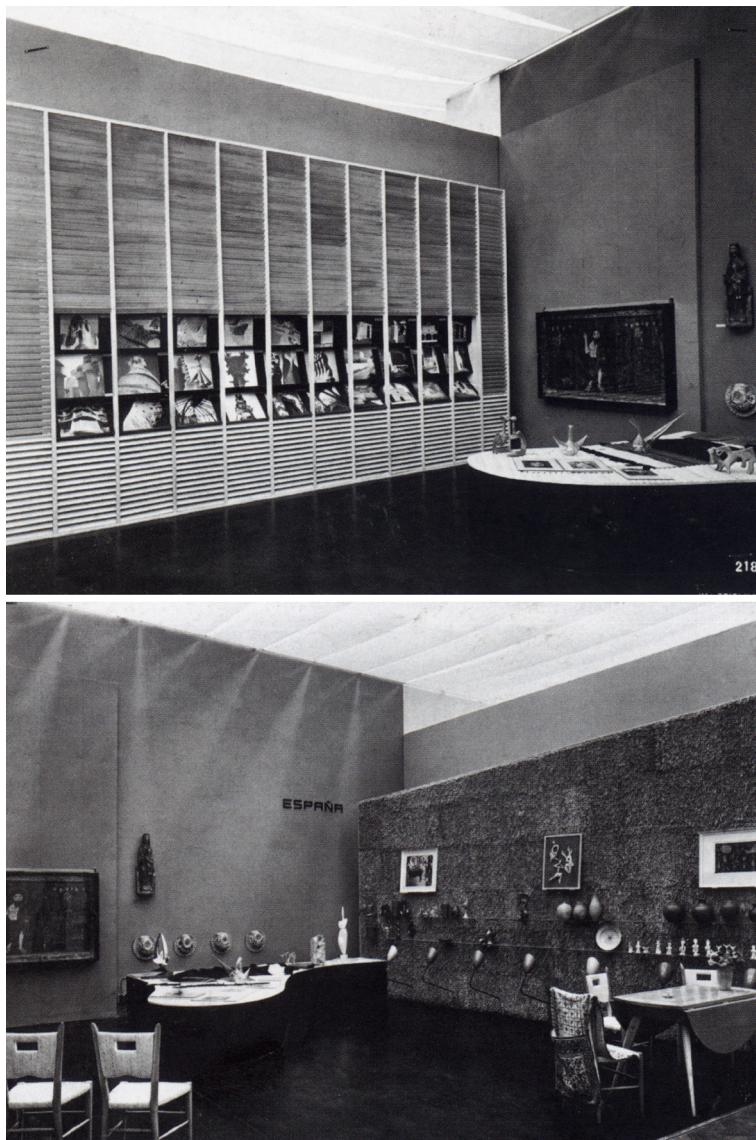
[...] la participación española consistiría en objetos de artesanía y decoración coincidentes con el gusto moderno, pintura decorativa, escultura y arquitectura moderna, así como algunas piezas de museo y reproducciones y fotografías de las pinturas rupestres de Altamira, de casas de Extremadura, Ibiza, etc. De los trabajos de Gaudí, pintura románica, etc.

Del mismo modo que la voluntad de encontrar una arquitectura renovada era una de las tareas que cumplir, también era el deseo de ambos el hecho de ser capaces de expresar una pintura nueva. Gaudí y el banco que diseñó con Jujol eran necesarios, como lo eran Miró o Dalí. Santos Torroella y Coderch empezaron a trabajar después del verano de 1950, y en noviembre tenían el programa terminado.

Si las imágenes del Pabellón son muy conocidas, no está de más que ensayemos una lectura del mismo. Se expusieron (véase pág. 75, arriba), fotografías de las obras de Gaudí realizadas por Joaquim Gomis y de la arquitectura popular de Ibiza, en una proporción similar: dieciocho fragmentos de edificios de Gaudí y doce fotografías que representaban las casas campesinas ibicencas. Todo ello podía verse enmarcado en la persiana blanca de librillo que Coderch y Valls colocaban en sus casas de Sitges. Ya sabemos qué representaba Gaudí para el público italiano de entonces. Tampoco debemos ignorar el valor de las formas de la arquitectura campesina de la isla para la arquitectura moderna catalana desde el tiempo del GATCPAC, la ideología agrarista del sistema franquista y su apoyo a los valores de las formas populares. No encontramos a ningún arquitecto de la época, ¿por qué?

Por otra parte, una obra de Àngel Ferrant y un cuadro de Joan Miró de 1942, *Femme, oiseaux et étoiles*⁷³ —que prestó un coleccio-

⁷³ Óleo y lápiz sobre papel, 103 × 75 cm, catálogo Miró, 948. Agradecemos a Teresa Montaner, conservadora de la Fundació Miró, la información facilitada sobre el óleo expuesto en la IX Trienal de Milán (1951).



Pabellón de España de José Antonio Coderch y Rafael Santos Torroella,
IX Trienal de Milán, 1951. En Antonio PIZZA y Josep M. ROVIRA, *En busca
del hogar: Coderch 1940-1964*, Barcelona, COAC, 2000

nista de Milán ante la negativa de Aimé Maeght, representante de Miró, a colaborar con Franco— (véase pág. 73, abajo), enmarcaban objetos de artesanía popular que aportaban presencias modernas. ¿Por qué no estaban Tàpies y los de la *Dau al Set*, creadores de lo más moderno en aquella España de posguerra?

Una virgen románica y un retablo medieval ofrecían el necesario complemento. España, católica desde tiempo inmemorial, representada por otra clase de arte eterno. Entre todo ello, una mesa de perfil sinuoso, como sinuoso era el perfil del banco de Gaudí y Jujol del Park Güell, soportaba objetos de artesanía, un poema de Federico García Lorca ilustrado por Josep Guinovart, una maternidad de Jorge Oteiza y obras de Eudald Serra.

En el archivo de Coderch se conserva el primer croquis a escala del Pabellón que hizo el arquitecto, con un esbozo de la planta con formas sinuosas que acoge al espectador. Como una entrada a una caverna. Pero después Coderch cambió de idea y dispuso una mesa central que asaltaba al público que allí acudía a visitar el Pabellón. El perfil de esta mesa era el negativo del primer dibujo que Coderch trazó a lápiz sobre la copia que le llegó de Milán. Como si tuviera prisa.

Formas blandas procedentes de las obras de Miró o Dalí que le mostraba Santos, o el recurso a lo orgánico a través de Alvar Aalto, con Gaudí observando desde lejos. De modo que el banco del Park Güell resucitó en la mesa de la IX Trienal. Aquella fotografía que Zevi se atrevió a colocar en la portada de su libro, ahora podía tocarse. Se hacía tangible. Se mostraba al público italiano que desease relacionarla con la portada del libro de Zevi. En la mesa se comprobaba el programa de Coderch para sus edificios inmediatos por venir.

En el archivo Coderch, en la cara no utilizada de uno de los documentos de la IX Trienal, descubrimos el primer croquis de la casa Ugalde, la versión arquitectónica de la mesa del Pabellón de España de 1951. La casa Ugalde empezó a proyectarse pues, en 1951. Pero en la IX Trienal había otro objeto decisivo: la lámpara oblonga de neón de su vestíbulo que diseñó Lucio Fontana, una reproducción de la cual se encuentra hoy en el edificio Caixaforum barcelonés. El arquitecto Oriol Bohigas lo detectó:



Pabellón de España de José Antonio Coderch y Rafael Santos Torroella, IX Trienal de Milán, 1951. En Antonio PIZZA y Josep M. ROVIRA, *En busca del hogar: Coderch 1940-1964*, Barcelona, COAC, 2000

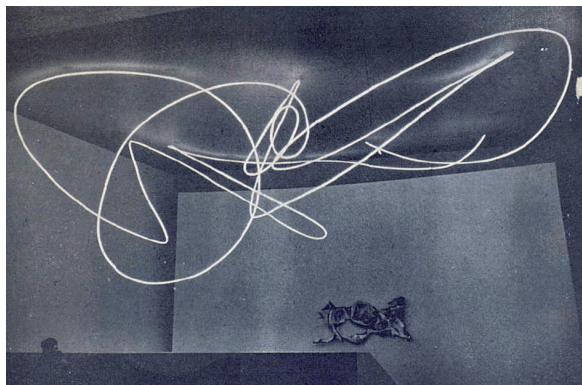
Lo más interesante es la original iluminación de la escalera, proyectada por el escultor y arquitecto Fontana, que consiste en un tubo luminoso que dibuja un amplio serpenteo [...] Lo interesante es haber pasado de este recurso casi pictórico a un sistema de iluminación que responde al criterio de no limitar la luz a unas líneas o a unos paneles, sino hacerle absorber un gran espacio de tres dimensiones.⁷⁴

En Milán, Coderch se dio cuenta de que había añadido algo decisivo en su trabajo. Ahora quería ser rabiosamente moderno. La casa Ugalde es la primera demostración de su capacidad para absorber el tiempo y conducirlo hacia nuevos imaginarios.

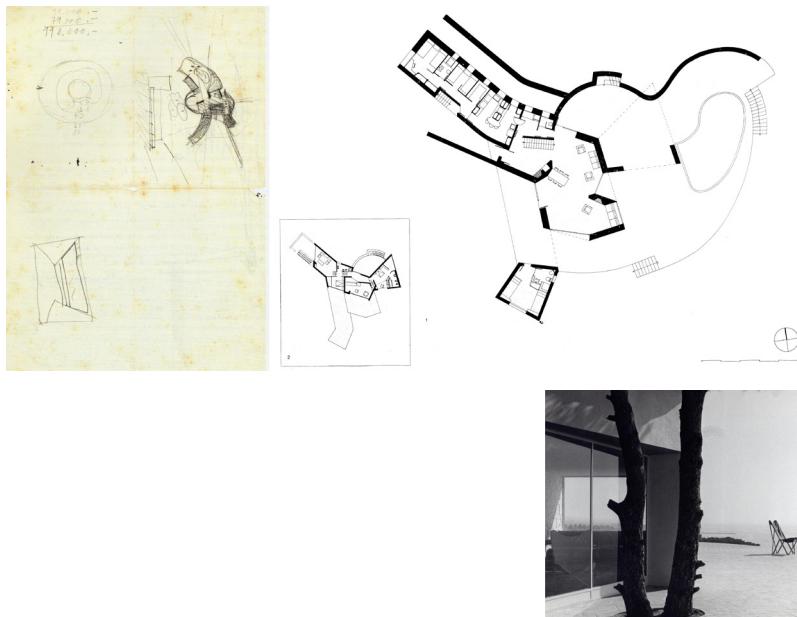
Pero en la casa Ugalde, Coderch también se mostraba fiel a sí mismo. No renunciaba a lo que tanto trabajo, con poca presencia, le había costado. La casa Ugalde empezó igual que la casa Ferrer Vidal de Mallorca, pensada en 1947, el mismo año que la Conde-Garriga Nogués: con una consideración implacable de la importancia del arbolado. ¿Cómo una constelación? Volveremos sobre ello.

Coderch incorporaba saberes. No estaba para apartarse de tanto como había hecho hasta ahora. La IX Trienal le abrió los ojos. La casa Ugalde es esa demostración de la manera de hacer de Coderch, que entonces decidió seguir su investigación continuando sus apuestas por un espacio fluido y la libertad de los volúmenes danzantes. El banco que Gaudí y Jujol pensaron para el Park Güell y la lámpara de Fontana habían sido decisivos para esta transformación, como lo fue el clima cultural barcelonés, en el diseño de la mesa del Pabellón de la IX Trienal y en la planta de la casa Ugalde. La casa Ugalde es la casa Ferrer Vidal, pensada por un arquitecto al que se le han abierto nuevas perspectivas en su primer periplo europeo y que ha sido capaz, a través de Santos Torroella, de vislumbrar otras plásticas provenientes de lenguajes artísticos que desconocía. También se manifestarán en el edificio Girasol de Madrid, en las torres Trade de Barcelona y en la ampliación de la Escuela de Arquitectura de esta ciudad. Venían de lejos, y construyeron una genealogía abierta a la que se adscribieron muchas de las arquitecturas que están por llegar.

⁷⁴ Oriol BOHIGAS, «9 comentários a la 9^a Triennale di Milano», *Cuadernos de arquitectura*, 15/16 (1953), págs. 45-50.



Iluminación para el Pabellón de España, de Lucio Fontana,
en la IX Trienal de Milán, 1951



Casa Ugalde de Coderch y Valls, Caldes de Estrach (Barcelona), 1951-1955.
Croquis, planta baja y fotografía en Oriol BOHIGAS, *Cuadernos de
Arquitectura*, 15/16 (1953), págs. 45-50

2.2. Segundo acto: Gaudí, Jujol, Miralles

a. De nuevo, la cultura barcelonesa se modifica

La cultura arquitectónica barcelonesa vuelve a modificarse a mediados de los años setenta, movida por la necesidad de dar por acabada la fortuna de una década de la llamada Escuela de Barcelona, y decidida a liquidar lo que se podían considerar veleidades formales referidas a otros mundos, como los que acabamos de ver. La recta, fuerza motriz del manifiesto de Oriol Bohigas *Cap a una arquitectura realista* (1962), había establecido las directrices bajo las cuales la forma arquitectónica quedaba reducida a una mera cuestión ideológica que se calificó de realista, alejándola del discurso renovador que le había precedido en los años cincuenta:

Una vez fundamentado el lenguaje del nuevo estilo, lo que hay que exigir a cada arquitecto es que precisamente evite las gotorras, que se ajuste a las realidades tecnológicas y sociales del país y del momento, que haga una obra para ser habitada por un determinado grupo de hombres y que tenga la humildad de no proclamar diariamente muchas trascendencias.⁷⁵

Otra renovación que va a estar organizada por una nueva generación de arquitectos interesados en una arquitectura relacionada con el debate internacional. Se trataba de abrir fronteras y medirse con culturas extranjeras. Sucedió algo similar con los mundos a los que acudía la Facultad de Derecho, una modernidad moderada que ahora, con la muerte de Franco, propiciaba actitudes más radicales. Los arquitectos catalanes viajaron a EE UU,⁷⁶ conocieron a Robert Venturi, organizaron encuentros entre publicaciones como *Lotus* y *Oppositions*, y contactaron con algunos de los integrantes

⁷⁵ Oriol BOHIGAS, «Cap a una arquitectura realista», *Serra d'Or*, 1962, 5, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1962. pág. 18. Traducción al castellano en «Hacia una arquitectura realista», *Hogar y Arquitectura* (julio/agosto 1963), 47, Barcelona, Ediciones y publicaciones populares, 1963, págs. 43-44.

⁷⁶ El viaje lo realizaron Rafael Moneo, Oriol Bohigas, Federico Correa y Lluís Domènech a Aspen en 1968 para asistir a la *Design Conference: Europe versus America*. Allí conocerían a Peter Eisenman. Más tarde, volvieron a EE UU para conocer la obra de Robert Venturi y Richard Meier.

de los Five Architects,⁷⁷ la última y contemporánea vanguardia americana. Eran Óscar Tusquets, Lluís Clotet, Cristian Cirici, Pep Bonet y Xavier Sust, junto con algunos integrantes del consejo de redacción de la revista *Arquitecturas Bis*, en la que se diría definitivamente adiós a la Escuela de Barcelona en 1974.⁷⁸

Ese mismo año, 1974, los arquitectos Albert Viaplana y Helio Piñón se presentaron a una serie de concursos donde aparecía por primera vez el nombre del estudiante de arquitectura Enric Miralles,⁷⁹ quien había iniciado sus estudios en 1972. Asistió al curso de Elementos de Composición del nuevo catedrático Rafael Moneo, y participó en debates arquitectónicos que, por primera vez en años, irrumpían en las aulas de la ETSAB. La publicación de la obra completa de James Stirling en 1975 marcaba un hito y, en ella, los dibujos de Leon Krier que tanto influenciaron a Miralles, acercaban la arquitectura a la experiencia de las neovanguardias y su terreno de experimentación.⁸⁰ Fue en ese camino donde su obra construyó otra necesaria renovación en la que, imaginarios pictóricos, referentes literarios, arquitectos, músicos y poetas acudían para dar forma desde la arquitectura a ese «*lado misterioso de la vida*».

Si el presente no era satisfactorio, por la excesiva voluntad de mimesis con el *modernisme* catalán o las propuestas italianas, había que volver a empezar buscando otros compañeros de viaje. Esto es lo que hizo Miralles, con otros, al margen de aquella cultura oficial que era suficiente para la democracia por venir, pero inútil en el

⁷⁷ Lo integraban: Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk y Richard Meier.

⁷⁸ Oriol BOHIGAS, «En Huesca, un adiós a la Escuela de Barcelona», *Arquitecturas Bis*, 3 (septiembre 1974).

⁷⁹ La primera vez que aparece el nombre Enric Miralles en letra escrita es en el número 48 de la revista *Jano* (junio 1977), con motivo de la serie de concursos de los arquitectos Albert Viaplana y Helio Piñón, como documenta Enrique Granell en «Una maleta llena de arquitectura», artículo publicado en Josep Maria ROVIRA (ed.), *Enric Miralles, 1972-2000*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2011, pág. 41.

⁸⁰ Una iniciativa a la que había que sumar los esfuerzos de las líneas editoriales de *Nueva Forma* —con sus números monográficos a los maestros de las vanguardias— y 2C. *Construcción de la Ciudad*, con su número 1 dedicado a la figura de James Stirling.

camino de otras voluntades creativas alejadas de la repetición, la burocracia o la corrección. Para Miralles era imprescindible acudir a los maestros con una mirada alejada de la mimesis: Miró, Jujol y Gaudí, entre otros, ofrecen pistas desde las que interpretar y acercarnos a la obra de Miralles. A propósito del primero, Miralles se fijó en *El nacimiento del mundo* (1925), del que rescata las siguientes notas del propio Miró: «voy a hacer algo con mucho blanco, con un trozo de madera y tres trazos». Materia, color y línea construyen elementos con los que Miralles se sintió identificado. Como si todo proceso creativo tuviera su origen, su *nacimiento*, en ese grado cero de la imaginación del que también participa el mismo Jujol, quien hace *cosas* con materia, color y líneas. Miralles lo resume así: «Parece tomar algunos de los “miles de rayos que llenan el aire” [...] la luz, los recorridos gravitatorios, los esfuerzos a los que sometemos las cosas al agarrarlas, al empujarlas».⁸¹ Capturar las cosas, aquello que constituye el alma moderna, tal y como Léon Deubel se apresuró a sentenciar en 1929: «Yo creo... en mi alma: la Cosa».⁸² La forma recta empieza a blandirse.

También de *cosas* está constituido parte «del imaginario al que Miralles evocó en sus escritos: bolsillos, maletas, manchas, relieves, cejas, peces, jaulas o incluso un *croissant*. En su irónico manifiesto *Cómo acotar un croissant* (1994),⁸³ el arquitecto no solo acudió a la poética del *objet trouvé* surrealista, sino también a algunas de las dinámicas de diseño de Jujol en sus obras. Entre muchas, la casa Planells (1923), cuyo balcón en *serpentinato* buscaba interlocutores tanto en la fachada de La Pedrera como en el banco del Park Güell, mientras su planta nos recuerda demasiado los croquis con los que Miralles ilustró dicho artículo de 1994. En él, insistió: «Al medirlo, las cotas devuelven la transparencia a esta forma, con todas sus cualidades negativas: incolora, inodora, y sin sabor».⁸⁴ Lo hizo del mismo modo que la constelación que recreó Coderch para los árboles de la casas Ferrer Vidal y Ugalde, luga-

⁸¹ Enric MIRALLES, «És això de Jujol?», *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, 179-180 (octubre-diciembre 1988 / enero-marzo 1989), págs. 52-55.

⁸² Léon DEUBEL, *Oeuvres*, París, Mercure de France, 1929, pág. 193.

⁸³ Enric MIRALLES, Eva PRATS, «Cómo acotar un croissant», *El Croquis. Miralles/ Pinós, 1983-1990*, 30, 49-50 (1994), pág. 190.

⁸⁴ MIRALLES, PRATS, «Cómo acotar un...».



Diseño del techo de la planta principal de la casa Milà,
de Josep M. Jujol, 1910

res desde los que un hombre sentado en el suelo podía ver el mar. La casa Ugalde es un referente necesario que reviste de cultura dos paisajes: uno, el desolado del franquismo de aquel tiempo, y otro, la voluntad de construirse de un arquitecto que insistía en que «proyectar es huir de la mierda». Como también son referentes muchas de las obras de Miralles, que revisten de cultura las prisas de la democracia, a la vez que huyen de la mediocridad de la cultura arquitectónica del momento. No es fácil acercarse a Miralles. Él mismo hizo todo lo posible para que «una superficie se envuelva sobre sí misma, y aparezca un interior que se forma al sobreponerse al exterior».⁸⁵ Juegos lingüísticos que toman las limitaciones del objeto arquitectónico de su presente para transformarlo en un espacio para la experimentación, la crítica y el debate. La arquitectura, para él, nunca debía ser un contenedor.

⁸⁵ MIRALLES, PRATS, «Cómo acotar un...».



Casa Planells, de Josep M. Jujol, 1923

Reblandecer la forma de la arquitectura también pasaba por desdibujar sus límites:

Estoy muy poco habituado a trabajar con arquitecturas de «contenedor», me interesan bastante poco. Por ejemplo en el proyecto del Parlamento Escocés es muy importante dónde están las cosas, que el público esté justo debajo de la sala de debates, que para pasar de un sitio a otro crucen por ciertas habitaciones, situaciones que le dan un carácter laberíntico. Te encuentras que en vez de «espacio» como «fluidez» trabajas con «espacio» como «laberinto». ⁸⁶

Miralles es explícito respecto al tipo de arquitectura que le interesa.

⁸⁶ Enric MIRALLES, «Cronotopias», *Metalocus*, 3 (1999), entrevista realizada por J. J. Barba, S. Papadopoulos, L. Stergiou.

b. La arquitectura a debate, otra vez

En 1991, el estudio Miralles/Pinós recibió el encargo de diseñar unas pérgolas en la avenida de Icària, eje central de la Villa Olímpica, levantada con motivo de los Juegos Olímpicos de Barcelona. En la Villa, uno de los requisitos previos para poder intervenir en el diseño de alguno de sus bloques de vivienda era haber sido distinguido con un premio FAD. A pesar de haber recibido el galardón en 1985 por la reforma de la fábrica La Llauna en Badalona⁸⁷ Miralles/Pinós no obtuvieron ningún encargo. Exclusión elocuente que se transformó en un aparente encargo menor. Los arquitectos lo interpretaron como un pretexto. Si lo esencial de una pérgola es su cubierta, prefirieron optar por el camino de denunciar su transformación en «una topografía donde recordar la ciudad destruida por el nuevo plan. [...] Me gustaría pensar que tenía un precedente en la tabula rasa que se creó con el derribo de esta parte de la ciudad para dejar espacio a las instalaciones olímpicas».⁸⁸

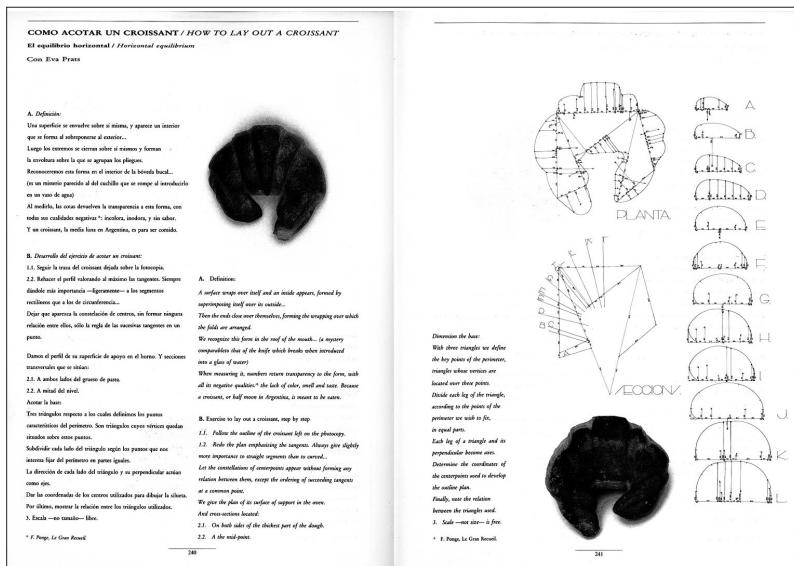
El inicio del proyecto vuelve a hacernos tropezar con la figura de Aalto, determinante en el primer proyecto que Miralles/Pinós levantaron en su vida profesional: las Pérgolas de Parets del Vallés. Es obvio que dicho proyecto se inició con un texto de Aalto:

Esa curiosa propiedad de crecimiento y flexibilidad se refleja con contundencia en los principios arquitectónicos de la casa Kareliana. La cubierta carece de un ángulo fijo de pendiente. Precisamente el uso aparentemente arbitrario de la inclinación de la cubierta permite luego el surgimiento de un conglomerado de edificios parecido a una macla de cristales. Esta pendiente libre es, ya de por sí, un caso curioso, por no decir raro en arquitectura.⁸⁹

⁸⁷ Josep M. ROVIRA, «Reconversión de la fábrica La Llauna en instituto de BUP, Badalona (Barcelona), 1984-1986», en ROVIRA (ed.), *Enric Miralles, 1972-2000...*, págs. 85-94.

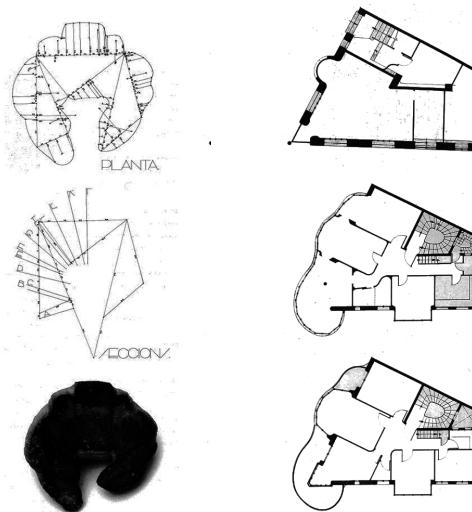
⁸⁸ Enric MIRALLES, *Las llaves de la ciudad. Hierros-Ferros-Irons*, Barcelona, 12 enero - 6 febrero 1996, COAC, págs. 6-11.

⁸⁹ Alvar AALTO, «La arquitectura en Karelia», en «Karjalan rakennustaide», *Uusi Suomi*, 4127 (2 noviembre 1941). Traducido en: *Alvar Aalto. De palabra y por escrito*, a cargo de Eeva Kapanen e Ismael García Ríos, Madrid, El Croquis editorial, 2000, pág. 165.



Enric MIRALLES y Eva PRATS, *Cómo acotar un croissant*, 1994.

Imagen cedida por Benedetta Tagliabue



Comparación de los ejercicios de Miralles con la geometría de las plantas de la casa Planells. Montaje de Carolina B. García

Este modo de iniciar el proyecto de una pérgola lo trasladaron los arquitectos en el proceso de elaborar la forma de la pérgola de la avenida de Icària de Barcelona, donde el entorno previsto se concibió como algo contra lo que actuar. Se trataba de una realidad arquitectónica que se refrendaba en torno a la polémica sobre el desenlace del concurso para la reordenación del Anillo Olímpico de Montjuic, y en el que las propuestas de los *extranjeros* como Rafael Moneo, Francisco Javier Sáenz de Oiza y el alemán Richard Weidle habían sido rechazadas⁹⁰ a favor de un *establishment* barcelonés que defendía sus imaginarios en un proyecto más próximo a la recreación *noucentista* que al necesario revulsivo de la neovanguardia. De nuevo, otro tipo de exclusión, aquella que alejaba del debate arquitectónico a escuelas, maestros o dogmas que no le eran propios, para acercarlo al orden y la tabla rasa que requería una arquitectura contundente propiciada por los programas del poder, esta vez de la democracia catalana.

Numerosas y muy sonadas han sido las críticas al resultado arquitectónico de las reformas olímpicas sobre la ciudad. Por ejemplo, el arquitecto Josep Lluís Mateo aventuró que «el peso de la arquitectura en la transformación de la ciudad ha sido escaso. Pocas obras tendrán relieve en el marco de la cultura arquitectónica internacional dentro de diez años».⁹¹ Llamativa y comprobable predicción. Una arquitectura, la de las olimpiadas, más próxima al debate de los años ochenta que a la realidad de los noventa, donde la vanguardia internacional se espejaba en la fortuna de la arquitectura deconstructiva,⁹² y de la que Miralles/Pinós habían tomado buena nota en su proceso de formación y aprendizaje. De hecho, nuestros arquitectos no hicieron más que anticipar esa crítica desde su propuesta para las cubiertas de la avenida de Icària. Icaria, el lugar de la utopía en los textos

⁹⁰ «Entre tanto, Oiza y Moneo fueron expulsados sin distinción alguna del guateque. Bohigas recuerda aquellos días con un “el concurso estuvo muy bien, porque dio premios a todo el mundo menos al alemán y a Moneo y Oiza”. La frase es rematadamente ambigua: su coda final puede ser interpretada bien como una excepción, bien como un sarcasmo». Llàtzer MOIX, «Fuera, pero dentro», en *La ciudad de los arquitectos*, Barcelona, Anagrama, 1994, pág. 87.

⁹¹ Llàtzer MOIX, «¿Infatuidos?», en *La ciudad de...*, pág. 234.

⁹² Phillip JOHNSON, Mark WIGLEY, *Deconstructivist Architecture*, Nueva York, The Museum of Modern Art (MoMA), 1988.

de Étienne Cabet⁹³ y que Miralles evocó desde el humor y la ironía, donde era fácilmente comprobable el abismo existente entre el pasado del lugar y su mediocre presente:⁹⁴ «es un diálogo humorístico con la nueva construcción [...] Estas cubiertas siguen el ritmo de una procesión festiva de gigantes y cabezudos [...].»⁹⁵

El encargo de Miralles llegó tarde, a destiempo, y casi como respuesta a un olvido intencionado por parte de Bohigas, que dirigía los destinos del urbanismo barcelonés de aquel tiempo. Un choque de hierros similar a los restos de un descarrilamiento de trenes constituye la imagen, como mínimo sarcástica, con respecto a la arquitectura que acude a la cita de la avenida de Icària.⁹⁶ Los trenes descarrilan cuando la unión entre *rectas* y *curvas* no está bien accionada por el guardaguas. De este choque, que no es más que de estas dos realidades antagónicas, surgió el espacio de una alegoría en el que el proyecto cobró su sentido final. Una colisión entre dos direcciones opuestas. Hacia el río Besós caminan gigantes jorobados, restos *noucentistes*. Del cementerio de El Poblenou viene un cortejo fúnebre de los mismos. Chocan. En un fotomontaje de las cubiertas un gigante, una alegoría recurrente en Miralles, sobrevuela los fragmentos de sus precedentes. Las pérgolas son sus piernas, dobladas en los dos sentidos de la marcha. El choque solo puede ser la destrucción. Destrucción como parte de las dinámicas a las que el tiempo somete a la arquitectura. Una actitud que define cada proyecto como un interrogante único y singular hacia el tiempo como memoria, y que valida sus contenidos desde la historia de la arquitectura. Transversalidades imprescindibles, al margen de dogmatismos propios de estilos, escuelas o maestros. Miralles construye un imaginario propio en el que su

⁹³ Carolina B. GARCÍA ESTÉVEZ, «Voyage en Icarie: Enric Miralles y la Barcelona Olímpica», en *Seminario Internacional sobre Eventos Mundiales y Cambio Urbano*, Sevilla, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2012, págs. 60-71.

⁹⁴ Josep MARTORELL, Oriol BOHIGAS, David MACKAY, Albert PUIGDOMÈNECH, *La Villa Olímpica. Barcelona 92: arquitectura, parques, puertos deportivos*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1991.

⁹⁵ Enric MIRALLES, «Cubiertas en avenida Icaria», *El Croquis*, 49-50, Madrid, Editorial El Croquis, 1991, pág. 184.

⁹⁶ Oriol BOHIGAS, «Pérgolas en la Avenida de Icaria, Barcelona, 1990-1992», en ROVIRA (ed.), *Enric Miralles, 1972-2000...*, págs. 198-202.

pensamiento se plantea como un anagrama, una sucesión de dudas, muchas de ellas sin respuesta.

Una singularidad que el arquitecto también buscó reconocer en la obra de Jujol:

Es una obra que nos obliga, ya antes de comenzar, a enjuiciarla según sus propias reglas: ni estilo, ni escuela, ni maestro [...] Un pensamiento individual guía su trabajo. Un pensamiento individual que parece detenerse en instantes.⁹⁷

Dos aproximaciones que sitúan la obra de Jujol y la de Miralles como una construcción intelectual en la que la historia es como un umbral ante el cual ambos arquitectos se posicionaron. Reflexionaron sobre lo inacabado, que Jujol veía como «instrumentos del intelecto, que representan de un modo análogo el pensamiento».⁹⁸ De hecho, cuando Miralles destruyó algunos de los fragmentos restantes de las cubiertas de la avenida de Icària para que formasen parte de la instalación *De l'espai no te'n refiüs mai* en la galería de arte Antonio de Barnola (Barcelona, 1997),⁹⁹ nos advirtió sobre el problema de acercarse al espacio sin ocuparlo, como un tránsito, un umbral. En esta instalación, Miralles hizo al fin suya una de las máximas con las que se había aproximado a Jujol años atrás, al descubrir que en su obra «las distintas piezas, y por extensión sus obras, nacen sin ninguna referencia a la escala».¹⁰⁰ Eliminar la escala en la arquitectura equivale a restituir la forma y sus procesos de creación lejos de cualquier contingencia de la realidad. Y esto solo pueden hacerlo las formas sin límites, en un umbral cuya función arquitectónica quedaría definida por Louis Aragon en *Le Paysan de*

⁹⁷ MIRALLES, «És això de...», pág. 53.

⁹⁸ MIRALLES, «És això de...».

⁹⁹ Enric MIRALLES, Benedetta TAGLIABUE, «De l'espai no te'n refiüs mai. Galería Antonio de Barnola. Barcelona, 1997», en *Time Architecture*, Barcelona, Gustavo Gili, 1999, págs. 35-37.

¹⁰⁰ «En la obra de Jujol jamás hay cambios de escala, todo tiene desde su inicio su tamaño real: De grande a pequeño... De lo pequeño a lo grande... Su pensamiento se expresa como un anagrama, como si se tratara de un jeroglífico que aún se considera depositario de una sabiduría, de un pensamiento que simplemente se enuncia como una demostración de nuestra voluntad de acercamiento a él. Que no es solución, sino planteo», en MIRALLES, «És això de...», pág. 55.

París (1926), al pensar el Passage de l'Opéra como «un lugar sin exterior, como los sueños», que tampoco tienen escala.

c. El guiño surrealista

Sabemos que Dalí convirtió a Gaudí en un ícono del surrealismo. Y con ello inauguró otras genealogías que discurren por caminos que escapan a nuestro texto, pero que no debemos olvidar.

Cuando Jaume Trilla encargó a Miralles la reforma de su casa en La Clota, Vall d'Hebron, Barcelona,¹⁰¹ la ampliación de la vivienda en planta baja acogió en su interior los restos del pozo existente en el jardín del solar. En uno de los croquis publicados, Miralles lo rotuló como *pozo existente*.¹⁰² En los primeros diseños, se trataba únicamente de una línea inclinada y quebrada en su entrega al porche y a la entrada. Una traza desbordante desde las condiciones de la existencia del agua:

[...] La traza, el inicio, no es continuación de nada que exista previamente en el lugar... Sin embargo es el lugar quien la hace posible, al detectar en él las condiciones de su existencia. Moverse en los márgenes de las ideas. [...] Los espacios construidos como trazos alrededor de ellas... Tejido alrededor de las cosas... para protegerlas, para permitirnos entrar... recoger lo que nos envuelve. Ese movimiento del agua al introducir nuestra mano en ella». ¹⁰³

Un movimiento que en el caso de Jujol queda capturado en «una concentración de trazos diminutos»¹⁰⁴ como las ondas del exterior del Teatro Metropol o bien la reforma de la tienda Manyach, que contienen agua. Agua que deforma la trayectoria de cualquier *recta* una vez en su interior. «A uno y otro lado —como al introducir un cuchillo en un vaso lleno de agua— las distintas piezas se doblan en

¹⁰¹ Carolina B. GARCÍA ESTÉVEZ, «Rehabilitación de la casa Trilla, barrio de La Clota (Barcelona), 1997-1999», en ROVIRA (ed.), *Enric Miralles, 1972-2000...*, págs. 246-260.

¹⁰² Enric MIRALLES, «Renovations to a house in la Clota», *A+U: Architecture and Urbanism*, 8 (371) (agosto 2001), pág. 39.

¹⁰³ Enric MIRALLES, «Abezedario», *A30 Publicación de Arquitectura*, 6 (mayo 1987).

¹⁰⁴ MIRALLES, «És això de...», pág. 54.

variantes distintas...».¹⁰⁵ Agua, como *arché* o principio elemental de todas las cosas. Lo decían los pitagóricos, y Jujol se lo sugirió a Gaudí para la solución de la fachada de la casa Batlló. De esta manera podríamos seguirla, como se sigue un pensamiento, si no fuera porque el agua, como el aire, opera sin palabras y, cuando se pinta, solo está visiblemente presente en los colores. Fue Francis Ponge, lectura constante de Miralles, quien definió el color del agua en su *Le Parti pris des choses* (1942): «Es blanca y brillante, informe y fresca, pasiva y obstinada en su único vicio: el peso».¹⁰⁶ El interior de tienda Manyach es blanco y brillante. Las superficies interiores de la reforma de Miralles también aceptaron un color blanco. «En el interior, las paredes son pintadas con pintura plástica en varios tonos de blancos para acompañar la entrada de luz».¹⁰⁷ Incluso las vigas originales fueron reseguidas desde el brillo de la pintura blanca. Ondulaciones. Como cuando una mano mueve el agua. Una poética que el arquitecto repitió en el interior de su casa en la calle de Mercaders,¹⁰⁸ en el pasaje de la Pau, o bien en el diseño del *serpentinato* y vuelo del perfil de la cubierta del Mercado de Santa Caterina. Intervenciones en el centro histórico de Barcelona y desde las que medirse con el pasado y su único vicio: el peso de la memoria. En la Filmoteca de Catalunya, Mateo lo planteó desde la memoria histórica. Enric Miralles desde sus consecuencias, dando por supuesto que la presentación del diálogo tiene limitaciones. Recipientes que llenar no solo de luz, sino también de agua, esa nueva sustancia que envuelve al sujeto en el espacio hasta hacerlo desaparecer. No depositarse encima del agua, sino ser ella misma agua. Su casa y su estudio no eran más que lo mismo. Él mismo. Sin límites ni restricciones.

¹⁰⁵ Enric MIRALLES, «Proyecto Huesca», *Documentos de Arquitectura*, 32 (octubre 1995), Delegación de Almería del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, págs. 11-17.

¹⁰⁶ Francis PONGE, *Le Parti pris des choses*, París, Éditions Gallimard, 1942; edición bilingüe de Miguel Casado en *La Soñadora materia*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, págs. 88-89.

¹⁰⁷ *Costes + Datos de Edificación: Revista de Costes Reales de Construcción*, 18 (noviembre-diciembre 1998), pág. 25.

¹⁰⁸ Juan José LAHUERTA, «Restauración de una casa en el centro histórico de Barcelona, 1992-95», en VARIOS AUTORES, *Enric Miralles, Obras y proyectos*, Madrid, Electa, 1996, págs. 220-223.



Mercado de Santa Caterina, de Enric Miralles y Benedetta Tagliabue, 1997-2003. Imágenes cedidas por Benedetta Tagliabue

Pero Jujol y Miralles no solo compartían imaginarios propios de la cultura del *modernisme*, sino también algunas de las técnicas de trabajo que más tarde los surrealistas hicieron propias. Miralles escribió:

Los *papiers déchirés* de Arp y Miró, los *frottages* de Max Ernst, son un modo de recomponer el propio material al que éstos llegan, forzando su propio trabajo a ser trabajo de otro. A ser papeles dibujados, luego rotos, luego recomuestos... En Jujol se hace de un modo real.¹⁰⁹

Los *papiers déchirés* que trasladando al lienzo el *trencadís* modernista fuerzan la materia a una nueva vida en las cosas. Raymond Queneau hablaba de ello, y Miralles lo había leído. Así que se trataba de acercar realidades alejadas, una poética que André

¹⁰⁹ MIRALLES, «És això de...», pág. 54.

Breton definió como fundacional de la praxis surrealista en su manifiesto de 1924:

La imagen no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos alejadas. Cuanto más lejanas y justas sean las concomitancias de las dos realidades objeto de aproximación, más fuerte será la imagen, más fuerza emotiva y más realidad poética tendrá...».¹¹⁰

Una aproximación de opuestos que Miralles resuelve, con Carme Pinós, en el cementerio de Igualada.¹¹¹ Un cementerio dibujado, roto y recomuesto desde la traza de la Z, que acoge tanto el grafismo de su lema, *Zementiri*, como la planta de la última casa del hombre en la tierra, en su última grafía del abecedario, la Z. Una casa que acoge el último viaje que el fluir natural del agua se encarga de mostrar: el arrastre de los tablones amontonados a modo de morrenas en el lecho de un río seco. Como si inicio y final no fueran más que dos instantes del proceso de creación que ya quedaba enunciado en la pintura de Miró de 1925. El proyecto es un itinerario, nunca un resultado. Viene de lejos: el arquitecto Leon Battista Alberti escribió, en el reverso de su medalla, acompañando al emblema del ojo alado, la frase *Quid Tum?* (¿Entonces qué?). Cuando a Miralles le preguntaban sobre el significado de esa Z en la planta de su cementerio, respondía que debía su presencia al texto de Roland Barthes, *S/Z*.¹¹²

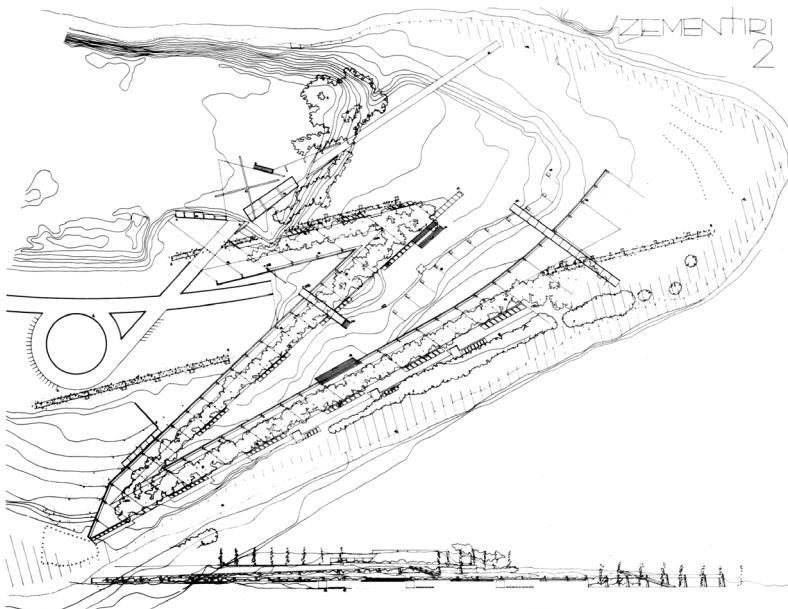
Nos gusta considerar la nueva planta como un reblandecimiento de la Z, que se transforma en una S. [...] Es curioso cómo se intenta huir de las influencias y cómo estas te retoman después sin que te des cuenta, este paisaje de la Z a la S me ha recordado, el análisis que Roland Barthes hace del cuento *Zarasine* escrito por Balzac.¹¹³

¹¹⁰ André BRETON, «Manifiesto del Surrealismo», en *Manifiestos del Surrealismo*, traducción a cargo de Andrés Bosch. Barcelona, Editorial Labor, 1980, págs. 17-70.

¹¹¹ LAHUERTA, «De momento...», en VARIOS AUTORES, *Enric Miralles, Obra y proyectos...*, págs. 9-25.

¹¹² Roland BARTHES, *S/Z*, Buenos Aires, 13 Siglo Veintiuno editores, 2004.

¹¹³ Enric Miralles en: Benedetta TAGLIABUE, «No es serio este cementerio. Dalla zeta alla esse: intervista a Enric Miralles e Carme Pinos sull progetto di cimitero a Igualada vicino a Barcellona», L'Architettura. Cronache e Storia, 409 (1989), págs. 844 -845. Traducción de la cita: Josep M. Rovira y Carolina B. García.



Primeros diseños en planta del cementerio de Igualada, de Enric Miralles y Carme Pinós, 1985. Imagen cedida por Benedetta Tagliabue

Porque la *S* y la *Z*, nos recuerda Barthes,¹¹⁴ son la misma letra desde el otro lado del espejo. Como si inicio y final, nacimiento y muerte, no fueran más que dos instantes de un mismo sueño. Incluso el modo en que Miralles finaliza su texto sobre Jujol posibilitaría interpretaciones que aquí no podemos seguir: «Del sueño, del instante... Han logrado escapar estas obras».¹¹⁵ Las formas curvas o quebradas lo hacen explícito. Obligatoriamente nos hemos visto obligados a marchar de Barcelona. Es imprescindible para entender algunas arquitecturas curvadas que invadieron la ciudad. La casa Milà de Gaudí es reclamo imprescindible en este recorrido, y se halla dialécticamente relacionada con algunas propuestas citadas.

¹¹⁴ MIRALLES. «Caminar», *El Croquis. Miralles/Pinós, 1983-1990*, 30, 49-50 (1994), pág. 40.

¹¹⁵ MIRALLES, «És això de...», pág. 55.

2.3. Tercer acto: alcances de una genealogía

En el segundo capítulo de este escrito se han enunciado las genealogías de las que participarían Coderch y Miralles, en su voluntad de atrapar la complejidad del tiempo y de ofrecer una arquitectura que lo evidenciara sin cerrarlo. Un texto de Juan José Lahuerta permite reencontrarnos para acabar:

A través de Dalí, Gaudí había ido ocupando un lugar entre los iconos surrealistas y, del mismo modo que para los vanguardistas barceloneses de los años 30, sus formas fueron interpretadas como imágenes del primitivo y del natural desgastado, asociándose con los artistas más sincréticos, y sobre todo Miró. En el interior del mundo de *Dau al Set* vuelven a funcionar antiguas ecuaciones: una formalista, mágica, llena de símbolos blancos, realizada por la ecuación Miró-Gaudí; otra sucia, baja y llena de sospechas, caníbal. Es la ecuación Dalí-Gaudí. Los integrantes de *Dau al Set* intentaron unirlas bajo el nombre de materialismo diabólico.¹¹⁶

Volvamos al Park Güell y a la interpretación surrealista. En el conocido número de *Minotaure* de 1933, bajo las fotos del banco de Gaudí y Jujol de Man Ray o Dora Maar encontramos una frase elocuente e inquietante: «La neurosis extrafina ondulante polícroma gutural». ¹¹⁷ Más tarde, en el libro de Cirlot podemos ver que el banco se ha convertido en «una balaustrada en forma de serpiente»,¹¹⁸ y que la obra termina con una frase extraña para describir el trabajo de Gaudí: «Hay en torno a él algo así como una vaga presencia de leones».¹¹⁹ Serpientes, sonidos, leones, ondulaciones...

Y acudamos a la lectura de Lahuerta, que interpreta el Park Güell como una versión del santuario de Delfos, adaptada a la voluntad de Eusebi Güell, su propietario. Los himnos a Apolo, descubiertos en 1893, eran interpretados en el Palacio Güell para un público restringido, perteneciente a las clases barcelonesas más acomodadas del momento. El lugar del parque en el que «existía un nacimiento de agua magnésica, a cuya temperatura y propiedades

¹¹⁶ LAHUERTA, *Univers Gaudí*, pág. 145.

¹¹⁷ Revista *Minotaure*, París, 1933, pág. 74.

¹¹⁸ CIRLOT, *El arte de...*, imagen 21.

¹¹⁹ CIRLOT, *El arte de...*, 1950, pág. 45.

se referían siempre los contemporáneos: la fuente ha sido considerada siempre un símbolo del nacimiento, de los orígenes...».¹²⁰ El agua, *arché* de todas las cosas, recordémoslo. De modo más prosaico pero no menos *original*, Prat de la Riba, cuando el Park Güell empezaba a gestarse, escribió: «la Nacionalidad es una cuenca hidrográfica». En las excavaciones del parque también se encontraron grutas prehistóricas. Agua y grutas, orígenes míticos trascendentales.

Delfos, centro del mundo, donde al pie de la fuente Kastalia, el Oráculo custodiado por Pitón predecía el futuro y el asentamiento de las nuevas ciudades. Sonidos guturales observados por una serpiente. Apolo se asentó en Delfos matando a Pitón, y la asamblea de los dioses le obligó a compartir aquel espacio al pie del Parnaso con Dioniso, su hermano. Apolo y Dioniso, dualidad del pensamiento griego clásico. El orden apolíneo estará por siempre amenazado por el desorden dionisíaco. En Delfos las formas de la arquitectura son prismas. Resisten a Pitón, que con sus formas variantes y serpenteantes constituye el complemento de aquellas. No se entienden unas sin otras. No hay paz ni perfección posibles. Nietzsche lo esbozó en su tesis doctoral al deshacer los límites entre los dos hermanos, Apolo y Dioniso. Las impecables y monolíticas columnas dóricas de la sala hipóstila del parque deberán resistir los empujes que las ondulaciones de una serpiente juguetona, fragmentada y colorida le infligirán. No hay nada seguro en el mundo, por más que Güell se empeñara en conseguirlo. El *movimiento* del banco es su reflejo. Se trata del mismo juego de Miralles entre el perfil de la cubierta de Santa Catarina y su monolítica e inamovible pared preexistente que le sirve de zócalo.

Y por encima de todo, la obsesión de Gaudí por ser original, es decir, por volver a los orígenes. Lo detectó Francesc Pujols, uno de sus mejores críticos: «El señor Gaudí se extiende hasta la prehistoria, cuyas raíces se pierden en la noche de los tiempos».¹²¹ De Gaudí, dice Maragall: «en el trabajo, en la materia, en la lucha ve la ley del castigo y se complace de ello». Y Lahuerta concluye: «la arqui-

¹²⁰ Juan José LAHUERTA, *Antoni Gaudí. Arquitectura, ideología y política*, Madrid, Electa, 1992, pág. 133.

¹²¹ LAHUERTA, *Univers Gaudí*, 2002, pág. 147.



a.



b.

A.T.V. — 72 - BARCELONA, Parque Güell, Detalle (Teatro Grieego)

- a. Vista de la explanada con el banco de *trencadís* y la sala hipóstila del Park Güell. Jorge Venini, 1915-1925. AFB.
- b. Sala hipóstila del Park Güell. Àngel Toldrà Viazó, 1920-1930. AFB

tectura en Gaudí puede explicarse en parte como lucha contra la serpiente [...]. En esta lucha contra un fantasma, Gaudí sublima su obra en sentido apostólico».¹²²

Coderch se fue a vivir a la parte alta de Barcelona, desde donde tenía la ciudad a sus pies. Más o menos como se divisaba desde el Park Güell. La madre de Coderch era una aristócrata amiga de los Güell. Miralles visitó el Park Güell. Aunque lo explica de otra manera, vuelve a interesarse por el recorrido del agua:

Estoy muy fascinado, por ejemplo, por la manera como Gaudí consigue hacer correr el agua en el parque, haciendo de su recorrido aparición y resurgimiento un auténtico y propio suceso por el que se generan edificios, fuentes, estatuas, serpientes que escupen agua. El recorrido del agua, subrayado de este modo, consigue sugerir la idea de un terreno absolutamente permeable, de un suelo casi transparente.¹²³

Y sigue:

Su saberse apoyar sobre líneas invisibles: como las dibujadas por el correr del agua, por el movimiento de las sombras, del aire... Así me gustaría que se leyieran nuestros dibujos: como si fueran prototipos estructurales, soportes transparentes de una arquitectura que, una vez construida, se llenara de sucesos naturales, de sombras, de aire, del correr del agua.¹²⁴

La metáfora del agua volverá a aparecer muchas veces:

Desde unos rayos-x «automáticos» que el sol, la lluvia y el tiempo hurgan en el edificio. Algo automático, casi como el gesto del agua introduciéndose en una obra, esté o no preparada para ello. Y son estas variaciones «automáticas» las que permiten al edificio ser en el tiempo. A través del tiempo.¹²⁵

¹²² LAHUERTA, *Univers Gaudí*, pág. 327.

¹²³ Enric Miralles en: TAGLIABUE, «No es serio...». Traducción de la cita: Josep M. Rovira y Carolina B. García.

¹²⁴ Enric Miralles en: TAGLIABUE, «No es serio...». Traducción de la cita: Josep M. Rovira y Carolina B. García.

¹²⁵ Enric MIRALLES, *Alphabets and Shadows*, conferencia pronunciada en la Architectural Association (AA), Londres, el 19 de mayo de 1998.

Y la forma del banco del Park Güell le sirvió a Miralles para evocar a sus maestros Gaudí y Jujol en el cementerio de Igualada:

También aquí en la capilla las paredes, como las de los nichos, se mueven en una ondulación gradualmente creciente que, desde las estancias privadas de servicio desemboca en la auténtica capilla. El interior es vacío y la luz cenital, como si se tratase de una cripta.¹²⁶

Una ondulación que, en sus ecos, traslada al arquitecto frente a las ruinas de otra cripta, la cripta Güell, donde ante sus restos comprendió el sentido de la materia como el lugar donde confluyen tanto la muerte como su redención. Gaudí sufría por conseguir esta redención. Miralles, no: el desplome del Mercado de Santa Caterina, alegoría de la muerte, abandona la arquitectura a su realidad impermanente.

Quizás para cerrar este espacio genealógico que hemos expuesto, Miralles escogió para vivir sus últimos días una casa de Coderch de líneas rectas. Un lugar en pendiente que domina vistas lejanas. Delfos. Lados misteriosos de la vida.

¹²⁶ Enric Miralles en: TAGLIABUE, «No es serio...». Traducción de la cita: Josep M. Rovira y Carolina B. García.

Bibliografía

Bibliografía esencial RECTA

Palacio de la Generalitat. Pere Blai, 1596

Josep M. ROVIRA, *Renacimiento y Arquitectura. El palacio de la Generalitat*, Barcelona, Edicions UPC, 1998.

Lonja de Mar. Joan Soler i Faneca, 1774

VARIOS AUTORES, *Història de Barcelona*, vol. 5, Barcelona, 1993.

Maestros de obras

Marina LÓPEZ GUALLAR (ed.), *Cerdà i Barcelona. La primera metròpoli, 1853-1897*, Barcelona, MUHBA, 2010.

La Casa Bloc. GATCPAC, 1932-1937

Carolina B. GARCÍA, Josep M. ROVIRA, *Casa Bloc*, Barcelona, Muñido & Co., 2011.

Dispensario Central Antituberculoso (DCAT). GATCPAC, 1933-1936

Antonio PIZZA, *El dispensario antituberculoso*, Almería, Colegio de Arquitectos, 1993.

Facultad de Derecho. Guillermo Giráldez, Pedro López y Xavier Subías, 1958

Red. «Facultad de Derecho», en *Registro de arquitectura moderna en Catalunya: 1925-1965*. Barcelona, COAC, Generalitat de Catalunya, DL 1996, Barcelona, COAC, págs. 166-167.

Edificio del Colegio de Arquitectos de Cataluña. Xavier Busquets, 1962

Enrique GRANELL, Antoni RAMON, «La nova seu del Col·legi: del primer concurs a la inauguració», en *Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1874-1962*, Barcelona, COAC, 2012, págs. 202-223.

Viviendas en Johann Sebastian Bach. Ricardo Bofill, 1960-1963

Red. «Edificio de viviendas en la calle Compositor Bach, Barcelona, arquitecto: E. Bofill Benessat, Taller de Arquitectura y Construcción». *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, 54 (1963), págs. 13-18.

VARIOS AUTORES, *1958-1975: desde Barcelona. Arquitecturas y ciudad*, Barcelona, COAC, Àrea de Cultura, Formació i Publicacions, 2002.

El Noticiero Universal. Josep M. Sostres, 1965

Simona PIERINI, «Edificio *El Noticiero Universal*. Barcelona, 1964-1965», en *Sostres. Arquitecto*, Barcelona, COAC; Madrid, Ministerio de Fomento, 1999, págs. 154-159.

Casa Fullà. Lluís Clotet y Óscar Tusquets, 1966-1970

Red. «Obras de Clotet y Tusquets», *Hogar y Arquitectura*, 95 (julio-agosto 1971), págs. 17-84.

VARIOS AUTORES, *1958-1975: desde Barcelona. Arquitecturas y ciudad*, Barcelona, COAC, Àrea de Cultura, Formació i Publicacions, 2002, págs. 86-130.

Edificio Frégoli, Esteve Bonell, 1975.

Javier LÓPEZ REY, «Una generación y un premio», *Jano*, 35 (marzo 1976), págs. 56-57.

La Illa Diagonal. Rafael Moneo y Manuel de Solà-Morales, 1986-1993

Rafael MONEO, «Edificio la Illa Diagonal. De cómo en las intervenciones urbanas de gran escala la noción de estrategia puede prevalecer sobre la composición. Barcelona, 1987-1993, en colaboración con Manuel de Solà-Morales», en *Apuntes sobre 21 obras*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2010, págs. 223-254.

Filmoteca de Catalunya. Josep Lluís Mateo, 2012

Josep M. ROVIRA, «Josep Lluís Mateo: filmoteca de Catalunya a Barcellona: e la nave va...», *Casabella*, 804 (2011), págs. 5-17.

Bibliografía esencial CURVA

Park Güell. Antoni Gaudí, 1900-1914

Juan José LAHUERTA, *Antoni Gaudí 1852-1926: arquitectura, ideología y política*, Madrid, Electa, 1993.

Teatro Metropol. Josep M. Jujol, 1908

Josep LLINÀS, *Metropol*, Barcelona, Fomento de Construcciones y Contratas, 1998.

Casa Planells. Josep M. Jujol, 1923

Josep F. RÀFOLS, *La arquitectura de Josep M. Jujol*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1974.

Pabellón de España IX Trienal de Milán. José A. Coderch y Rafael Santos Torroella, 1951

Antonio PIZZA, Josep M. ROVIRA, *Coderch 1940-1964: En busca del hogar*, Barcelona, COAC, 2000.

Casa Ugalde. José A. Coderch, 1951-1955

Antonio PIZZA, Josep M. ROVIRA, *Coderch 1940-1964: En busca del hogar*, Barcelona, COAC, 2000.

Edificios Trade. José A. Coderch, 1965 | Ampliación de la ETSAB, José A. Coderch, 1978

Carles FOCHS, *J. A. Coderch de Sentmenat 1913-1984*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1989.

Cementerio de Igualada. Enric Miralles y Carme Pinós, 1985-1991

Juan José LAHUERTA, «De momento...», en *Enric Miralles. Obra completa*, Barcelona, Electa, 1996, págs. 9-25.

Cubiertas de la avenida de Icària. Enric Miralles, 1990-1992

Carolina B. GARCÍA, «Voyage en Icarie. Enric Miralles y la Barcelona Olímpica», *Actas del Seminario Internacional sobre Eventos Mundiales y Cambio Urbano*, Sevilla, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2012, págs. 60-71.

Mercado de Santa Caterina. EMBT, 1997-2003

Josep M. ROVIRA, «Mercado de Santa Caterina, Barcelona, 1997-2003», en Josep M. ROVIRA (ed.), *Enric Miralles, 1972-2000*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2011, págs. 277-300.

Índice onomástico

Aalto, Alvar
Alberti, Leon Battista
Algarotti, Francesco
Amigó
Aragon, Louis
Arp, Jean
Artigas, Llorenç
Balzac, Honoré de
Barthes, Roland
Baudelaire, Charles
Baylo
Belluschi, Pietro
Benavent, Pere
Blai, Pere
Bofill, Ricardo
Bohigas, Oriol
Bonell, Esteve
Bonet Castellana, Antonio
Bonet, Pep
Bosch, Esteve
Boteller, Oliver de
Botta, Mario
Briongos, Anna
Breton, André
Broek, Johannes Hendrik van den
Busquets, Xavier
Cabet, Étienne
Calza, Francisco
Carvajal, Javier
Casademunt, Josep

Casanovas, Antoni
Cellers, Antoni
Cerdà, Ildefonso
Cirici, Alexandre
Cirici, Christian
Cirlot, Juan-Eduardo
Clotet, Lluís
Coderch de Sentmenat, José Antonio
Companys, Lluís
Correa, Federico
Dalí, Salvador
De Carlo, Giancarlo
De Miguel, Carlos
Debussy, Claude
Dencàs, Josep
Deubel, Léon
Duchamp, Marcel
El Lissitzky
Ernst, Max
Ferrant, Àngel
Ferrer, Pere
Fexe, Juan
Foix, Josep Vicenç
Fontana, Lucio
Franco, Francisco
Fullà, Ferrán
Gaig, Bonaventura
García Lorca, Federico
Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés
de l'Arquitectura Contemporània (GATCPAC)
Gaudí, Antoni
Gauthier, David
Gaya Nuño, Juan Antonio
Giedion, Sigfried
Ginzburg, Mosei
Giráldez, Guillermo
Godard, Jean-Luc
Gomis, Joaquim
Güell, Eusebi

Guimard, Hector
Guinovart, Josep
Holzbauer, Wilhelm
Ibsen, Henrik Johan
Icart
Jacobsen, Arne
Jorba, Dionís Jeroni
Jujol, Josep M.
Kahn, Albert
Klee, Paul
Koolhaas, Rem
Krier, Leon
Lahuerta, Juan José
Laugier, Marc-Antoine
Le Corbusier
Ledoux, Claude-Nicolas
Loos, Adolf
López, Pedro
Maar, Dora
Maeght, Aimé
Maragall, Joan
Margarit, Joan
Marimón, José
Mas, Josep
Massanés, Josep
Mateo, Josep Lluís
Mei
Michelangelo
Mies van der Rohe, Ludwig
Mies, Pere
Milizia, Francesco
Miralles, Enric
Miró, Antoni
Miró, Joan
Miró, Josep M.
Moneo, Rafael
Moragas, Antoni de
Nesjar, Carl
Oteiza, Jorge de

Palladio, Andrea
Pau, Jeroni
Pere III
Picasso, Pablo
Pinós, Carme
Piñón, Helio
Ponge, Francis
Ponti, Gio
Porcioles, José M.
Prats, Joan
Pujades
Pujols, Francesc
Queneau, Raymond
Ray, Man
Riba de Sanz, Joaquim
Riuðor, Lluís
Rodrigo, Jaume
Rodríguez, Ventura
Rogent, Elías
Romano, Giulio
Roth, Alfred
Ruskin, John
Sáenz de Oiza, Francisco Javier
Sacristán, J. M.
Safont, Marc
Sala, Emilio
Santos Torroella, Rafael
Sayé i Sempere, Lluís
Scharoun, Hans
Serlio, Sebastiano
Serra, Eudald
Sert, Josep Lluís
Skidmore, Owings & Merril (SOM)
Solà-Morales, Manuel de
Soler, Joan
Sostres, Josep M.
Soteras, Josep M.
Soufflot, Jacques-Germain
Stirling, James

Subías, Javier
Subirana, Joan Baptista
Sucre, Josep M. de
Sust, Xavier
Sweeney, James Johnson
Tàpies, Antoni
Terès, Joan
Terradas, Robert
Tormo, Enric
Torres Clavé, Josep
Trilla, Jaume
Tusquets, Óscar
Valls Galí, Antoni
Valls, Antonio
Venturi, Robert
Vesnin (hermanos)
Viaplana, Xavier
Vignola, Jacopo
Vilaseca, Joaquim
Walker, Derek
Weidle, Richard
Zevi, Bruno

MUHBA TEXTURES

		cat	cast	eng
1	Les muralles de Barcino	■	■	■
2	The ceramics trade in Barcelona in the 16th-17th centuries	■		■
3	Lletres hebrees a la Barcelona medieval	■		
4	Vicens i Barcelona	■		
5	Barcelona i la Setmana Tràgica, 1909. Arrels i conseqüències	■		
6	Els sons de Barcelona a l'edat moderna	□	□	□
7	Música i política a l'època de l'arxiduc Carles en el context europeu	□	□	
8	Barcelona recta y curva		■	

■ *Obra completa*
□ *Capítols*