

EJE TEMÁTICO 2: Programas y tipologías de la ciudad moderna

Josep Puig i Cadafalch en la Exposición de Barcelona (1913-1924): ¿un *Beaux-Arts* mediterráneo para el Palacio del Arte Antiguo?

María Luz Villarruel

ETSAB-UPC, Barcelona

luzvillarruelm@gmail.com

Palabras clave: Barcelona - Exposición internacional - Josep Puig i Cadafalch - Beaux-Arts

Resumen

La transformación del espacio a partir de la confluencia de diversas expectativas políticas que implicó lo que comenzó como proyecto en 1905 y concluyó en la Exposición Internacional de Barcelona en 1929, significaría el pretexto de la renovación urbana que se buscaba para la ciudad, marcando un progreso efectivo en su reconversión metropolitana. Los soportes teóricos sobre los cuales se realizaron las diversas propuestas se enmarcan en un contexto internacional de transculturación, habiendo sido los autores intelectuales de los proyectos formados e influenciados por corrientes esteticistas de Francia y Norteamérica. En este marco, cabe destacar el proyecto de conjunto realizado para la exposición por el arquitecto catalán Josep Puig i Cadafalch (1867-1956), quien ha propuesto el trazado de conjunto para la Exposición de Barcelona en 1915, concebido desde una clara composición *beaux-arts*. La propuesta enraizada a partir de un eje longitudinal sería coronada por lo se llamaría Palacio del Arte Antiguo, que se localizaría en lo más alto de la montaña de Montjuic, y que debía constituir su culminación monumental al ser objetivo visual desde cualquier situación. La dictadura de Primo de Rivera de 1923 significó el exilio de Puig i Cadafalch en 1924 y la postergación de la Exposición hasta 1929, quedando su proyecto de palacio en una

Institución organizadora

HiTePAC

Historia, Teoría y Práxis de la Arquitectura y la Ciudad
Instituto de Investigación

Facultad de Ingeniería y Urbanismo

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Instituciones asociadas

PANTHÉON SORBONNE

EA4100

ED

paris-belleville

ipraus

AUSser

Auspician

COMISIÓN NACIONAL DE MONUMENTOS, LUGARES Y DE BIENES HISTÓRICOS

Alliance Française

ICOMOS Argentina

AGENCIA

AGENCIA NACIONAL DE PROMOCIÓN CIENTÍFICA Y TECNOLÓGICA

mera ilusión, pero con una potencia conceptual tal que fue capaz de constituir una herencia proyectual para las futuras propuestas.

Introducción

En el contexto de finales de siglo XIX y primeras décadas de siglo XX, los procesos de creación y recreación urbana manifestaban una destacada circulación de ideas que tejían redes teóricas y estilísticas en los modos de hacer, entre Europa y América, entre España y Catalunya, entre París y Barcelona. Así, en los tiempos regeneracionistas de principios de siglo XX, la ciudad de Barcelona representaba el escenario de la confluencia entre expectativas políticas, cambios en la economía y un espíritu social de renovación, luego de la caída de las murallas, en pos de la reconversión metropolitana de una urbe que hasta entonces se había desarrollado como ciudad industrial. Pero, ¿cómo debía ser esta reconversión? ¿bajo qué conceptos y formas debía regenerarse el tejido urbano de la ciudad para convertirse en metrópolis? Tomando aquí el caso de Barcelona, consideramos que sería en base a estas redes que se desarrollarían las diversas identidades urbanas del período. La problemática de identidad estaría presente tanto en las renovaciones urbanas europeas como en la gestación de urbes *exnovo* de América Latina, dándole lugar a ciertos interrogantes sobre cómo deberían ser las nuevas ciudades, y a partir de qué conceptos se renovarían las preexistentes. Defendemos aquí que estas identidades podrían ser analizadas utilizando el concepto de transculturación como medio analítico para la comprensión de “tipos” o “estilos” en la morfología de edificios de gran envergadura, así como de la renovación de ciertos sectores urbanos. Así, por transculturación entenderíamos que para que exista la transmisión de ideas entre culturas, sociedades o épocas, debe existir primero una identidad que identifique a cada una, de la cual se tomarán aspectos totales o parciales, reformulándolos en ciertos casos, en el camino de la creación de imaginarios colectivos, tanto urbanos como arquitectónicos.

Escenarios: España y Catalunya, Barcelona y Montjuïc

El impacto que supuso la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 ha sido objeto de análisis y estudio crítico por parte de diversos autores, quienes han abordado el tema

desde múltiples perspectivas.¹ La materialización de la Exposición respondió a un imaginario colectivo arraigado a la transformación de un espacio militar y privado que se convirtió en público, como fue la montaña barcelonesa de Montjuïc, que debía insertarse en la complejidad de un tejido urbano existente, cuya naturaleza conceptual consistió, principalmente, en la onírica renovación de las esferas políticas, sociales y urbanas, en el difícil contexto de interacción entre regeneracionismo español y el incipiente catalanismo político.² El proyecto de la Exposición emergió en un contexto de ilusión arraigada a enaltecer y capitalizar la ciudad de Barcelona conformando un proceso político innovador al que Solà-Morales ha dado el nombre de “municipalismo”, cuya imposición política implicaba la asunción de responsabilidades más allá de lo habitual a través del posicionamiento de los poderes locales frente al poder nacional.³

Así, en 1903, el Ayuntamiento de Barcelona, controlado por el catalanismo político, propuso un Concurso Internacional de Enlaces, del que resultó ganador el arquitecto y paisajista francés Léon Jaussely (1875-1932), cuya finalidad radicaba en la interconexión y retroalimentación entre el centro y los pueblos perimetrales recientemente agregados, a partir de la creación de redes de infraestructura que permitieran el traspaso de ciudad a metrópolis. La propuesta ganadora de Jaussely, si bien permaneció como un mero proyecto, significó un soporte teórico con una incidencia clara en las propuestas de renovación urbana posteriores, manifestando uno de los primeros ejemplos de transculturación en este proceso de reconversión urbana, teniendo en cuenta la clara estética *beaux-arts*, - los ejes de composición y la jerarquía de espacios- en la que se enraizó su proyecto, y en la monumentalidad de la *city beautiful* para romper con la “monotonía” de la trama cerdaniana existente.

Enmarcado en este contexto de la “Gross-Barcelona”⁴ fue la montaña de Montjuïc uno de los sectores que se puso en la mira en el proceso de reconversión urbana, que hasta entonces se encontraba librada a la ocupación espontánea, y cuya función radicaba en constituir el principal proveedor de piedra arenisca, material fundamental con el que se construían los edificios más significativos de Barcelona, además de conformar un foco

¹ Tales fueron Lucía Mallart, Ramon Graus, Manel Guardia, Ignasi Sola-Morales, Jordi Romeu, Ramon Grau i Fernandez, entre otros, quienes han dedicado sus tesis doctorales o diversos artículos al estudio de la obra de Puig i Cadafalch de diferentes períodos.

² En 1914 se conformaba el estado autónomo de la Mancomunitat de Catalunya, presidido por Prat de la Riba, miembro de la Lliga Regionalista, cuya composición se explicará mas adelante

³ Solà-Morales 1985, p. 12.

⁴. Roca 1979, p. 27

de control militar desde la fortaleza dispuesta en su cumbre. Atender a la correcta cohesión de dicho espacio con la densa matriz urbana despertaba intereses por parte tanto del Estado, como de sectores privados, con lo cual empezaron a materializarse normativas específicas para la regulación de su urbanización que permitía la adquisición de las fincas por parte del Ayuntamiento, y a raíz de las cuales se empezaron a proyectar planes de conjunto para su configuración. Tal fue el caso del plan de “Anteproyectos de paseos y urbanización rural de la Montaña de Montjuïc” de 1894 realizado por Josep Amargós (1849-1918) cuya importancia radicaba en constituir el primer proyecto que establecía de manera global la urbanización de la montaña desde una perspectiva de “moralidad y belleza” al crear una buena accesibilidad y buenas panorámicas del mar y la ciudad⁵.

Así, y con el fin de refutar el plan de Cerdà por la ortogonalidad que suponía, los partidarios catalanistas de la Lliga Regionalista animaron un debate científico de reformas urbanas para lograr la hegemonía, no solo local, sino también a escala peninsular.⁶ Entre los políticos que conformaban la Lliga Regionalista se encontraba Francesc Cambó (1876-1947) uno de los comisarios de la Exposición y promotor de la misma junto con Joan Pich i Pon —con quien a pesar de militar en otro partido compartía intereses económicos—, que encontraba en ésta la oportunidad de dar la “transferencia urbanística” a Barcelona.

Puig i Cadafalch: arquitectura y política

Para este ambicioso proyecto Cambó contó, además, con diversos profesionales-intelectuales de gran valía. Fue Jean Claude Nicolas Forestier (1861-1930), urbanista paisajista francés, con formación *beaux-arts* a quien Cambó mandó a llamar inicialmente luego de sus intervenciones en Sevilla con el fin de brindar a las obras de Montjuïc el ornato urbano necesario para sus intereses de capitalizar la ciudad.⁷ Pero ante todo, cabe destacar la figura de Josep Puig i Cadafalch (1867-1956) miembro también de la Lliga Regionalista y arquitecto principal de lo que fue el primer proyecto de la Exposición y director de la misma.

⁵. Roca 1994, p. 307

⁶. Roca 1979, p. 27

⁷. Casals 2009

El abanico de materias que abarcó Puig, tanto como arquitecto, historiador, restaurador y político, dio lugar a su gran repertorio de obras escritas, construidas y proyectadas, aunque el estudio de su obra se ha puntualizado fundamentalmente en su papel como historiador del arte y de la arquitectura románica, y como figura representativa de la arquitectura modernista catalana decimonónica. Sus vínculos con Francesc Cambó y Prat de la Riba resultaron cruciales para la conformación del ferviente catalanismo que caracterizó su figura política, y que se materializó en la creación del Centre Nacional Català, presidido por Nacís Verdaguer i Callís en 1900, y luego la configuración de la Lliga Regionalista al fusionarse con la Unió Regionalista, que, con el apoyo de la burguesía industrial, ganarían las elecciones en noviembre de 1901. De esta forma, comenzaría su larga trayectoria política, que alcanzó la cúspide hacia 1917 al asumir la presidencia de la Mancomunitat de Catalunya al fallecer Prat de la Riba, quien había sido el presidente desde su creación en 1914.

El camino político trazado por Puig fue un proceso acompañado de la creación de instituciones culturales con el fin de recrear y darle identidad al arte y arquitectura histórica de Cataluña, como fue el Institut d'Estudis Catalans, la creación de la Junta Autònoma de Museos de Barcelona en 1902, entre otras. Sus posteriores proyectos de viviendas unifamiliares para la alta burguesía empezaron a posicionarlo en la esfera de la arquitectura modernista, que haciendo eco de su repudio a la austeridad característica de las viviendas de alquiler del Eixample, destacaban por la mezcla entre modernización en la técnica constructiva y su evocación a la arquitectura medieval, donde podían verse combinados, también, ciertos valores locales y culturales.

Sin embargo, como veremos, su proyecto para Montjuïc manifestaba un cierto giro hacia la composición de masas y espacios que promulgaba la *Ecole des Beaux-arts*, en la que Van Zanten describe como su segunda etapa.⁸

Si bien se ha identificado en sus obras un viraje hacia el lenguaje clásico a partir de 1911, en el momento en que emergía la necesidad de una arquitectura de estado en el proyecto catalanista, R. Graus, H. Martín-Nieva y J. Rosell argumentan la meticulosa atención a las proporciones y ejes de composición clásicos que Puig ya utilizaba para componer tanto los espacios interiores como sus fachadas “modernistas”. Tal caso lo

⁸. Zanten 1977

ejemplifican los autores con la Casa Serra —construida entre 1903 y 1908— en la cual se puede identificar una malla de ejes jerárquicos *beauxartianos* de orden simétrico, a partir de los cuales compone la fachada, que luego con la ornamentación y la configuración de las ventanas quedará desdibujada, pero partiendo de una taxis clara, proporcionada y equilibrada.

La herencia conceptual que dejó Puig i Cadafalch en su proyecto del Palacio del Arte Antiguo de 1924, como principal idea de coronación de lo que sería en primera instancia la Exposición de Industrias Eléctricas en lo más alto de la montaña de Montjuïc —al que Oriol Bohigas se refiere como “la obra no realizada”— ha dejado una pisada de magnitud tal que poco se atrevieron sus sucesores a salirse de sus planteamientos formales. Los intentos de superioridad civil, radicados en la intangibilidad de los ideales políticos, otorgaron a Barcelona no solo una identidad frente al mundo, sino que supusieron la creación de un espacio público-político desde la gestación de las primeras ideas hasta su posterior materialización, en tanto que atendieron a la conceptualización arenldiana —posterior— de la necesaria trascendencia del espacio a la existencia del hombre.

Etapas del proyecto general de transformación de la montaña

Entre 1912 y 1913, los que luego serían formal y legalmente los comisarios de la Exposición, Francesc Cambó i Joan Pich i Pon, encargaron el anteproyecto de disposición de la misma en tres diferentes emplazamientos, tocándole a Forestier un estudio para los jardines en Sant Pere Màrtir, a Lluís Domenech i Montaner en el antiguo parque de la Ciutadella y a Puig i Cadafalch, “desgraciadamente” como él mismo definió, la montaña de Montjuïc. A raíz de los proyectos presentados, se eligió el emplazamiento de Montjuïc y por el proyecto que Puig habría presentado superior al resto. La Junta Directiva estipuló como fecha límite para la presentación de los anteproyectos el día 1 de octubre de 1915 y abril de 1916 para la presentación de los proyectos definitivos. A partir de la disposición general ya planteada que convencía a la Junta Directiva, se prosiguió por la separación de tres secciones diferenciales — Miramar, Sección Internacional y Sección Nacional— haciéndose cargo Puig i Cadafalch junto a Guillem Busquets de la Sección Nacional. Los planos de proyecto de

ésta fueron entregados por los arquitectos el día 15 de octubre de 1917, conformando toda la documentación necesaria para que pueda ejecutarse la obra.

El proyecto general de 1914

El organigrama de disposición de Montjuïc para el desarrollo de la Exposición ha atravesado diversas etapas en el proceso proyectual. En primera instancia, Puig i Cadafalch, como director del proyecto, realizó una primera organización a modo de anteproyecto, en el cual dispuso los lineamientos generales que regirían desde un primer momento las formas hasta su materialización final. Pero ¿cuáles serían los conceptos estéticos apropiados a tomar por el arquitecto para el desarrollo proyectual de una obra civil de tal envergadura?

Inmerso en la red internacional de corrientes esteticistas, cuyos precursores principales fueron Camilo Sitte (1843-1903), Raymond Unwin (1863-1940), Ebenezer Howard (1850-1928), entre otros, Puig i Cadafalch supo ver en el proyecto de la exposición la oportunidad de configuración del espacio urbano como identificativo de un estado político nuevo y activo, que se conformó como argumentación teórica en los modos de proyectar. Así, en su proyecto para la Exposición de Barcelona, asentaba unas bases compositivas de presencia tan contundente que permanecería luego de su dimisión. En primer lugar, Puig i Cadafalch realizó un diagrama de disposición general en Montjuïc, casi sin respetar el plan que Amargós habría realizado en 1914. La lógica de ordenamiento planteada por Puig para la primera disposición general de la Exposición radicaba en la composición de un eje longitudinal que actuaría a modo de columna vertebral e implicaría la vinculación del trazado existente de la ciudad a la montaña. Este eje vendría indicado por dos puntos: por un lado el punto A que supondría la bisectriz a partir del cual saldría el eje longitudinal, y que estaría definido por la intersección de las avenidas Gran Vía de les Corts Catalanes y Avenida Paral·lel actuando la plaza de España como rótula; por otro lado el punto B que estaría definido por un punto elevado de la montaña, donde culminaría el eje longitudinal y que se materializaría con el emplazamiento del Palacio de la Luz. La plaza de España constituiría el acceso principal materializado por un gran arco triunfal rodeado de una columnata en forma de exedra con la intención de monumentalizar las avenidas de acceso. En la primer planta presentada por Puig en 1915, puede verse que los pabellones

gemelos del arte moderno formaban dos rectángulos compactos y alineados entre sí, salvando la diferencia de altura dada por la topografía con un cambio de nivel; en los laterales de lo que sería la plaza de Bellas artes, en primera instancia colocó pabellones de pequeñas dimensiones, que daban disimetría del conjunto; también puede verse cómo la disposición de los pabellones desde la plaza España estaban colocados de manera independiente, generando espacios a la manera de plaza pública general y pequeños recovecos verdes; por otro lado, en la parte superior entre los pabellones de arte moderno y el que entonces todavía era el Palacio de la Luz, colocó unas escalinatas en el eje que irían acompañadas de una gran cascada, cuyo curso natural acompañaría el recorrido circulatorio y el abastecimiento estaría dado por los lagos ubicados en la parte superior, que en primera instancia proyectó en una ubicación arbitraria, y que luego redireccionaría a las canteras preexistentes por recomendación de la Junta Directiva.

El recorrido propuesto por el eje longitudinal estaría acompañado, además del curso del agua, por una columnata que daría uniformidad y direccionalidad al conjunto, rematando, previo al Palacio de la Luz, en un mirador también materializado en una línea de columnas en sentido de un eje transversal a la columna vertebral ascendente de la Exposición. Otra forma de coronar dicho eje lo manifestaba con el alzado de cuatro columnas dóricas rematadas con cuatro Victorias aladas cargadas de simbolismo. Dichas columnas precederían lo que para entonces solo constituía una gran plaza que daría perspectiva al espectador al contemplar lo que más arriba se emplazaría como el gran palacio coronador del conjunto.

En grandes aspectos, Puig no variaría para su segundo proyecto en 1917 la disposición general de la Exposición. De hecho, la esencia de la configuración ideada por el arquitecto se mantuvo hasta lo que conformó la Exposición de 1929, aunque con radicales cambios respecto del original.

El Proyecto de la Sección española de 1916: Puig i Cadafalch y Busquets

En lo que supuso el proyecto para la disposición de la Sección Española, pueden verse las modificaciones en el trazado general como también en detalles ornamentales. En este proyecto puede verse reflejado uno de los mayores cambios en la disposición de los

palacios que tuvo que ver con la materialización de ejes transversales a partir de la conformación de tres plazas escalonadas hasta llegar al Palacio del Arte Antiguo, que quedaría en disposición perpendicular a la vía K⁹, la cual no pudo desviar hacia arriba por el emplazamiento de la fábrica Casaramona. A modo de particularizar las diferencias trazadas con respecto a las descritas del primer proyecto podemos describir: los pabellones gemelos de Arte Moderno —que se conformaban como dos rectángulos— ahora los escalonaría, tanto en planta como en alzado, generándose un desfase entre ambos que le daría espacio a las dos plazas precedentes del Palacio del Arte Antiguo; eliminaría los pabellones que previamente había colocado a los costados de la Plaza de Bellas Artes, acompañando la topografía y acentuando aún más el eje de simetría; los pabellones inferiores, que en principios formaban plazas dispuestos de manera independiente, ahora se conformarían como una gran masa edificada a la cual le calaría huecos que hicieran de plazas de accesos y espacios de esparcimiento, generando, a su vez los pertinentes caminos de circulación desde los accesos hacia el recorrido de la Exposición; en la parte superior la columnata que precede a la escalinata de acceso del ahora ya llamado Palacio del Arte Antiguo, estaría a su vez precedida por la conformación de la Plaza de Bellos Oficios, a la que le seguiría la Plaza de l'Art popular, en donde colocará —ya para su proyecto definitivo de 1923— la escalinata que daría acceso al encuentro del eje transversal materializado en la línea continua de columnas atrás de las cuales se emplazaría el Palacio del Arte Antiguo.

En la memoria del proyecto en 1922 realizada por Puig i Cadafalch, puede verse resumida en una frase su apreciación acerca del concepto que debía llevarse a cabo con el proyecto: “(...)Dentro de este criterio encontraremos desde el primer día un arte impersonal, inspirado en los preceptos clásicos y ornamentales en los detalles para las fantasías barrocas.”¹⁰

Puig i Cadafalch entendía así la necesaria utilización de este lenguaje clásico para conformar lo que sería el palacio protagonista y monumental de su proyecto para la Exposición, teniendo cuenta tanto su formación *beaux-arts* como su “outillage mental” que puede verse reflejado en

⁹ Del proyecto mencionado de Amargós para Montjuïc de 1914, Puig solo respetó la propuesta de la vía K, que reformularía pero que mantendría en concepto de conexión general para las tres secciones

¹⁰. Josep Puig i Cadafalch, Memoria del Palacio del Arte Antiguo, mayo 1922. Fondo 737 Josep Puig i Cadafalch, UC-261 ANC

los escritos donde citaba contemporáneos como Otto Wagner, Olbrich, Van de Velde, y en los numerosos vínculos que mantenía con académicos de Paris, Norteamérica y Bélgica.¹¹

De Palacio de la Luz a Palacio de Arte Antiguo

Palacio de la Luz: primer proyecto (1913-1914)

Al igual que en el proyecto urbano para Montjuïc, el palacio que se erigiría como protagonista y coronador en el remate del eje longitudinal y la cota más alta de la montaña, también pasaría por varias etapas de proyecto de mano de Puig i Cadafalch. Este edificio debía constituirse como la *Stadtkrone* de la ciudad presentándose en forma y lenguaje, protagonizando el espectáculo al centralizar las tensiones que generaría sus dimensiones.

En una primera instancia, en concordancia con el sentido inicial de la exposición, el palacio sería encargado en 1913 a Puig i Cadafalch por parte de la Junta Directiva como Palacio de la Luz, cuya función principal sería exponer las virtudes de la electricidad en todas sus formas. Los lineamientos a partir de los cuales Puig debía componer su palacio, estarían dispuestos en un documento entregado por parte de la Junta Directiva al arquitecto, en el cual se especificaban las intenciones que debía plasmar a la hora de proyectar. Se le pedía un edificio de “colosales dimensiones”, sugiriendo además, para el segundo estudio del mismo, aumentar el tamaño del gran espacio central con el fin de albergar mayor cantidad de espectadores. Debía ingresar en menor cantidad posible la luz natural, ya que esta contrastaría en sentido negativo con la exhibición de la luz artificial que debía primar en los interiores del Palacio. Las necesarias aberturas que requeriría el edificio deberían ser cubiertas durante el día con grandes cortinas que impidieran el paso de la luz natural, y por las noches se correrían de forma que la iluminación interior hiciera manifestarse al palacio como una gran linterna en su totalidad, emanando rayos de luz artificial que capturara la atención del espectador y lo maravillara. Las aberturas necesarias del edificio serían además en función de la ventilación que solicitarían las elevadas temperaturas que proyectaría la luz artificial. La expectativa de la Junta Directiva respecto al edificio que se llevaría todas las miradas

¹¹ Lucia Mallart en su tesis doctoral hace un recorrido puntilloso de las cartas que Puig mantenía con estos académicos, donde demuestra cómo su formación se basaba en las redes internacionales que iba tejiendo de todo el mundo

radicaba en representar a partir de la combinación de luces y los colores “animación y diversidad” que recordara a grandes letreros de París, y que implicaran un constante movimiento de masas en “escenarios cinematográficos”. Existía una idealización acerca de la atracción que supondría su emplazamiento, que fue transmitida a Puig i Cadafalch en su encargo:

“De otro modo, es decir, confiando el efecto a la luz eléctrica por el solo hecho de serlo conduciría al fracaso, pues la luz eléctrica no es ya una novedad ni siquiera la excepción sino lo vulgar y corriente en materia de alumbrado. Esta circunstancia no debe perderse de vista, con el objeto de que al proyectar el Palacio de la Luz se tenga como ideal lo extraordinario y maravilloso. (...)Escaparates, fuentes luminosas de salón, anuncios proyectados, anuncios de movimiento, anuncios apareciendo en partes transparentes del suelo, anuncios en los frisos en el techo; si es posible imágenes aéreas y cuanto la imaginación puede concebir en materia de alumbrado fantástico.”¹²

Esta expectativa se enmarcaba en un contexto donde las capitales europeas desplegaban sus innovaciones en tecnología mostrando sus ciudades iluminadas a través de la luz eléctrica, concepto que dio el reconocimiento mundial a París como “la ciudad de la luz” y que en Barcelona se quería imitar. El fin radicaba en posicionar al visitante en la emoción generada a partir de una realidad invertida: edificios flotantes en medio de una marea artificial. En ningún momento se perdió esta idealización en la futura exposición de desenvolverse como un escenario fantasmagórico y mágico, aunque al sufrir el sentido de la exposición un viraje en conceptos, también así sucedió con el palacio principal, pasando a convertirse, para 1915 en el Palacio del Arte Antiguo, a partir del cual disponemos de planos para comprender su proceso proyectual.

Palacio del Arte Antiguo: las tres etapas

El mencionado viraje conceptual de la Exposición de Barcelona, redirigido por la Junta Directiva hacia 1913, repercutió, como no podía ser de otra manera, en el sentido funcional del edificio protagonista de Montjuïc. En efecto, el proyecto de Puig i

¹².Josep Puig i Cadafalch, Memoria del Palacio del Arte Antiguo, 1922. Fondo 737 Josep Puig i Cadafalch, UC-261, ANC

Cadafalch que era reconocido como el Palacio de la Luz hacia 1913 (Palau de la Llum), para 1915 pasó a convertirse en el Palacio del Arte Antiguo (Palau de l'Art Antic), -más adelante sería el Palacio Central y luego, en lo que ya se conformó como la Exposición de 1929 se denominaría Palacio de las Naciones y Palacio Nacional- materializando desde su definición el nuevo sentido que lo definiría. Ahora, el palacio se erigiría en pos de albergar las exposiciones que tuvieran que ver con el arte antiguo español, lo cual supondría el pertinente cambio tipológico que diera sentido al edificio. El lenguaje del edificio, compuesto desde una lógica clásica, debía representar el carácter monumental de coronamiento del conjunto, con un gran espacio central, materializado en la erección de una gran cúpula. Este, junto a la teatralidad de la escalinata de acceso y la materialización de la pendiente sobre el eje compositivo de la sección nacional con la gran cascada, permanecerían como el *parti* en el largo proceso que implicó su proyecto.

Así, el Palacio fue trazado por Puig tres veces a causa de modificaciones pedidas por la Comisión: en la primera etapa convirtió lo que sería un proyecto provisional a uno definitivo que puede verse reflejado, sobre todo, en las perspectivas generales del proyecto para la Exposición, que fueron a su vez su carta de presentación en la prensa; en la segunda introducía dos salas de congresos como consecuencia de la decisión de la Comisión de suprimir el palacio que estaría destinado para aquel fin; y en la tercera etapa introdujo una gran escalera de honor además de las grandes escaleras interiores, donde también veremos el perfeccionamiento del proyecto desde la técnica constructiva que experimentó para resolver el soporte de la gran cúpula, en concordancia con sus memorias que nos dan cuenta de la majestuosidad a la que quería llegar con el remate del espacio central.¹³

Las condiciones generales en la disposición proyectual del palacio permanecieron constantes en las tres etapas, como fueron sus dimensiones generales -180 metros en sus fachadas principal y posterior por 95 en las laterales, mediando 132 metros entre las esquinas exteriores de las torres de las escalinatas.¹⁴- variando cuestiones

¹³. Autor desconocido 1923ca. Honorarios pendientes de abono en la Exposición de Barcelona, Fondo 737 Josep Puig i Cadafalch, UC-259 ANC

¹⁴. Josep Puig i Cadafalch, Memoria del Palacio del Arte Antiguo, 1922. Fondo 737 Josep Puig i Cadafalch, UC-261, ANC

principalmente morfológicas y funcionales, según requerimientos tanto estructurales como peticiones de la Junta.

Destacamos aquí la composición de Puig i Cadaflach a partir de una lógica heredada, poniendo de manifiesto la internacionalización de las ideas —propias de principio de siglo XX— para crear una identidad arquitectónica local, a raíz de la utilización de fragmentos arquitectónicos traídos del propio repertorio español y catalán, en pos de representar con el mismo edificio lo que se quería exponer y lograr con la exposición: reivindicar el pasado artístico y arquitectónico de Cataluña y España y así crear un nuevo lenguaje de representación que la posicionara en la escena internacional contemporánea de las grandes ciudades modelo de Europa. En este sentido, intentaremos demostrar su bagaje intelectual en cómo utilizó la dialéctica de la enseñanza *beaux-arts* que implementó en la esencia del proyecto, pero cómo, a partir de ésta, propuso un nuevo lenguaje arquitectónico, aclarando la arbitraria asignación temporal a las tres etapas de proyecto que Puig asegura existieron en el proceso del Palacio del Arte Antiguo, pero de la cual no existe constancia documental de años específicos de cada una.

El lenguaje arquitectónico para el Palacio del Arte Antiguo

Resulta coherente entender aspiraciones arquitectónicas de Puig i Cadafalch como político catalanista, con un cierto índole de monumentalidad, ya que ésta significaría la obra palpable de toda una generación política que se manifestaba en la creación de la Mancomunitat. Debía representarse la autonomía con una autoridad creíble para la sociedad que venía de ser golpeada luego de la Semana trágica y que creía en la emancipación política como desarrollo de todo el territorio catalán. Entonces, ¿cómo debía ser esta arquitectura representante de un emergente estado autónomo? Pues no es de extrañar, así, que remitiera su composición arquitectónica y urbana para la Exposición a la arquitectura clásica, representativa del poder del estado en la majestuosidad de su creación; en el Renacimiento italiano, Barroco y Neoclasicismo francés, que marcaron paradigmas en la arquitectura monumental en representación del carácter estatal y que Puig utilizaría como lenguaje para mostrar el nuevo estado dentro

de España y frente al resto de Europa. No obstante, no alcanzaría la aplicación del lenguaje clásico para la composición del carácter de los palacios, sino que debían interactuar en su composición elementos del pasado artístico español, de manera tal que el carácter del Palacio del Arte Antiguo remitiera en su emplazamiento la autoridad que se quería evidenciar. Puede verse en los planos aquí presentados, cómo Puig crea un lenguaje a partir de la interconexión de elementos clásicos con elementos tomados de un repertorio artístico local, con en el coronamiento de las ocho torres que puede remitirnos al cuerpo superior de la Giralda de Sevilla, en la cual puede verse trabajado con una ornamentación mucho más compleja que la que Puig aplicaría en nuestro Palacio, con lo cual solo tomaría como concepto de mirador escalonado rematando la verticalidad de las torres. Otro ejemplo lo constituye el gran portal de acceso, en cuyo proceso proyectual se evidencia una primera intención de portada renacentista fuera de escala que reproducía la portada de la iglesia de Sant Domènec de Tortosa (1585), en donde elabora el tema del arco de triunfo, con una puerta en arco de medio punto flanqueada por dos columnas jónicas exentas a cada lado. La portada se caracteriza por la disposición de cinco hornacinas con estatuas en la posición del ático y la superposición de un frontón curvilíneo quebrado con el escudo episcopal. A medida que el proyecto fue avanzando la complejidad del portal de los accesos fue aumentando, convirtiéndose en una portada barroca caracterizada por el uso desinhibido de estípites a la manera de un Pedro de Ribera. La puerta central está flanqueada por dos estípites, y cada una es doblada por dos estípites más retrasadas. La portada se alarga y ocupa toda la extensión de fachada mediante la sucesión de columnas jónicas aparejadas y la intercalación de puertas secundarias y hornacinas. Todo está unido por un entablamento continuo que se convierte en un balcón corrido accesible desde el primer piso. La parte central del acceso está reforzada por 3 puertas-balcón coronados por una hornacina y un frontón quebrado.

Puede verse, además, la transformación de las cuatro pechinas lisas que sostienen la gran cúpula conformadas por mocárabes. Este uso de mocárabes en la zona de soporte de la cúpula, sea con pechinas, sea con trompas, puede recordar vagamente la cúpula del Salón de Embajadores (1427) de los Reales Alcázares de Sevilla. Sin embargo, otra vez Puig dispone los mocárabes fuera de escala, exageradamente grandes ya que le ayudarían a componer toda la superficie que daría la sensación de majestuosidad más imponente al interior del espacio central, protagonista del palacio. Además, los

manipula, disponiendo ménsulas renacentistas en las aristas inferiores de cada mocárabe.

El hecho que sea muy poco habitual el uso de estípites en Cataluña (las encontraríamos en la portada de la iglesia de Sant Llorenç en Villalba dels Arcs, por ejemplo) o el uso de decoraciones mudéjares quizás muestra una reafirmación del mensaje que se deseaba conferir al Palacio del Arte Antiguo, como de toda España.

¿Mediterraneizar el *Beaux Arts*?

El proyecto de Puig i Cadafalch para el Palacio del Arte Antiguo llegó hasta la etapa de proyecto ejecutivo y concurso para su materialización, pero no llegó a concretarse debido a la dictadura de Primo de Rivera de 1923, que tácitamente incitó a Puig i Cadafalch a remitir de su cargo como director y proyectista y dejar España en 1924.

Luego de lo explicado hasta aquí, nos atrevemos a dejar en interrogante si la arquitectura que Puig i Cadafalch planteó para palacio tiene que ver con un *Beaux-Arts* mediterráneo, teniendo en cuenta que no ha utilizado códigos lingüísticos de un *beaux arts* francés al uso. Frente la contundencia volumétrica de un palacio versallesco, Puig escalona las alas diluyendo sus límites; frente a los remates potentes de fachada Puig propone galerías abiertas y ligeras que se benefician del clima; frente los códigos del clasicismo áulico francés Puig juega con la cita erudita del Renacimiento y del Barroco español; una gran cúpula lisa pintada de color blanco remite a la Santa Sofía de Justiniano o a las grandes cúpulas de Sinán; en fin, frente unas fachadas plenamente articuladas por los órdenes clásicos Puig prefiere unas fachadas lisas puntuadas por las portadas barrocas. Así, podemos suponer que a partir de la transculturación como ejercicio de transformar una lengua franca como el *beaux-arts* en un lenguaje más próximo a la Cataluña ideal de Puig, este intentaba crear un léxico propio que le de vida a la arquitectura de estado, en representación de la reciente Mancomunitat, dentro de un renovado Estado español.



Fig 1. J. Puig i Cadafalch. Perspectiva de disposició general para la Exposición 1915. ANC

PRIMERA ETAPA 1913-1915
 Disposición general. Josep Puig i Cadafalch



SEGUNDA ETAPA 1915-1923
 Disposición Sección Espa;ola. Josep Puig i Cadafalch



Fig 2. Esquemas en planta de las distribuciones para la Exposición de J. Puig i Cadafalch. (Dibujo de la autora)



Fig 3. J. Puig i Cadafalch. Planta de distribución de Sección Española, segundo proyecto 1917. AMCB

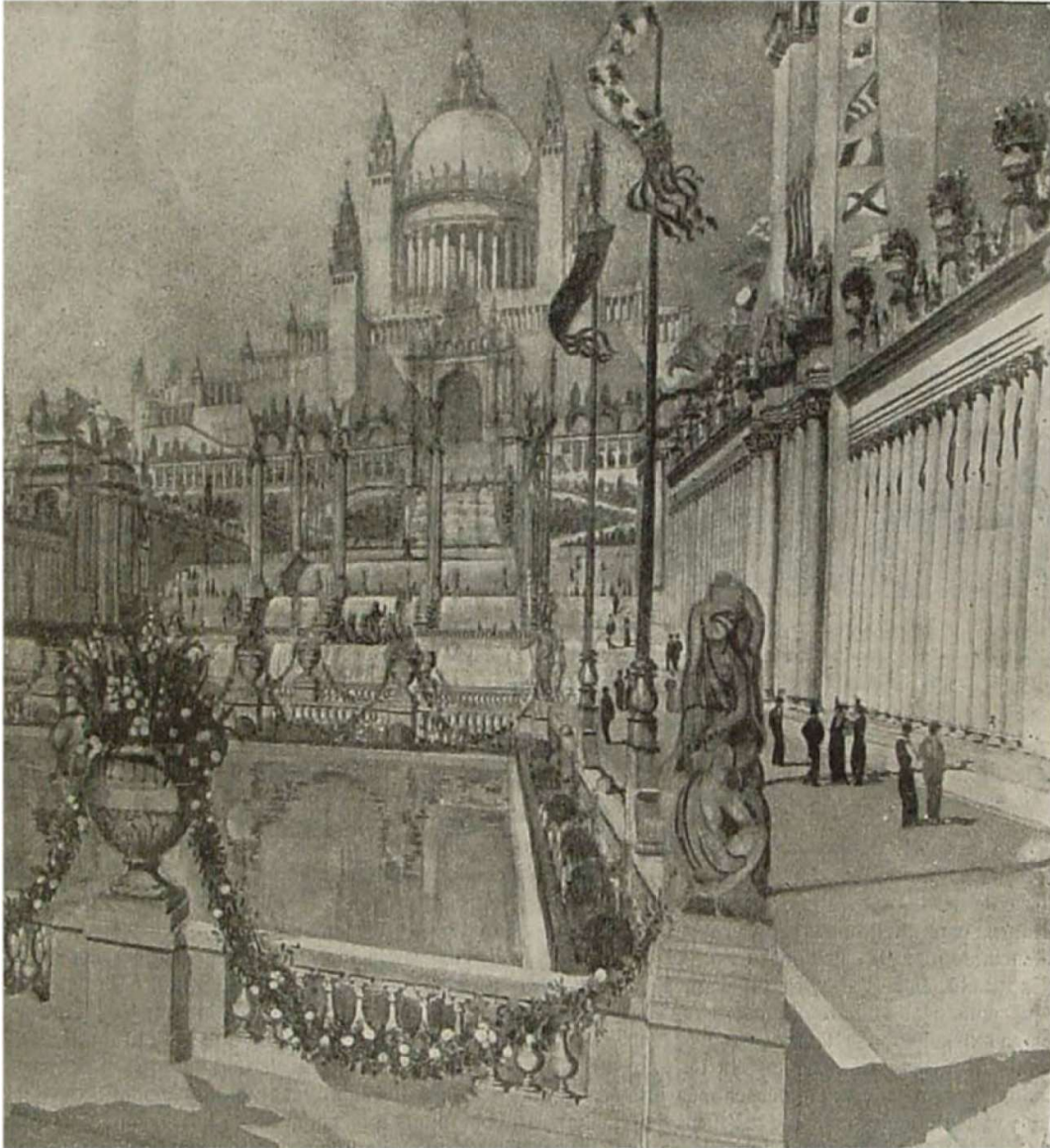


Fig 4. J. Puig i Cadafalch. Perspectiva peatonal desde el eje central hacia el Palacio del Arte Antigo, ca.1915. ANC

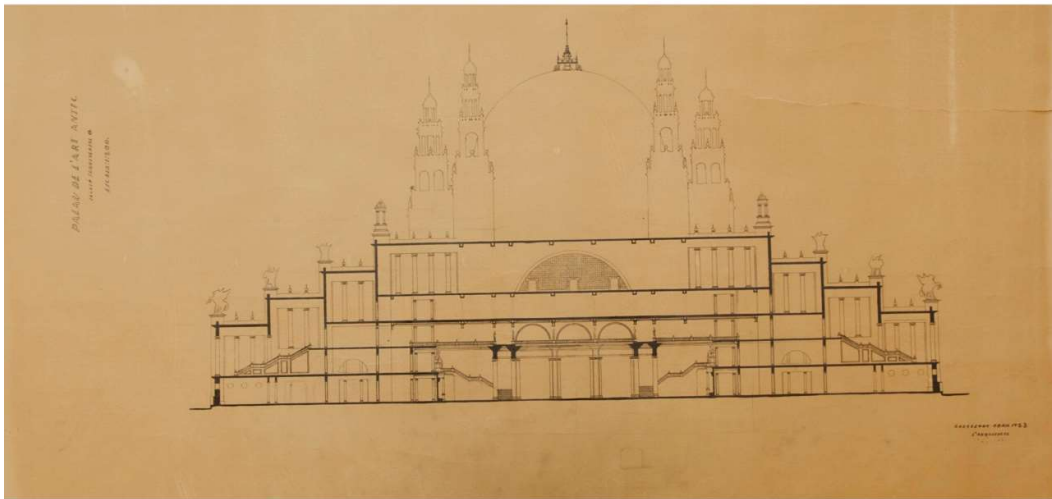
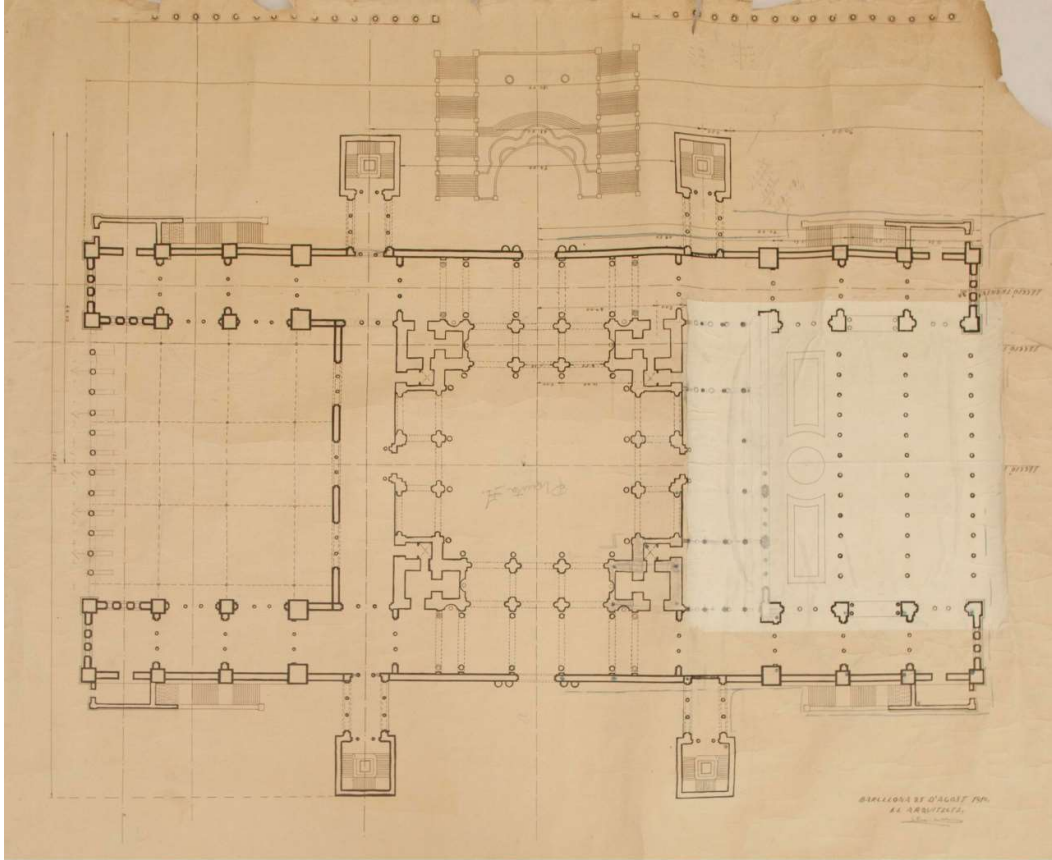


Fig 5. J. Puig i Cadafalch. Planta A y sección del Palacio del Arte Antiguo. 1919. ANC



Fig 6. J. Puig i Cadafalch. Perspectiva del acceso rodado al Palacio del Arte Antigo, ca. 1923. ANC

Referencias Bibliogràfiques y Hemerogràfiques

- ALCOLEA, S., 2006. *Puig i Cadafalch*. Barcelona: Lunwerg.
- BASSEGODA AMIGÓ, B., 1925. De arquitectura: Proyectos para la Exposición. *La Vanguardia*. Barcelona, 31 enero 1925, p. 5.
- BOHIGAS, O., 1948. José Puig y Cadafalch, arquitecto octogenario: la obra no realizada. *Destino*, vol. XII, no. 556, pp. 12-13.
- CARALT, D., 2009. Espectacles de masses a Barcelona (1929): Carles Buïgas i l'art de l'aiguallum. En: *XI Congrés d'Història de Barcelona: la ciutat en xarxa*. Barcelona: Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Institut de Cultura, Ajuntament de Barcelona, pp. 1-25.
- CARALT, D., 2013. Les nits de l'Exposició Internacional de 1929. *Barcelona Quaderns d'Història*, no. 19, pp. 261-283.
- CASALS, V., 2009. Barcelona, Lisboa y Forestier: del parque urbano a la ciudad-parque. *Scripta Nova: revista electrònica de geografia y ciencias sociales* [en línea], vol. XIII, no. 296 (2). Disponible en: <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-296/sn-296-2.htm>.
- CIVIS, 1919. La Exposición de Barcelona. *Civitas*, vol. II, no. 17, pp. 271-278.
- CUENCA, C.L. de, 1904. Exposición Universal de San Luis en 1904 (EE. UU. de Norte América). *La Ilustración Española y Americana*, vol. XLVIII, no. 3, pp. 35-37.
- GRAU I FERNÁNDEZ, R., 2003. El positivisme historiogràfic de Puig i Cadafalch i l'arquitectura catalana. En: A. BALCELLS (ed.), *Puig i Cadafalch i la Catalunya contemporània*. Barcelona: Secció Històric-Arqueològica, Institut d'Estudis Catalans, Jornades Científiques, 13, pp. 97-107.
- GRAUS, R., MARTÍN-NIEVA, H. y ROSELL, J., 2012. El record *beaux-arts* en aspectes de la composició. En: *La Seu de la Diputació de Barcelona a la Casa Serra: història, ciutat i arquitectura*. Barcelona: Diputació de Barcelona, pp. 125-128.
- GRAUS, R., 2018 (en prensa). «La renovació en l'arquitectura»: Puig i Cadafalch entre 1901 i 1931. En: M. FREIXA y E. RIU-BARRERA (ed.), *Congrés Josep Puig i*

- Cadafalch, arquitecte de Catalunya: Barcelona-Mataró, 18-21 de octubre de 2017*. Barcelona: Universitat de Barcelona (GRACMON), Institut d'Estudis Catalans, Ajuntament de Mataró.
- GUÀRDIA, M., 2017. Puig i Cadafalch i la reinvençió de Barcelona. *L'Avenç*, no. 440, pp. 44-51.
- HEGEMANN, W. y PEETS, E., 1922. *The American Vitruvius: an architect's handbook of civic art*. New York: The Architectural Book Publishing Co.
- MALLART, L., 2016. *Josep Puig i Cadafalch and the Construction of a Catalan National Imagination (1880-1950)*. Nottingham: Tesis doctoral inédita, University of Nottingham.
- MALLART, L. (ed.), 2018, *Josep Puig i Cadafalch: Visió, identitats, cosmopolitisme*. Mataró: Ajuntament de Mataró.
- MARTÍNEZ MORENO, J.M., 1988. La Exposición Mundial Colombina de Chicago, 1893. *Minervae Baeticae*, vol. XVI, pp. 153-168.
- MAS, F., 1906. La Bélgica industrial y social y la Exposición Universal de Lieja de 1905. *Revista de Obras Públicas*, no. 1614, pp. 289-291.
- MAS, F., MUNTADAS, L., DOMÈNECH, O., CARRERAS I CANDI, F., NICOLAU, P., VEGA Y MARCH, M., GUBERN, S., LARROSA, P., MARTORELL, J., RAVENTÓS, M., LÓPEZ GÓMEZ, E., GRUÉ, H. y POLLÉS, B., 1909. Proyecto de Segunda Exposición Universal de Barcelona: Dictamen del comité de estudios. *Arquitectura y Construcción: revista mensual ilustrada: bellas artes, decoración, industria, arte moderno, ingeniería*, vol. XIII, no. 207, pp. 306-312.
- ORTEGA Y GASSET, J., 2001 (1930). *La rebelión de las masas*. 17ª ed. Madrid: Revista de Occidente, Alianza.
- PANYELLA, J., 1924. Los grandes elementos arquitectónicos. *El constructor: revista mensual de vulgarización técnica*, vol. II, no. 9, pp. 44-46.
- PÉREZ BOJART, J., 1915. Montjuich y la Exposición. *La Ilustración Española y Americana*, vol. LIX, no. 20, pp. 366.
- PERLES, P., 2007. *Temas de estructuras especiales*. Buenos Aires: Nobuko.

- PUIG I CADAFALCH, J., 1905. A votar per la Exposició Universal. *La Veu de Catalunya: diari català de avisos, notícies y anuncis* [Ed. tarde]. Barcelona, 11 novembre 1905, p. 3.
- RED., 1893a. Exposición Universal Colombina, de Chicago: El Palacio de la Agricultura, visto desde el lago Michigan. *La Ilustración Española y Americana*, vol. XXXVII, no. 18, p. 325.
- RED., 1893b. Exposición Universal Colombina de Chicago. *La Ilustración Española y Americana*, vol. XXXVII, no. 20, p. 349.
- RED., 1904. La Exposición de San Luis. *La Ilustración Española y Americana*, vol. XLVIII, no. 21, p. 344.
- RED., 1906. Conferencia en el Ateneo: La futura Exposición Universal. *La Vanguardia*. Barcelona, 26 octubre 1906. p. 4.
- RED., 1915. La futura Exposició de Barcelona. *Vell i nou: revista mensual d'art*, vol. I, no. 6, pp. 9-16.
- RED., 1916. La urbe agradable: conferencia de don Jerónimo Martorell. *Civitas*, vol. II, no. 8, pp. 24-25.
- RED., 1918. La electricidad en los trabajos de la Exposición de Barcelona. *Ibérica*, vol. IX, no. 218, pp. 146-148.
- RED., 1923. La Exposición de Industrias Eléctricas: La dirección artística. *La Información*. Barcelona, 2 enero 1923.
- RED., 1925a. El Concurso para el Palacio Central de la Exposición de Barcelona. *Arquitectura: revista mensual ilustrada*, vol. VII, no. 74, pp. [149-176].
- RED., 1925b. El Concurso para el Palacio Central de la Exposición de Barcelona. *Arquitectura: revista mensual ilustrada*, vol. VII, no. 75, pp. 149-150.
- RED., 1925c. Exposición de Barcelona: Concurso de proyectos para Palacio Central. *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*, pp. 83-93.
- ROCA, E., 1994. La primera gran transformació: de l'Exposició de les Indústries Elèctriques a la gran Exposició Internacional del 1929. En: *Montjuïc, la muntanya de la ciutat*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, pp. 417-447.

- ROCA, F., 1979. *Política econòmica i territori a Catalunya, 1901-1939*. Barcelona: Ketres.
- ROMEU, J., 1989. *Josep Puig i Cadafalch: obres i projectes des del 1911*. Barcelona: Tesis doctoral inédita, dirigida por Oriol Bohigas, y leída en la Universitat Politècnica de Catalunya.
- ROVIRA, J.M., 1983. *La arquitectura noucentista*. Barcelona: Institut de Ciències de l'Educació, Universitat Politècnica de Barcelona.
- RUBIÓ I BELLVÉ, M., 1917. La próxima exposición de Barcelona. *La Esfera: ilustración mundial*, no. extraordinario, pp. [40-42].
- RUBIÓ I BELLVÉ, M., 1918. Ensayo de fuentes monumentales y juegos de agua en la Exposición de Barcelona. *Ibérica*, vol. X, no. 249, pp. 250-252.
- RUBIO SALA, E., 1917. La Exposición internacional de Industrias Eléctricas y General Española de Barcelona: Estado actual de los trabajos. *La Construcción Moderna*, vol. XV, no. 12, pp. 141-144.
- SERLIO, S., 1552. *Tercero y Cuarto Libro de Arquitectura*. Toledo: Casa de Iván de Ayala.
- SITTE, C., 1926. *Construcción de ciudades según principios artísticos*. Barcelona: Canosa.
- SOLÀ-MORALES, I. de, 1976. L'Exposició Internacional de Barcelona (1914-1929) com a instrument de política urbana. *Recerques: història, economia, cultura*, no. 6, pp. 137-145.
- SOLÀ-MORALES, I. de, 1985. *La Exposición Internacional de Barcelona 1914-1929: arquitectura y ciudad*. Barcelona: Feria de Barcelona.
- SOLÀ-MORALES, I. de, 1989. ...«Ciutat ordenada i monumental»... L'arquitectura de Josep Puig i Cadafalch a l'època de la Mancomunitat. En: J. ROHRER y I. de SOLÀ-MORALES (eds.), *Josep Puig i Cadafalch: l'arquitectura entre la casa i la ciutat*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, pp. 36-63.
- TORRES CAPELL, M. de, 1987. *El planejament urbà i la crisi de 1917 a Barcelona*. Barcelona: Edicions UPC.

ZANTEN, D. van, 1977. Architectural Composition at the Ecole des Beaux-Arts from Charles Percier to Charles Garnier. En: A. DREXLER (ed.), *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*. New York: The Museum of Modern Art, pp. 111-290.

ZANTEN, D. van, 1978. Le système des Beaux-arts. *Architectural Design*, vol. 48, no. 11-12, pp. 66-79.