

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

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

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

TESIS DOCTORAL

ESPACIO TEATRAL Y ESCENARIO URBANO

Barcelona, entre 1840 y 1923

Raffaella Perrone

Director: Antoni Ramon Graells
Programa de doctorado en Teoría e Historia de la Arquitectura
Departamento de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona
Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona

Barcelona, mayo de 2011

SEGUNDA PARTE

EL TEATRO EN LA METRÓPOLI

El proyecto *noucentista*, en cuanto proyecto cultural que intentaba construir una Catalunya moderna, asida al mundo clásico y a la cultura humanista de Grecia y Roma, hubiera podido alimentarse de experiencias muy próximas a las del sur de Francia, en recintos arquitectónicos como el teatro romano de Tarragona. Pero, al mismo tiempo, el *noucentisme* aclamaba los valores de la ciudad, el civismo y la urbanidad, valores opuestos, en cierto modo, al *modernisme* y a su exaltación de la naturaleza y el simbolismo. La idea de un teatro nacional era el resultado de un programa coordinado entre política y cultura, que se desplegaba también en otros importantes proyectos institucionales, dedicados a la creación de infraestructuras pedagógicas y científicas destinadas a formar a los profesionales del futuro. La ciudad como centro de cultura y la cultura como centro de la actividad humana reclamaban, pues, un Teatre de la Ciutat estable, único, monumental, lejos de los actos efímeros del *teatre de natura*.

El proyecto del Teatre de la Ciutat es uno de los eventos de la política urbanística *noucentista* que busca la ciudad monumental que pueda competir con las grandes capitales europeas y que sea el centro de una nación moderna, una gran metrópoli que rijan el proyecto de toda Catalunya.

El Teatre de la Ciutat hay que entenderlo y analizarlo desde un triple planteamiento: como testimonio de una cultura que buscaba sus raíces y que veía en el arte teatral un posible medio para expresar el espíritu nacional; como acontecimiento político y urbano en el proyecto de Reforma Interior de Barcelona; y finalmente como reflejo del estado de la cuestión en la arquitectura *noucentista*, en su doble dimensión de «edificio monumento» y de «espacio teatral».

En esta segunda parte de la tesis, se recopila y organiza la información específica desde las tres vertientes, sin pretender profundizar en ellas, por ser ya ampliamente estudiadas en los textos específicos que han servido de fuentes bibliográficas. Sin embargo, se intenta abrir la perspectiva al contexto histórico de España y Europa. El trabajo ha consistido en cruzar datos, buscando las posibles relaciones entre el proyecto del Teatre de la Ciutat y sus protagonistas, los eventos político-económicos, la vida social, la cultura y la historia de la ciudad, como espacio de intercambio y comunicación. Las décadas previas al concurso marcan, especialmente, la confrontación entre maneras distintas de concebir la ciudad, no siempre contradictorias aunque a menudo en desacuerdo; un debate representado por fuerzas políticas locales, pero que al mismo tiempo convive con experiencias más internacionales.

La génesis del proyecto para el Teatre de la Ciutat encuentra sus bases en la idea ilustrada de «teatro nacional» del siglo XVIII, que los estados imperialistas consideraron válido para conseguir un control sobre la actividad del arte teatral. Estas ideas viajan a través del siglo XIX y desembocan en el siglo XX, con un extraordinario caudal de opiniones para la puesta en

marcha de proyectos similares en toda Europa. Los modelos propuestos son muy distintos; con todo, algunos de ellos servirán para explicar las ideas que dominaron en Barcelona.

El Teatre Català en Barcelona, en cuanto organismo literario y empresa heredada del siglo XIX, fue decisivo, pero no suficiente, a la hora de pensar en un futuro teatro nacional, como institución permanente y sólida, libre de las contingencias del mercado empresarial privado. A principios de 1900, las opiniones concordaban en la institucionalización municipal del Teatre Català, en cuanto a la administración y gestión del mismo y no sólo por meras cuestiones económicas o legales. El proyecto toma entonces la denominación de Teatro Municipal. Sin embargo, cuando finalmente la Lliga obtiene el poder y se define claramente una política territorial que quiere desarrollar la idea de una *Catalunya-ciutat*, y potenciar el rol de Barcelona en cuanto *ciutat-capital* de este sistema, el proyecto toma el nombre de Teatre de la Ciutat.

El emplazamiento asignado al Teatre de la Ciutat y los requisitos especificados en las bases del concurso de anteproyecto son una prueba de la fractura existente en la política urbana de Barcelona, entre el modelo de ciudad de finales del siglo XIX, regido por principios estético-artísticos, y el modelo de ciudad diferenciada orgánicamente a nivel funcional, defendido por Puig i Cadafalch. El proceso de construcción de la Gran Via Laietana fue el resultado de la voluntad municipal y el interés del capital privado, representado por el Banco Hispano Colonial, para conectar el Eixample al puerto. Un proyecto, ante todo, de infraestructura viaria, en el cual faltaba un estudio previo para definir los posibles usos urbanos y el contexto social de esa parte de ciudad.

Toda metrópoli europea estaba construyendo o consolidando su «city» de comercios y negocios, y quizás la Via Laietana hubiera podido tener este carácter; sin embargo, en ella no aparecieron los espacios consagrados al consumo moderno. Los grandes almacenes, hoteles, las tiendas más lujosas, cafés y restaurantes encontraron su mejor ubicación en el perímetro de la Plaça de Catalunya, polo en el que confluía el sistema de transporte público y núcleo direccional de la ciudad. Las obras de demolición del casco antiguo, empezadas en 1908 para abrir la Vía A¹, prepararon simplemente el terreno para que fuera la iniciativa privada la que definiera los usos de estos solares. De este modo, la nueva Via Laietana no es ni una «moderna» Gran Vía, como la de Madrid, ni un polo cultural o institucional como hubiera podido ser la Plaça de les Glòries del Plan Jaussely. Quizás también por eso, proponer un edificio público y simbólico en aquel emplazamiento, que contribuyera al aumento y difusión general de la cultura, no era una idea con futuro.

En cuanto al lenguaje del edificio, aunque la imagen de la nueva vía no estuviera definida, y la arquitectura catalana del momento viviera un momento de crisis y búsqueda del orden², se hubiera podido evitar el banal academicismo de muchas de las propuestas. Si el esfuerzo de los arquitectos que se presentaron a concurso, y del jurado que deliberó con respecto a los

¹ Denominación de la Via Laietana en el «Proyecto de Reforma Interior y Ensanche de Barcelona» de Ildefons Cerdà de 1859.

² Josep Maria Rovira. «Arquitecturas del orden y devaneos personalistas: el largo camino en la educación del gusto». *La arquitectura catalana de la modernidad*. Barcelona: UPC, 1987, p. 154-164.

resultados, se hubiese centrado más en pensar el edificio como «arquitectura teatral» y no sólo como edificio institucional, seguramente los resultados hubieran sido otros.

Los contenidos de esta segunda parte de la tesis se estructuran en tres capítulos. En el primero, se indagan las claves ideológicas y estéticas del proceso que lleva a la idea del Teatre de la Ciutat. Un periodo que abarca aproximadamente entre 1911 y 1917³, hasta llegar a la concesión por parte del Ayuntamiento de la parcela de terreno en el cual emplazar el nuevo edificio. Una ubicación de excepción en plena Via Laietana, una de las transformaciones más radicales de la historia moderna de Barcelona, que se convertirá en un escaparate significativo de la arquitectura catalana del periodo entre la Lliga y la Dictadura.

El teatro nacional plantea, ante todo, cuestiones relativas a la gestión administrativa, económica y política, acompañadas de otras culturales y, finalmente, de reflexiones de carácter estético e ideológico. La intención es poner de manifiesto la complejidad de este debate. El repertorio, la programación, los modelos de referencia, el tipo de público, la función del teatro en la sociedad, la recuperación de los clásicos, etc., son aspectos que ocupan muchas páginas de artículos, comentarios y ensayos aparecidos en las publicaciones del primer cuarto de siglo, bien en la prensa periódica, bien en los volúmenes monográficos o generales de ámbito teatral. Fuentes que han sido fundamentales para ordenar los complicados hilos de este ovillo.

En el segundo capítulo se explican los eventos relativos al concurso y su posterior resolución hasta la propuesta definitiva de 1923. El periodo entre 1917 y 1923 corresponde a la segunda etapa de la Mancomunitat, bajo la presidencia de Josep Puig i Cadafalch, momento en que los proyectos urbanos empiezan a convertirse en realidades. Es la época culminante de la ideología noucentista. Sin embargo, la inercia, lentitud y resolución final del concurso revelan una cierta desproporción entre objetivos propuestos y capacidad de ejecutarlos. Varios problemas propios del contexto político, cultural y arquitectónico en el cual se desarrolla el concurso condicionan sus resultados. La falta absoluta de un modelo institucional de referencia; una cultura teatral fragmentada y sin una identidad definida, fruto de una larga tradición en la que los intereses privados habían determinado sus contenidos; el tener que encajar el teatro en un solar previamente definido urbanísticamente; una crítica arquitectónica prácticamente inexistente a la hora de valorar las propuestas del concurso, son solamente algunos de los problemas que se explican en las siguientes páginas.

Finalmente, el último capítulo se sitúa a modo de colofón de la historia. Con la llegada de la dictadura de Primo de Rivera el proyecto para el Teatre de la Ciutat se esfumó completamente, pero otros espacios teatrales aparecieron localizados en puntos significativos de la ciudad. El Cine Coliseum, el Teatro-Circo Olympia y el Teatre Grec son los nuevos escenarios construidos en la Barcelona de los años 20, «herencia» de las experiencias analizadas en los precedentes

³ Estos años corresponden a la primera etapa de vida de la Mancomunitat, bajo la presidencia de Prat de la Riba, caracterizada por la definición de grandes proyectos institucionales.

capítulos. El interés de estos proyectos reside, sobretodo, en su ubicación respecto a la Barcelona de principios del siglo XX, ya que es necesario conocer la relación entre arquitectura y ciudad para entender el rol que tomaron.

El Cinema Coliseum es el edificio que consagra el espacio de la Gran Via de les Corts Catalanes dentro de la ciudad moderna y que toma arquitectónicamente el papel que el Teatre de la Ciutat hubiera tenido que tomar en cuanto edificio monumental en la Via Laietana. El cine es el espectáculo moderno capaz de maravillar a las masas y el edificio, como antesala de las maravillas, ha de anunciar su programa a toda la ciudad. El Coliseum, si bien sea un edificio moderno dotado de cualquier avance tecnológico que pudiera existir en la época, en su forma exterior e interior recurre al academicismo ecléctico para afirmar su protagonismo. Un edificio que nada podía compartir con otras experiencias más racionalistas como el Real Cinema (1918-20) y el Monumental Cinema (1920-23) de Anasagasti en Madrid.

El Teatre-Circ Olympia, en cambio, interesa por ser un teatro «popular». Un escenario para espectáculos de masa donde se experimenta con una tipología formal que destaca por su alarde constructivo y proeza tecnológica. Alojar a 6.000 espectadores, conseguir una visión perfecta del espectáculo y gozar de diversas posibilidades de puesta en escena en un idéntico contenedor, son los aspectos más interesantes del Olympia. Además, su emplazamiento en la Ronda de Sant Pau refuerza el eje histórico del Paral·lel que, por aquella época, se estaba reconfigurando completamente desde el punto de vista urbano. Hacia finales de los años veinte, la construcción del metro y las obras para la Exposición Internacional atrajeron una gran cantidad de mano de obra inmigrante que necesitó viviendas. Así, el Poble Sec empezó a poblarse y los muchos locales y barracones del Paral·lel fueron sustituidos por teatros de amplia platea, aunque la edificación compacta no invadió la avenida hasta la década de los 30.

Finalmente, el Teatre Grec emplazado en el Parc de Montjuïc es el último vestigio de los teatros de natura y el único teatro de titularidad municipal en la Barcelona de los años veinte. Un espacio que arquitectónicamente respondía a aquellos ideales de clasicismo propios del *noucentisme*, pero desplazado respecto a su época, como mucha de la arquitectura de la Exposición Internacional inaugurada en 1929.

El emplazamiento de estos nuevos espacios en la cartografía del espectáculo de la Barcelona del siglo XX fortalece y corrobora el desarrollo de la ciudad de poniente que se estaba impulsando con la Exposición Internacional, ubicada en la montaña de Montjuïc. La consolidación de la Gran Via, la remodelación de la Plaça de Espanya y la definición de la escenográfica Avenida Maria Cristina aportarán a Barcelona nuevos espacios que completan el paisaje urbano de una metrópoli en pleno desarrollo.



D. Federico Armenter de Aseguinolaza. «Ciudad de Barcelona con su llano y alrededores», 1915-1920 (AHCB).

4 ¿UN TEATRO NACIONAL? LA GESTACIÓN DE LA IDEA

El Teatre de la Ciutat se inserta en aquel proceso de institucionalización artística y cultural que caracterizó el *noucentisme* como movimiento político y social, del cual Josep Pijoan fue activo impulsor y defensor.

«Ciutat, no seràs ciutat, si no tens el teu teatre per a l'art de les multituds, la teva àgora per a la policia dels estaments, el teu gimnasi per a l'educació colectiva. Has de posseir totes aquestes coses, podria afegir, i no sols en aparència sinó també l'esperit d'elles, perquè es produeixi la sensació pròpiament urbana de la vida civil.»¹

Las palabras de Pijoan fijan el núcleo del presente capítulo, que intenta reconstruir la base ideológica del Teatre de la Ciutat como proyecto con vocación política y cultural más que urbanística y arquitectónica. Una idea que estuvo a punto de materializarse gracias a la participación de numerosos sectores de la sociedad, pero que fracasó por motivos políticos. La ciudad-monumento necesitaba un teatro-monumento; sin embargo, el ambiguo contexto arquitectónico en el que se movieron los protagonistas de la época, en búsqueda de un lenguaje adecuado a la idea de *ciutat capital*, explica a la vez las dificultades y el largo proceso de desarrollo que implicó.

En la primera década del siglo XX, el programa político de la Lliga Regionalista y la defensa ideológica de un arte nacional², promovida por el *noucentisme*, constituyeron las bases a partir de las cuales el teatro empezó a reclamar su legitimidad y su espacio. Barcelona aspiraba a ser «ciutat capital», pero la nación tardaba en estructurarse políticamente y en regirse por un sistema autónomo. Mientras, el nacionalisme encontraba territorios fértiles en otros ámbitos de la vida civil y, en concreto, en el mundo del arte y la cultura. La literatura, la pintura, la arquitectura y las artes y oficios empezaban a cuestionar críticamente el adjetivo «nacional» y buscaban una nueva estética con una función regeneradora. El mismo Eugeni d'Ors en sus glosas, entre 1910 y 1911, había tratado a fondo la cuestión del papel de la belleza y el arte en la formación del espíritu ciudadano moderno. Era inevitable que el teatro también se situara en esta línea de renovación cultural.

El *teatre català*, que ya desde finales del siglo XIX reivindicaba su misión educativa sobre la sociedad civil y estaba buscando fórmulas y lugares para oficializarse, empezó a encontrar argumentos y defensores para organizar un proyecto a gran escala. Hablar de teatro nacional iba más allá de la experiencia del Teatre Català del siglo XIX, porque el debate excedía del mundo del teatro para alcanzar la esfera política. La amplia nómina de quienes participaron en

¹ Josep Pijoan. «Les Acadèmies catalanes». *La Veu de Catalunya*. Barcelona, 28 de marzo de 1906. En: Jordi Castellanos. *Política i cultura*. Barcelona: Edicions La Magrana, 1990, p. 86-87.

² Joaquim Folch i Torres. «Art i Nacionalisme». *La Veu de Catalunya*. Barcelona, 11 de septiembre de 1913, s. p.

ello –dramaturgos, actores, directores de escena, críticos, políticos, intelectuales– da idea de la repercusión de la cuestión y de la importancia que adquirió para la sociedad.

Además, la propuesta se desarrollaba en paralelo al amplio debate sobre el Teatro Nacional de España que, desde la mitad del siglo XIX, animaba en Madrid los círculos de intelectuales, políticos y críticos de teatro³. Pero mientras que en la capital se trataba de resolver el conflicto entre Gobierno y Ayuntamiento desde el punto de vista de la administración y gestión del Teatro Municipal Español, en Barcelona se trataba ante todo de concretar y definir una idea de teatro nacional, ya que se hablaba de «nacional» antes de haber constituido la nación. Establecidos sus límites desde el punto de vista ideológico, el siguiente paso consistió en estudiar la estructura organizativa adecuada, según el ejemplo de otros teatros nacionales europeos y el contexto histórico en el cual se encontraba.

Entre los defensores de un teatro nacional, Adrià Gual fue quien encabezó la iniciativa desde el mundo del teatro, junto con los políticos Ignasi Iglésias, Lluís Duran i Ventosa y Pere Coromines, que protagonizaron las dos décadas de gestación de la idea. En la cronología de actos que explican el proyecto, se distinguen tres momentos que marcan distintas etapas hacia el proceso de institucionalización del *teatre català*: la primera fase, desde principio de siglo hasta 1911, concluye con la propuesta de un teatro municipal que encuentre su lugar en un nuevo edificio; la segunda, entre 1911 y 1914, en la cual una serie de iniciativas aisladas mantienen viva la cuestión y crean las infraestructuras complementarias al futuro teatro nacional –escuela y museo–; y, la tercera, a partir de 1914, cuando la Mancomunitat plantea proyectos institucionales a largo plazo y se debate nuevamente sobre la idea de municipalización del Teatre Català y de búsqueda de un espacio para ello. Entre las diversas opciones que se plantearon se evidencian dos vías de trabajo. Una de ellas quería aprovechar la tradición y el prestigio de lugares como el Teatre Principal, pensando en la reforma y municipalización del histórico coliseo; la otra, pensaba en la construcción de un nuevo edificio que pudiera superar cualquier posible teatro existente y ofrecer una nueva arquitectura a la ciudad. La primera opción, más fácil en cuanto contaba con un recinto y con un público acostumbrado a frecuentarlo, fue defendida por apasionados adeptos, pero se esfumó al poco tiempo de quemarse el Principal en 1915. La segunda, en cambio, generó un largo debate que llegó a su cumbre en 1917, cuando el proyecto se concreta en la propuesta de un Teatre de la Ciutat, símbolo del afán cosmopolita y de la equivalencia entre ciudad y cultura. El teatro sería de la ciudad porque, como otros edificios, entraría a configurar el paisaje urbano barcelonés, en un momento en que la «imagen» de ciudad estaba tomando fuerza e importancia como índice de identidad de una nación. El Ayuntamiento empezó entonces un largo proceso de elección del emplazamiento adecuado para el concurso de anteproyectos de 1920. Situarse en un solar afectado por la Reforma interior significaba vincularse a este proceso de configuración de la nueva Barcelona, aunque la ubicación escogida no era la adecuada para conseguir una arquitectura monumental.

³ Se toma como principal referente el texto de Juan Aguilera Sastre. *El debate sobre el Teatro Nacional en España (1900-1939). Ideología y estética*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 2002.

El concurso para el Teatre de la Ciutat se falló en una época de grandes proyectos encargados por la administración de la Mancomunitat y de búsqueda de un «orden» y lenguaje en la arquitectura. La ordenación de la Plaça de Catalunya, el diseño del recinto para la Exposición Internacional de Industrias Eléctricas, la construcción de los siete grupos escolares de Josep Goday, el concurso para el edificio de Correos y la estructuración de un sistema de parques que se integrara a la ciudad, son sólo algunos de los proyectos realizados entre 1917 y 1923 antes de la dictadura de Primo de Rivera. La arquitectura debía participar en el ideal de ciudad como centro de formación y cultura, y por lo tanto debía explicitar sus valores formativos por medio de construcciones monumentales.

4.1 El «teatro nacional»: un problema de definición

«La simple existencia d'un teatre en una nació suposa en ella un grau superior de cultura; y si es cert que, després del geni, qui més an ell s'assembla és qui millor lo comprèn, a grans creacions dramatiques aplaudides correspon sempre un poble en l'esplendor de sa grandesa intelectual, moral y artística.»⁴

La Comédie Française, formada en 1679 por decreto de la corona de Luis XIV, fue el primer teatro nacional europeo, la primera estructura estatal creada para regular el mercado del espectáculo, invadido por compañías y autores extranjeros, y para garantizar el monopolio absoluto sobre la representación de obras en idioma francés. Los reales decretos establecieron un régimen de control sobre la actividad teatral del reino, sobre la propiedad intelectual de los autores dramáticos y sobre la estructura de gestión económica de las compañías: un modelo cerrado y elitista, válido para muchos otros teatros de estado.

La Ilustración entendía el teatro como un lugar de formación del ciudadano, y por ello los estados absolutistas e imperialistas del siglo XVIII consideraron necesaria una intervención estatal capaz de controlarlo y de transformarlo en un instrumento útil para imponer una cultura y un idioma. El objetivo principal era garantizar la existencia de una compañía estable, subvencionada por el estado; sin embargo, la intervención y el monopolio estatal se extendían a todos los niveles: censurar y aprobar el repertorio dramático, formar compañías y designar a sus responsables, fiscalizar y controlar el modo de vivir de los actores, autorizar la abertura de locales teatrales, intervenir en los contratos y fianzas, conceder licencias para representar y construir nuevos teatros.

Hablar de teatro nacional en el siglo XIX significaba partir de una diferencia importante respecto a sus precedentes del siglo XVIII: la mayoría de gobiernos europeos se estaban

⁴ Josep Yxart. «Teatre Català» (1879). En: *Obres Catalanes*. Barcelona: L'Avenç, 1895, p. 220.

constituyendo según nuevas fórmulas y debían ser gestores de los valores de una colectividad y no de un emperador. Se hablaba de estados, pero el camino hacia la unificación era largo de recorrer. En muchos países, pues, la idea de un «teatro nacional» se transformaba en un instrumento político más para afirmar una identidad cultural antes que constitucional. El caso de Alemania es un ejemplo.

El National Theater de Hamburgo fue concebido en 1765 e inaugurado en 1767 como teatro estable, junto a la institución de una academia para la formación de actores y la fundación de una revista teatral para el público. Una estructura no tan cerrada como el modelo francés, pero coherente con el espíritu «ilustrado» de la época. Poco después, Viena, por intervención del emperador José II, inauguró en 1776 el teatro de estado que estableció su sede en el Burgtheater (1741), anteriormente utilizado para la representación de dramas de corte y que durante mucho tiempo fue el más importante entre los teatros en idioma alemán. En los últimos decenios del siglo XVIII, el modelo de teatro de estado se difundió por todo el territorio germánico, y ciudades como Mannheim, Colonia, Salzburgo, Weimar o Berlín construyeron sus teatros. Sin embargo, con la unificación de Alemania en 1871, Berlín se consolidó como centro cultural del país y hacia 1880 la apertura del Deutscher Theater, del Berliner Theater y del Lessing Theater le aseguró un lugar internacional preeminente respecto al panorama europeo.

Entre finales del siglo XIX y principios del XX, la necesidad de un teatro nacional se justificaba como salvaguarda de un patrimonio artístico que merecía la adecuada distinción entre la emergente industria del entretenimiento comercial que invadía el sector teatral. En Inglaterra, el ideal de un National Theatre empezó a tomar cuerpo entre 1904 y 1907, cuando por iniciativa de directores, autores y artistas se defendió la tradición shakesperiana como modelo dramático ejemplar y la tradición isabelina como arquetipo de espacio teatral⁵. La idea no era lograr un museo, un monumento o un lugar elitista, sino una institución clara e inequívocamente popular, apelando a la colectividad y a un patrimonio cultural estable. Entre los objetivos del Shakespeare National Theatre, publicados en 1909, el primero era mantener el repertorio de Shakespeare y el drama clásico inglés, al lado de la producción de obra moderna inglesa y extranjera. Dicho objetivo fue respetado durante los siguientes cincuenta años en que la iniciativa permaneció en activo, añadiendo entre otras cuestiones la búsqueda en Londres de un lugar adecuado a la función institucional del nuevo edificio teatral.

En relación con estos antecedentes, a principios del siglo XX el ideal de un teatro nacional en Barcelona no poseía la misma fuerza. Más próximo al modelo alemán que al modelo inglés, no pretendía consolidar una tradición teatral y literaria, sino reivindicar en el teatro una función ética necesaria para la formación de la futura nación catalana.

⁵ Richard Findlater. «The winding road to king's reach». En: ⁶ José Artís. *El mando teatral barcelonés: avatares-anecdotario. The Complete Guide to Britain's National Theatre (1977)*. Londres: Barcelona: Quintilla y Cardona, 1950, p. 54. Heinemann Educational Books Ltd, 1982, p. 41-47.

La injerencia del Estado español en el dominio escénico comenzó, como en otros países europeos, en el siglo XVIII, con la laicización de las representaciones, aunque no se hablaba de teatro nacional sino de Teatro Real, puesto que todos los teatros estaban bajo jurisdicción municipal y real. Esta situación continuó a fuerza de decretos hasta 1869, cuando se declaró la libertad de espectáculo⁶. Entonces, compañías y obras extranjeras invadieron literalmente el mercado, generando un desorden y descontrol de la actividad dramática, dejada en manos de la iniciativa particular y del espíritu mercantil de las empresas privadas. La nacionalización del *teatre català* respondía a la necesidad de alejar el teatro de estas circunstancias. No se trataba tanto de preservar un patrimonio literario, que no podía reclamar un estatus de derecho a la altura del teatro francés o inglés, con autores como Molière o Shakespeare, como de construir un nuevo espíritu nacional, necesario para la Catalunya futura.

Muestra de todo ello es el hecho de que en ningún momento se habló de censura, control o tasas sobre la producción dramática, pero sí de necesidad de dar una vida estable al Teatre Català, desde el punto de vista administrativo y logístico. En la Barcelona de 1900, el teatro nacional debía garantizar las condiciones para que se pudiese finalmente instituir una cultura teatral, a través de la educación de autores, actores y público, y que dicha cultura pudiese participar del nacionalismo político.

La cuestión de institucionalizar el Teatre Català se planteaba desde 1890, pero el siglo XIX solo dejaba tras de sí una serie de artículos, debates, propuestas, leyes y proyectos irrealizados, que nunca tuvieron la suficiente fuerza política para llegar a formalizarse.

Josep Yxart, en la segunda mitad del siglo XIX, fue de los primeros dramaturgos en preocuparse de trazar un retrato de la nación catalana, con la finalidad de definir el teatro que le correspondía en aquel momento de transición entre el espíritu provincial popular y el cosmopolitismo que invadía las modernas naciones. Su aportación crítico-literaria fue fundamental en la consolidación de la idea de un teatro català que debía reflejar los ideales políticos y culturales nacionales y distinguirse de la escena española.

«Tal és lo fi superior que realisa'l teatre: l'imitació estetica de la vida humana. (...) Lo teatre, donchs, no és un, invariable y permanent. Porta en sa executoria, com totes les institucions humanes, sa data i sa nacionalitat; y els mateixos elements qu'importeixen caracter a la fisonomia de cada poble o de cada epoca, vénen a caracterisar son teatre.»⁷

Las bases ideológicas de un arte del teatro relacionado con el «geni polítich nacional»⁸ estaban fijadas, pero se trataba de definir la correcta fisonomía del *teatre català*. En el debate nacional sobre el Teatro Español, Yxart demostró cierto escepticismo explicando el posible fracaso de la iniciativa por la falta de dirección y cohesión política, social y artística de la España decimonónica, y por la carencia de un auténtico florecimiento artístico-literario. Para Catalunya,

⁷ Josep Yxart. Op. cit., p. 215.

⁸ *Ibid.*, p. 218.

en cambio, Yxart mantenía la esperanza de que el teatro pudiera recorrer una vía nueva y ser manifestación estética de los ideales del pueblo.

Paralelamente al trabajo teórico de críticos e intelectuales del mundo del teatro, se buscaban soluciones políticas y económicas con respecto a la protección del teatro dramático catalán. Durante la última década del siglo XIX, se publicaron muchos artículos y hubo varias iniciativas⁹ orientadas a sensibilizar al Ayuntamiento para ayudar al *teatre català* desde el punto de vista económico y en la búsqueda de una escena fija.

En 1907, en una entrevista divulgada por la prensa local de Barcelona, Adrià Gual había definido un modelo de teatro que implicaba *in nuce* un programa complejo que no se limitaba al edificio.

«Jo voldria que l'Ajuntament acordés urgentment la construcció d'aquesta sala d'espectacle y que es fes desseguida, sense perdua de temps. (...) El lloc més indicat es el Eixample. Si'a pogués construir en un punt cèntric de la ciutat nova, voltejat de jardins, seria realment hermós. (...) el destinaria exclusivament a la declamació. (...) Els teatres destinats a la declamació han d'esser relativament petits y si el nou teatre que's construeix se vol fer que serveixi pera tot, resultarà que no servirà pera res.»¹⁰

El artículo insistía, a modo de conclusión, en la importancia de una escuela para proporcionar instrucción y educación artística y en su estrecha vinculación con el teatro. Desde la fundación del Teatre Íntim, Gual tenía clara la vocación cultural del arte teatral, y no debe sorprender que estas ideas se fueran consolidando y madurando a principios del siglo XX –testimonio de su implicación son las conferencias, artículos y manuscritos conservados en el fondo Gual.

En 1909 se formalizó en Madrid el proyecto político del Teatro Nacional que, tras dilatadas discusiones, fue aprobado y publicado en la *Gaceta Oficial*, sin que nadie consiguiera transformarlo en realidad. Mientras la ley intentaba solucionar el problema, la literatura y la prensa de la época transformaron el tema en un fenómeno que provocó la reacción de intelectuales, políticos y gente de teatro a escala nacional. Desde Barcelona también surgieron respuestas, ya que, obviamente, un teatro nacional español hubiera podido constituir una amenaza para el teatro nacional catalán.

«Teatro nacional, en mi concepto, significa gran asilo de lo nuestro y de lo de los demás, base y raíz de armonía universal, donde el arte aniquila por completo aversiones y confusiones, estrecha con pasión y arrebató las fuerzas dispersas por el mundo y hace de todos los sentimientos un sentimiento único.»¹¹

Las ideas ilustradas por Adrià Gual son tan genéricas que por un momento se podría olvidar que esté hablando de España e imaginar que se está refiriendo a Catalunya. Primer punto importante:

⁹ José Artís. «Homes i coses del teatre català. La subvenció té la seva història». *Mirador*. Barcelona, 11 de julio de 1935. En este artículo, Artís resume los eventos y personajes políticos interesados en consolidar el teatre català desde finales del siglo XIX hasta los años 30.

¹⁰ Adrià Gual. «El Teatre Municipal». *El Poble Català*. Barcelona, 2 de septiembre de 1907., s. p.

¹¹ Adrià Gual. «El Teatro Nacional». *Progreso Revista Nacional*. Barcelona, junio-julio de 1909., s. p.

no se debe confundir teatro nacional con producción nacional. Gual habla de un «renacimiento teatral» necesario para España, en cuanto instrumento de la propia regeneración nacional, y de un teatro que posee fuerza social y política permitiendo comunicar sentimientos que ennoblecen el espíritu del espectador. No habla del arte del teatro en su definición estética, pero sí del fin del teatro en su ideal ético, ya que concluye el texto exaltando el «Amor, la Verdad y la Belleza» como base de una única y firme civilización.

Gual era *modernista*; sin embargo, en esta primera década del siglo XX revela una importante proximidad al espíritu y a los ideales *noucentistes*, hasta el punto que llega a ser considerado por Eugeni d'Ors el hombre idóneo para liderar la renovación del arte teatral¹².

«La nostra feina com a homes i com a artistes, és fer un art català, crear un art nacional que vingui de l'entranya mateixa de la terra, que sia plasmació d'ella.»¹³

Los intelectuales *noucentistes* estaban formulando y defendiendo el ideal de un arte nacional y el teatro, como es obvio, no podía quedar excluido de este proceso. Por motivos ideológicos, el *noucentisme* rechazaba la formulación de un arte dramático que pretendiera trasladar la realidad exterior a la literatura de forma mimética y conflictiva, pero no había sido capaz de proponer y formular un teatro *noucentista* en la producción del siglo XX, porque la literatura *noucentista* no presentaba un frente compacto. La obra y el pensamiento de Gual, en cambio, lo situaban en una posición idónea a la hora de sentar las bases de una tradición dramaturgica renovada, de una práctica escénica moderna y de una posible identidad del *teatre català* en consonancia con el ideal de identidad nacional del *noucentisme*.

Eugeni d'Ors había colaborado en 1903 con Adrià Gual en la traducción de la tragedia clásica *Edipo Rey* y había asistido a las representaciones del Teatre Íntim, aunque después de estos inicios se había apartado del panorama teatral para centrarse en su actividad periodística y literaria. Sin embargo, si Xènius se mostraba favorable al teatro de Gual, lo hacía precisamente porque detectaba en él un anhelo de civilidad y de nacionalización teatral.

«avui novament el esperit de revolta, de batalla, d'aventura, ha bufat en l'ànima del nostre amic (...). L'Adrià Gual ha empres una follia amorosa que es, tal volta, una follia escènica. Elogiemlo per aixó i per la seva valentia i inquietud. L'inquietud, en la vida estètica com en la ètica, es indicati de dignitat.»¹⁴

El teatro nacional de Gual iba más allá de un modelo de gestión, un edificio o una compañía. Implicaba un programa pedagógico complejo en el que convergían muchas iniciativas e instituciones: escuela, biblioteca, museo, archivos, premios, publicaciones. Para Gual no se trataba simplemente de levantar un edificio, como los que florecían en otros países europeos,

¹² «La obra de l'Adrià Gual és així com una barca. I l'Adrià Gual és home que sab guiar la seva barca. El Teatre Íntim és una institució d'acció. L'Adrià Gual és un veritable home d'acció». Eugeni d'Ors. «L'Íntim». *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 14 de diciembre de 1907.

¹³ Joaquim Folch i Torres. «Cap d'any: als amics». *La Veu de Catalunya, Pàgina artística*, 211. Barcelona, 1 de enero de 1914, s. p.

¹⁴ Eugeni d'Ors. «El Cas Gual». *La Veu de Catalunya*. Barcelona, 7 de diciembre de 1910, s. p.

sino de generar un *corpus* único donde teatro y escuela constituyeran los principales pilares sobre los que apoyar el concepto de cultura. Un proyecto que encajaba perfectamente con el ideal civil *noucentista*.

Todas estas ideas de Gual toman forma en la publicación *Les Orientacions. Estudi d'actualitat teatral catalana*, un pequeño volumen editado en 1911, año en que se publica también el *Almanach dels Noucentistes*. El texto es importante, ya que vuelve a destacar que el teatro català no cuenta con una tradición dramática sólida, si bien reconoce en el teatro una importante función educadora para la formación del espíritu civil de una nación.

«Y ara'm permeto preguntar: Ha mai existit el Teatre Català? (...) no es pot dir Teatre Català a un teatre que no ha tendit mai a edificar l'esperit de la nacionalitat catalana, y menys se pot dir-ho al teatre que, estudiat a través les èpoques de sa producció, no reflexa d'una manera generosa'l procés de les costums y aspiracions d'aquella nacionalitat. No pot dir-se Teatre Català a un teatre, pel sol fet de parlar-se en ell relativament en català y haver reproduït lo superficial de la vida exterior catalana.»¹⁵

La Comédie Française constituía, entre los teatros oficiales de ámbito europeo, un modelo que el mismo Gual toma en su ensayo como ejemplo de teatro que «regula el bon sentit en les families». Sin embargo, la crítica teatral del siglo XX y los detractores de la idea de un Teatro Nacional de España presentaban París como un ejemplo negativo para demostrar que el arte oficial era un arte aniquilado¹⁶. Es cierto que la Comédie Française se había reconstituido bajo el estado napoleónico que le concedía su protección, pero también lo es que a cambio regulaba su existencia y funcionamiento. La institucionalización del *teatre català* podía llevar a una «burocratización» del arte, dependiendo del modelo de administración que se hubiera aplicado. Por ello era importante definir de forma exacta la intervención pública, punto en el que se centró el debate en Barcelona.

El Orfeo Català tenía su Palau «al mitg del cor de la ciutat» desde 1908 y para Adrià Gual este proyecto constituía un argumento de comparación con la idea del futuro teatro nacional. En opinión de Gual, había sido más fácil construir los escenarios para el arte musical porque las creaciones musicales tienen un lenguaje puramente abstracto y seductor, menos comprometido respecto al arte del teatro que es arte de la palabra; la música no predica, no expone criterios personales ni colectivos, lo cual es una ventaja para disponer de un escenario fijo y libre¹⁷. El discurso de Gual quizás era válido en el caso del Teatro del Liceu, nacido para satisfacer los intereses sociales más que artísticos de su público tan selecto, como cualquier teatro de ópera del siglo XIX; sin embargo, no se ajustaba al caso del Palau de la Música, ya que para el Orfeo Català nacionalismo y música se integraban en un proyecto nuevo que educaba y unía al pueblo en la creación de la obra de arte.¹⁸

¹⁵ Adrià Gual. *Les orientacions. Estudi d'actualitat teatral catalana*. Barcelona: Ed. Artis, 1911, p. 28.

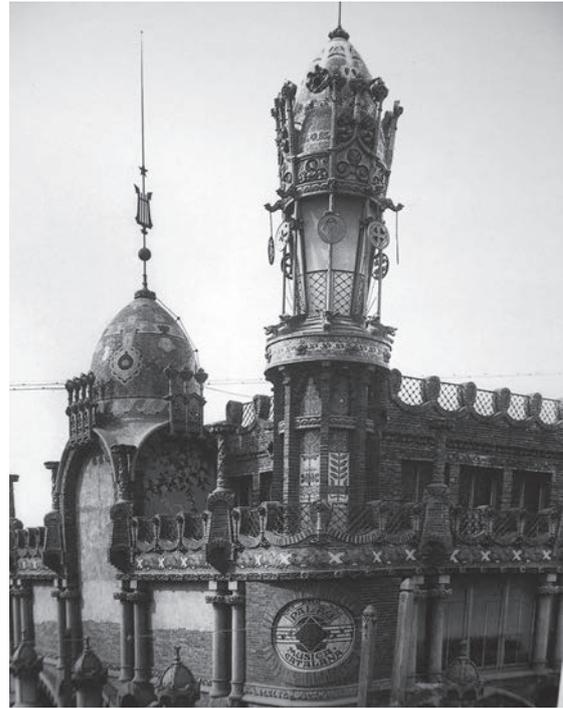
¹⁶ Juan Aguilera. Op. cit., p.230.

¹⁷ Adrià Gual. Op. cit., p. 37.

¹⁸ Joan Lluís Marfany. «El Modernisme i la naixença de l'Orfeo Català». En: Pere Aris i Benach, Lluís Millet i Loras. *Orfeo Català, 1891-1991 Centenari*. Barcelona: Editorial Barcino, 1991.



Lluís Domènech i Montaner. Palau de la Música. Proyecto original, 1905.



Palau de la Música, detalle de la fachada en 1908.

El Palau de la Música se puede considerar un interesante antecedente del Teatre de la Ciutat, en cuanto proyecto cultural y monumento arquitectónico que marca un momento de fractura y continuidad entre *modernisme* y *noucentisme*. El edificio del Palau de la Música representaba la formalización de la ideología orfeonista en un doble sentido: por su emplazamiento, próximo a «la gran ciutat futura», y por su lenguaje modernista, en el cual cualquier detalle arquitectónico con carácter simbólico se transformaba en un mensaje instructivo y estético¹⁹. Del mismo modo, el futuro monumento a la dramaturgia catalana tenía que expresar una ideología de matriz *noucentista*, en su localización urbana y en su arquitectura.

La ubicación estratégica del Palau en el límite de la Gran Vía A de la Reforma lo aproxima a la Barcelona capital, donde los proyectos de modificación y monumentalización de la ciudad tomaron un protagonismo importante y entre los cuales se situaba el proyecto para el Teatre de la Ciutat. Pero así como el Palau de la Música se puede considerar una «arquitectura nacional» herencia de su época, ninguno de los proyectos presentados a concurso para el nuevo teatro alcanzaría este calificativo.

Finalmente, hay que destacar otro factor a la hora de considerar las reflexiones de Adrià Gual sobre los escenarios de la música catalana. El Teatre del Liceu (1847) y el Palau de la Música (1908), si bien en momentos históricos muy distintos, habían sido proyectos realizados a partir

¹⁹ Antoni Ramon. *El Palau de la Música Catalana de Lluís Domènech i Montaner*. Barcelona, Madrid: Lunwerg, 2000, p. 29.

de capital privado: ambos casos eran el resultado del esfuerzo de un número restringido de participantes y no de una ciudad entera. El moderno teatro nacional, en cambio, buscaba el apoyo del estado y en su ausencia del poder municipal; se tuvo que esperar, pues, hasta 1911 para que las aguas empezaran a moverse.

El triunfo de la Solidaritat Catalana en las elecciones generales de 1907 y la votación de Enric Prat de la Riba como presidente de la Diputación de Barcelona fueron determinantes para la puesta en marcha del nuevo programa cultural de Catalunya. En junio de 1907 se fundó el Institut d'Estudis Catalans, el primer paso hacia la salvaguardia y consolidación de la cultura catalana. También se creó la Junta de Museus, por acuerdo entre el Ayuntamiento y la Diputació de Barcelona, para administrar y planificar conjuntamente los bienes artísticos y museísticos del país. En el mismo año Lluís Duran i Ventosa²⁰, regidor de la ciudad, esbozó la primera propuesta presentada al Consistori para la construcción de un teatro municipal, pero el proyecto no fue aprobado.

Los años transcurridos entre 1907 y 1910 maduraron las condiciones para que en 1911 se moviera nuevamente la iniciativa política en favor de un teatro para Barcelona. El 11 de septiembre de 1911, Ignasi Iglésias, regidor de la ciudad, presentó al Ayuntamiento la propuesta de instituir un Teatre Català de iniciativa municipal, integrado por fuerzas culturales catalanas públicas –las diputaciones de las cuatro provincias y sus municipios–, grandes sociedades privadas y el Estado español. Una propuesta clara e innovadora que intentaba evitar los inconvenientes de un teatro municipal sin intervención directa de la ciudadanía y que sufriera los altibajos de la vida política.

«Monument erigit a l'art dramàtic i a la nostra llengua, no sols com a temple del seu culte, sinó com a estímulo i formació dels artistes futurs.»²¹

El proyecto consistía básicamente en construir el teatro y organizar el conservatorio, dos lugares de acceso libre a través de los cuales se podían educar actores y público. La idea de Iglésias se basaba en la necesidad de formar un patronato que fuera el alma de la institución, para gestionar los trámites administrativos y para conservar el ideal originario, perpetuándolo en el tiempo. Resultado inmediato de ello fue la formación de una comisión consistorial mixta –con la participación de Lluís Duran como delegado de la Diputación– que iniciara los estudios necesarios para la creación de un nuevo Teatre Català. El trabajo de la comisión entre octubre y diciembre de 1911 consistió en preparar e investigar los reglamentos de los teatros municipales de Europa que pudieran servir de ejemplo. La comisión celebró varias reuniones hasta el 1 de diciembre de 1911, cuando acabó el mandato del Ayuntamiento del que formaba parte Ignasi Iglésias, y el expediente quedó archivado durante tiempo. La subvención pedida de un millón y medio de pesetas se vio reducida a treinta mil pesetas destinadas a la fundación

²⁰ Lluís Duran i Ventosa siempre defendió el Teatre Català en sus diversos cargos públicos, bien en el Ayuntamiento de Barcelona o más tarde en la Diputación. No perdía ocasión para abrir nuevos caminos al arte dramático catalán con una visión de futuro.

²¹ Texto de Ignasi Iglésias transcrito y leído en la conferencia de Francesc Curet el 1 de octubre de 1915, publicada en *El Teatre Català*, 190. Barcelona, 16 de octubre de 1915, p. 674.

del Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans, nacido para sanar la desaparición de la empresa *Teatre Català* y ocuparse de las temporadas del *teatre català* en los escenarios del Teatro Eldorado y del Teatro Español del Paral·lel.

«Ara el Sindicat anirà al Paral·lel. Jo me n'alegro de que no s'hagi trobat teatre al mig de la ciutat, perquè ja fa molt temps en un article de El Poble Català vaig dir que teniem que conquistar el Paral·lel. Anirem doncs, al poble viciat per innobles espectacles; pero que encara té fibres sanes, que vibraran si se li parla amb emoció i art, amb literatura, pero amb passions humanes. Anem al Paral·lel a portar-hi el Teatre Català.»²²

Entre 1911 y 1915, el mundo político no tuvo tiempo ni recursos para seguir con el proyecto de Ignasi Iglésias; sin embargo, por suerte, otros actos e iniciativas teatrales tomaron el mando y, aunque de forma aislada, todas estaban encaminadas directa o indirectamente a la constitución del anhelado teatro nacional.

4.2 Primeros pasos hacia el teatro nacional

«No bastará un acuerdo ni un decreto para implantar de una vez lo que exige una vastísima preparación de elementos, en todos los órdenes; por lo menos la implantación de un organismo que los ordene debidamente. Sin escuela no tendréis un Teatro Nacional y sin Teatro Nacional no conseguiréis una perfecta escuela.»²³

En la primera década del siglo XX, la publicación de revistas especializadas como *Teatralia* (1908-1912) y *Escena Catalana* (1906-1913) significó el reconocimiento de un territorio propio para la literatura y prensa teatral y el principio de una experiencia que culminó con la edición, en 1912, de *El Teatre Català*, el principal canal informativo de cualquier tema relativo al teatro hasta 1917. En 1913 se inauguró el curso de la Escola Catalana d'Art Dramàtic, el primer organismo educativo oficial consagrado al ámbito teatral; un año después se constituyeron la Associació Catalana d'Art Dramàtic y el Foment del Teatre Català, dos entidades privadas que representaban el *teatre català* desde distintas posiciones, al principio buscando mutuo apoyo y más tarde en desacuerdo por cuestiones políticas.

La fundación de la Escola Catalana d'Art Dramàtic²⁴ fue el acontecimiento más significativo de la época, ya que estaba directamente relacionada con la idea de un teatro nacional que buscaba una estructura y un lugar para consolidarse. El proyecto de la escuela se desarrolló más rápidamente que el del teatro porque en el programa de renovación e institucionalización de la cultura, desarrollado por la Diputación de Barcelona a partir de 1907, el sector educativo

²² Texto de Ignasi Iglésias transcrito en Enric Gallén. «El Teatre a l'època modernista». En: Francesc Fontbona (dir). *El modernisme. Aspectes generals*. Vol. 1. Barcelona: Edicions L'Isard, 2003, p. 233.

²³ Adrià Gual. «El teatro en España. Las escuelas de teatro». 22 de diciembre de 1922, p. 9. En: Joan Aguilera. Op. cit., nota n. 67, p. 167-169.

²⁴ Hermann Bonnin. *Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1913-1923)*. Barcelona: Rafael Dalmau, 1974.

era el que recibía las máximas inversiones, aunque hasta 1915 se trataba de operaciones puntuales, sin un plan estratégico conjunto. En aquellos años se habían inaugurado muchas escuelas e instituciones de prestigio que respondían a la legítima aspiración de normalizar la cultura catalana: la Escola Industrial (1910), primera escuela profesional del país; la Universitat Industrial de Barcelona (1912); la Escola Superior de Bells Oficis (1914); la Escola d'Estiu y la Escola del Bosc a Montjuïc (1914). Otras iniciativas enfocadas a consolidar el patrimonio cultural reforzaban esta línea, como la abertura al público en 1914 de la Biblioteca de Catalunya con su red de bibliotecas populares (1918), un proyecto defendido por Xènius desde 1909, promovido por la Mancomunitat y finalmente formalizado por Joan Maragall en 1911, como presidente de la Comisión del Institut d'Estudis Catalans. Escuelas, bibliotecas y museos constituían una red de infraestructuras aptas para generar una dinámica cultural moderna de nivel europeo.

La instrucción pública fue concebida por los intelectuales de la época como el bastión fundamental dentro de la propugnada reconstrucción nacional y ciudadana.

«La tasca artística, cultural, literaria, adhuc d'una mena de sentit de pedagogia social, a què ha de respondre el teatre en el seu caràcter d'institució nacional.»²⁵

La primera década de la Escola Catalana d'Art Dràmatic, entre 1913 y 1923, se caracterizó por la falta de un modelo de gestión, en la cual se fueron alternando Ayuntamiento, Diputación y Mancomunitat, dificultando la estabilidad económica y causando el peregrinar de la sede entre la parte derecha del Eixample y el casco antiguo de Barcelona, en búsqueda de un lugar adecuado. Después de una primera época en los locales del Conservatorio del Liceu, en enero de 1914 la escuela quedó situada en el número 27 de la calle Esmeragda, en las salas del antiguo Círcol dels propietaris de Gràcia, donde más tarde se habilitó el Auditorium para las representaciones de los alumnos²⁶.

«No tenim tradició teatral? Restituim-la amb nostre esforç. Bevem de les fonts clàssiques; enlairem el sentiment popular; creem una modesta escola.»²⁷

Adrià Gual llevaba defendiendo desde 1904 la necesidad de educar el talento natural de los actores y de garantizar una tradición teatral estable. Clasicismo, nacionalismo y renacimiento de la cultura patria se insertaban en el programa cultural de Gual, que veía en la escuela el primer paso necesario para fundar el teatro nacional. Cuando en agosto de 1912 Lluís Duran i Ventosa, presidente de la Comisión de Instrucción Pública y Bellas Artes de la Diputación de Barcelona, encargó a Adrià Gual el esbozo de una memoria encaminada a incorporar clases de declamación en el Conservatorio Filodramático del Liceu, la respuesta del director catalán fue inmediata y sobrepasó ampliamente lo que se pedía, porque ni tan sólo tuvo que pensarlo. Gual

²⁵ Pere Bohigas Tarragó. «El Teatre Nacional i la nostra Escola». *Gasetta catalana d'art Dramàtic*, any 1, 1. Barcelona, abril de 1917, primera página.

²⁶ «Amb l'inauguració del Auditorium, es realitzava la lligada espiritual del Teatre Íntim i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, oferint-se, el primer, sencer i incondicionat a l'obra institudida per l'Excellentíssima Diputació Provincial de Barcelona. Part dels locals de l'Auditorium han estat cedits a l'Escola per a instal·lar-

hi les aules. Així mateix el nostre escenari ha estat posat al seu servei per entendre que'ls deixebles trobaran el veritable camí de formació artística teatral (...) i en presència d'un públic que s'interessa per la sort del nostre Teatre Nacional en formació.» En: *Bulletí de l'Auditorium-Teatre Íntim*, 1 (único número). Barcelona, 21 de febrero de 1914.

²⁷ Adrià Gual. *Les orientacions. Estudi d'actualitat teatral catalana*. Barcelona: Ed. Artis, 1911, p. 80.

concretó rápidamente un programa docente y un plan de acción cultural vinculado a la futura escuela, una memoria que contenía las máximas aspiraciones encaminadas a la constitución de un teatro nacional con todas las consecuencias²⁸.

La escuela fue la principal plataforma de gestación y elaboración del proyecto de teatro nacional desde un punto de vista ideológico y más tarde también logístico. Gual utilizó la escuela como escenario de proyectos de incidencia cultural que, entre 1915 y 1924, marcaron importantes cambios en el ámbito teatral y constituyeron un ulterior instrumento de formación estética y regeneración social en el sector educativo y cultural del momento. La actividad teatral de la compañía de la escuela –especialmente comprometida en integrar el teatro a las actividades escolares–, los proyectos para la biblioteca y el museo del teatro, las publicaciones editadas²⁹ y los premios de teatro constituyeron un incentivo y la prueba de que el compromiso de la institución no era sólo con el mundo del teatro, sino también con otras manifestaciones de la cultura catalana. Las representaciones de la compañía de la escuela, dirigidas al público infantil y estrenadas en las zonas al aire libre de la Escola del Bosc de Montjuïc y de la Escola del Mar de la Barceloneta³⁰, volvieron a plantear el ideal gualiano de un *teatre de natura*. El Museu del Teatre, la Música i la Dansa concebido por Marc Jesús Bertran en 1912, fue defendido por Gual como parte integrante de la escuela, aunque se insertara en un programa más amplio de formación del patrimonio artístico catalán, en el cual el teatro también reclamaba su espacio. El proyecto del museo no fue aprobado por el Ayuntamiento hasta 1921, año en que se destinó el Palau de Belles Arts a almacén provisional, y no será hasta enero de 1922 cuando se propondrá integrarlo en la escuela. Un proyecto que, sin embargo, será incorporado en el programa funcional de las bases del concurso de anteproyectos para el Teatre de la Ciutat de 1920³¹.

Paralelamente a la escuela, otras iniciativas de tipo corporativo pero con carácter privado se asomaban a la escena. En enero de 1914 se constituyó la Associació Catalana d'Art Dramàtic, también promovida por Adrià Gual.

«L'Associació ve a omplir un buit. (...) es el seu únic propòsit contribuir d'una manera activa al foment de totes les manifestacions encaminades a encoratjar l'art del teatre en general i en particular aquelles que afecten al nostre teatre. (...) Una millora del nostre teatre és además una obra eminentment nacional. (...)»³²

En la primera junta directiva de la asociación aparecían Gonçal Arnús, presidente; Lluís Duran i Ventosa, vicepresidente; Pere Bohigas Tarragó, secretario, y Pere Coromines, entre los vocales. Defensora también de la idea de un teatro nacional, la asociación incluyó rápidamente entre sus proyectos la idea de ayudar a promocionar el *teatre català* en otros países y de construir un teatro monumental para los «espíritus cultos» de Barcelona.

²⁸ Adrià Gual. *Miña vida de teatre. Memòries*. Barcelona: Aedos, 1960, p. 271.

²⁹ Las publicaciones promovidas por la escuela generaron un material documental muy importante, entre el cual se encuentra la *Gaceta Oficial* y la colección literaria, la transcripción de las conferencias programadas en la escuela y las memorias redactadas por el secretario Pere Bohigas Tarragó.

³⁰ Dos ejemplos de renovación pedagógica que vivía Catalunya en aquel momento.

³¹ «Museo Teatral – Debe constar por lo menos de dos amplias salas dispuestas con facilidad de luz cenital y un despacho». En: «Bases del Concurso de ante-proyecto del edificio destinado a albergar la Institución del Teatre de la Ciutat». *Boletín Oficial de la Provincia de Barcelona*, 254. Barcelona, viernes 22 de octubre de 1920.

³² *La Veu de Catalunya*. Barcelona, 2 de febrero de 1914. Fragmento sin título conservado en el Fondo Gual álbum VII, MAE.

Sin embargo, el mundo del teatro no era un frente compacto, y entre julio y agosto de 1914 se constituyó el Foment del Teatre Català³³, otra asociación promovida desde la revista *El Teatre Català*, con el objetivo de proteger, fomentar y ennoblecer el *teatre català* y cualquier tipo de institución y manifestación cultural relacionada con el teatro nacional en Catalunya. El 21 de agosto se distribuían los cargos en el Foment, siendo ocupada la presidencia por Conrad Roure i Bofill y la vicepresidencia por Francesc Curet.

«L'entitat que's crea dèu respondre a tots aquests antecedents i ha de ser eminentement popular, en el concepte just de la paraula. No popularitat en el sentit d'abandonament, de mediocritat i de grolleria, sinó pensant amb que'l mot popular comprèn totes les modalitats del pensament, totes les manifestacions de la vida activa català, la solidaritat hermosa de totes les classes i estaments, fosos en un ideal comú.»³⁴

El programa del Foment incidía en la institución de una biblioteca y un museo del teatro, y en la promoción de ayudas a empresas, actores y estudiantes, para difundir la actividad del *teatre català*, concentrada en Barcelona, hacia los principales pueblos de Catalunya. Unas intenciones en consonancia con aquella idea de *Catalunya ciutat* que muchos de sus miembros compartían, acorde con la política territorial de la Mancomunitat. En esta actividad de propaganda no sólo se tenía en consideración el ámbito nacional, sino también el contexto europeo, hasta el punto de que en un artículo del suplemento *Fantasies* de 1915 se describe la hipotética noche de inauguración del «Teatre Nacional de Catalunya», acompañada por el discurso de Eugeni d'Ors sobre «la influencia del Teatre Català en la moderna cultura alemana»³⁵. Obviamente, el título del discurso tiene su razón de ser, ya que hasta aquel entonces se hablaba de la influencia del teatro alemán en la moderna cultura catalana, por lo que suponer lo contrario significaba haber alcanzado la modernidad. Además, por aquellas fechas Eugeni d'Ors estaba reformulando su germanismo político. Desde principio de siglo, para Prat de la Riba y el sector conservador de la sociedad catalana, el estado prusiano había constituido un modelo gubernamental, administrativo, urbanístico y educativo ejemplar. En 1914, el conjunto de glosas tituladas *Tina i la Guerra Gran* amparaba esta supremacía, pero al mismo tiempo la posición de d'Ors en aquellos años fue de una disimulada neutralidad, porque inmediatamente dirigió sus escritos hacia la búsqueda de las diferencias entre espíritu alemán y espíritu mediterráneo a favor de una identidad específica de este último³⁶. No debe extrañar, pues, que los redactores de *El Teatre Català* pudieran imaginarse que un día la hegemonía del *teatre català* lograría afirmarse en el contexto de la cultura europea.

A partir de 1915, desde las páginas de la revista *El Teatre Català* es posible seguir los acontecimientos y el debate que llevaron a replantear la idea de un teatro municipal de nueva edificación, hasta llegar al concurso para el Teatre de la Ciutat de 1920.

³³ Todos los artículos publicados en *El Teatre Català* entre julio y agosto de 1914 explican la génesis del Foment y el programa del Teatre Català. Objetivo común al Foment y a la Associació Catalana d'Art Dramàtic era «comensar una activa campanya de propaganda per al Teatre Català per medi de conferències públiques explicatives, unes, de l'indicat projecte de Teatre

Monumental, altres sobre diverses qüestions de Teatre». *El Teatre Català*, 157. Barcelona, 27 de febrero de 1915, p. 147.

³⁴ *El Teatre Català*, 132. Barcelona, 22 de agosto de 1914, p. 554.

³⁵ *El Teatre Català*, 153. Barcelona, 30 de enero de 1915, p. 89.

³⁶ Enric Jardí. *Eugeni d'Ors: vida y obra*. Barcelona: Aymà, 1967.

4.3 Del «Teatre Català» al «Teatre Municipal»

Era moment oportú parlar de l'erecció del Palau del Teatre Català, quan aquest duïa una vida nòmada i difícil, quan li eren precisos més aviat recostituents i bons aïres, que no pas la boniquesa de una capsa.»³⁷

En 1915 empezaron a tomar protagonismo nuevas propuestas relativas a la institucionalización del Teatre Català. El debate se centró en dos cuestiones principales para su existencia: cuál debía ser el modelo de gestión que permitiera garantizar continuidad al proyecto cultural heredado y dónde situar la nueva institución en la Barcelona-capital del siglo xx. Fijados estos temas, otro asunto importante era definir hasta dónde podía participar en la definición formal del futuro edificio la moderna arquitectura nacional.

Desde el punto de vista de la administración y gestión del proyecto, se retomó la idea de una municipalización del teatro, ya que se consideraba que el Ayuntamiento era la única entidad con fuerza y medios suficientes para sostener un proyecto de este tipo en ausencia de un estado –la Mancomunitat era demasiado joven³⁸ y la Diputación disponía de muy pocos recursos³⁹. No se trataba simplemente de construir un edificio bello y confortable; el proyecto debía ser ambicioso para atender todo tipo de manifestación artística y para contribuir a la superioridad y elevación del arte del teatro en la cultura catalana. Sin embargo, la municipalización tomó distintos matices, dependiendo de quienes fuesen sus defensores: algunos acogieron este modelo de manera absoluta, legitimando el Ayuntamiento como único regidor de la empresa, tanto económico como artístico; otros, mientras, optaban por una institucionalización a escala más amplia, en la cual el Ayuntamiento operara, junto con otras entidades, a través de comisiones que garantizaran una correcta administración económica para mantener el organismo.

Aunque con propuestas diferentes, la búsqueda de legitimidad a partir de la implicación del poder municipal en el proyecto estaba relacionada con el momento histórico en el que se desarrollaban los acontecimientos. El municipalismo estaba en la base de la política de la Lliga Regionalista y constituía una condición absolutamente excepcional en el conjunto de España. En la segunda década de 1900, el modelo de ciudad perseguido por Barcelona era el de un organismo geográfico, social y económico capaz de iniciar y desarrollar cualquier proyecto político, económico y urbano que representara intereses colectivos⁴⁰, y por lo tanto también era apto para liderar un proyecto cultural y social en el que el teatro era un capítulo más.

³⁷ «La municipalització del Teatre Principal». *El Teatre Català*, 181. Barcelona, 14 de agosto de 1915, p. 529-530.

³⁸ La Mancomunitat se había constituido oficialmente el 6 de abril de 1914, aunque su estatuto había sido publicado el 26 de marzo de 1914.

³⁹ «A Catalunya no tenim ni rei ni Estat; doncs qui ho farà? Si la Mancomunitat tingués medis, ella seria la que ho hauria de fer; pero avui és un organisme incipient i de migts recursos. Doncs

qui ho ha de fer sinó la representació de la ciutat que sempre ha sigut cap i casal de la nostra terra? Doncs, a l'Ajuntament ho hem demanat.» «Per al casal de la nostra Dramàtica». *El Teatre Català*, 172. Barcelona, 12 de junio de 1915, p. 387.

⁴⁰ Manuel Torres i Capell. *El Planejament urbà i la crisi de 1917 a Barcelona*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 1987, p. 117-123.

Desde el punto de vista del emplazamiento se proponían dos opciones. Una, aprovechaba la tradición y el prestigio de locales significativos en la historia teatral barcelonesa, pensando en el proyecto de reforma del Teatre Principal⁴¹; la otra, proponía la construcción de un nuevo escenario en un solar del casco antiguo afectado por la Reforma interior. Las dos hipótesis eran coherentes con la política institucional de planeamiento urbanístico en la Barcelona del nuevo siglo y se alternaron en función de las fuerzas políticas que las defendieron.

En 1915, la Associació Catalana d'Art Dramàtic solicitó la adhesión del Foment del Teatre Català a las gestiones encaminadas a la municipalización del Teatre Principal⁴². Sin embargo, sobre esta propuesta existían algunas dudas. Aunque si bien se quería conservar el Teatre Principal como «lugar de la memoria» y conseguir cuanto antes un local para el *teatre català*, el edificio no disponía del espacio suficiente para que se instalara también el museo, la biblioteca, el conservatorio y la escuela. En relación con la ciudad moderna quedaba descentrado; tampoco se había valorado si realmente resultaba más económica la rehabilitación o la obra nueva. Así que la Associació encargó a Adrià Gual el dictamen sobre la propuesta y el Foment sugirió que fuese respaldado por el escenógrafo Maurici Vilomara y el arquitecto Josep Puig i Cadafalch, para estudiar las necesarias reformas en términos arquitectónicos y artísticos.

El 4 de mayo de 1915 se presentó oficialmente al Ayuntamiento de Barcelona la propuesta de adquisición y reforma del Teatre Principal, firmada por Lluís Duran i Ventosa, presidente de la Associació Catalana d'Art Dramàtic, y Francesc Curet, presidente del Foment del Teatre Català. La iniciativa no quedó en papel mojado y el 6 de junio de 1915 la Associació organizó un acto en el que participaron la Junta directiva del Foment, la redacción de la revista *El Teatre Català*, representantes del Ayuntamiento, artistas, autores, intelectuales y periodistas que llenaron la amplia sala del Salón Catalunya. Durante el acto, Lluís Duran y Pere Coromines dieron una doble conferencia explicando las dos alternativas: el proyecto de reforma del Teatre Principal, como primera solución de mediación y tanteo, y la posible construcción del «teatre municipal català» en un nuevo punto de la ciudad. Las circunstancias eran favorables, ya que el plan de Reforma interior y la futura Exposición de Industrias Eléctricas ofrecían la posibilidad de buscar solares para construir el nuevo Palau de la Dramatúrgia Catalana.

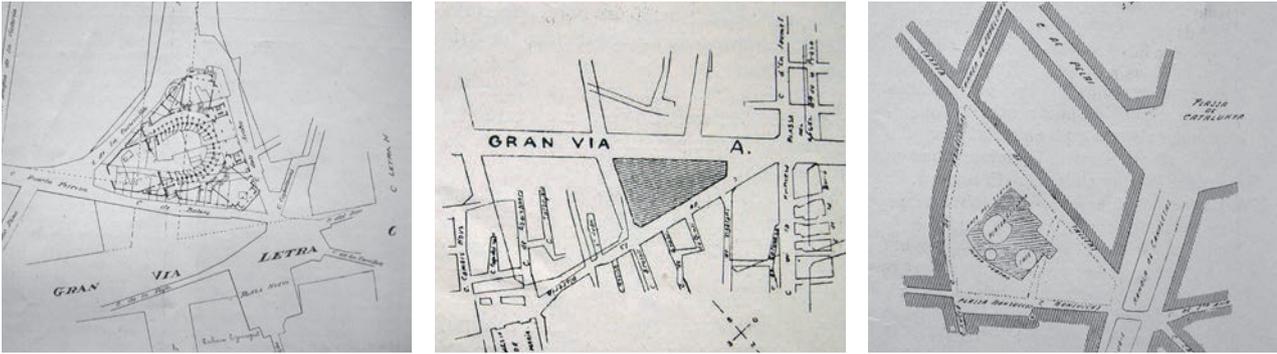
La importancia del acto iba más allá de las propuestas concretas. Para la Associació y el Foment la contribución más importante era la de abrir el debate a la ciudadanía, favoreciendo así la riqueza material de la ciudad sin defraudar las ansias y deseos de los amantes del *teatre català*.⁴³ En palabras de Duran i Ventosa, el arte del teatro es el arte «nacional» por excelencia y, en el caso de Barcelona, «popular», porque debía dirigirse también a la clase no burguesa. El problema era la falta de un teatro capaz de acoger a un público multitudinario, ya que, a excepción del Palau

⁴¹ No era la primera vez que se proponía como sede el Teatre Principal. En 1892 Josep M. Rufart había propuesto a la Comisión Consistorial de Gobernación el proyecto de alquilar y municipalizar el edificio.

⁴² «Era una necessitat ciutadana, un cas d'honor per Barcelona, que'l seu primer teatre s'acondicionés a les exigencies modernes

i se'l dotes del confort i de totes aquelles millores que fossin un poderos atractiu per al public». «La municipalització del Teatre Principal». *El Teatre Català*, 181. Barcelona, 14 de agosto de 1915, p. 529.

⁴³ «Per al casal de la nostra Dramàtica». *El Teatre Català*, 172. Barcelona, 12 de junio de 1915, p. 387.



Posibles localizaciones del Teatro Municipal, según propuesta de Pere Coromines (*El Teatre Català*, 172).

de la Música Catalana y el Liceu, ambos consagrados a la música, el Principal, Romea, Tívoli y Novedades eran salas que habían nacido de la iniciativa privada sin un programa específico, ni una estructura arquitectónica digna de un teatro nacional.

Pere Coromines defendía la construcción de un nuevo coliseo, pensando en tres posibles localizaciones. Dos de ellas se situaban en terrenos afectados por el proyecto de reforma de Ildefons Cerdà: el primero, en la manzana triangular entre las calles Cucurulla y Portaferriosa, frente a la Plaça Nova de la Catedral y con una fachada hacia el trazado de la futura Gran Vía C; el segundo, en la manzana entre Via Laietana y la calle Plateria, resultante de la abertura de la Gran Vía A. La tercera ubicación, en cambio, ocupaba la manzana situada entre Rambla de Canaletes y las calles Tallers y Ramelleres, más lejos de la Reforma, pero en una zona limítrofe al Eixample.

Coromines apoyaba esta tercera opción: el papel estratégico del emplazamiento en el solar de Ramblas, aunque lejos de los monumentos del *monte Tabor*, fortalecía el eje teatral de la Rambla y respondía a la dinámica de crecimiento de la ciudad hacia poniente, en vistas a la futura Exposición. En opinión de Coromines, la situación en Via Laietana, aún resultando más económica por ser un solar propiedad del Ayuntamiento que no necesitaba ser expropiado, tenía una posición excéntrica respecto a la vida nocturna ciudadana, ya que Via Laietana estaba destinada a ser un eje comercial⁴⁴. En cuanto a la tercera propuesta, si bien más céntrica, sólo hubiera jugado un rol urbano importante una vez realizada la reforma de la Gran Vía C, que por aquellas fechas únicamente estaba trazada en un plano.

En los primeros días de septiembre de 1915, la Comisión Consistorial del Ayuntamiento propuso adquirir y municipalizar el Teatro Principal⁴⁵ para destinarlo al teatro catalán, castellano y

⁴⁴ «El port, de nit, es tot quietud i soletat. Aquella via Layetana sembla destinada a cases comercials sense animació nocturna, i tampoc li donarà la futura Casa de Correus.» *Ibid.*, p. 389.

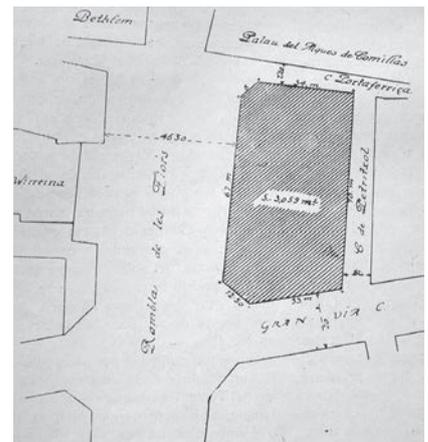
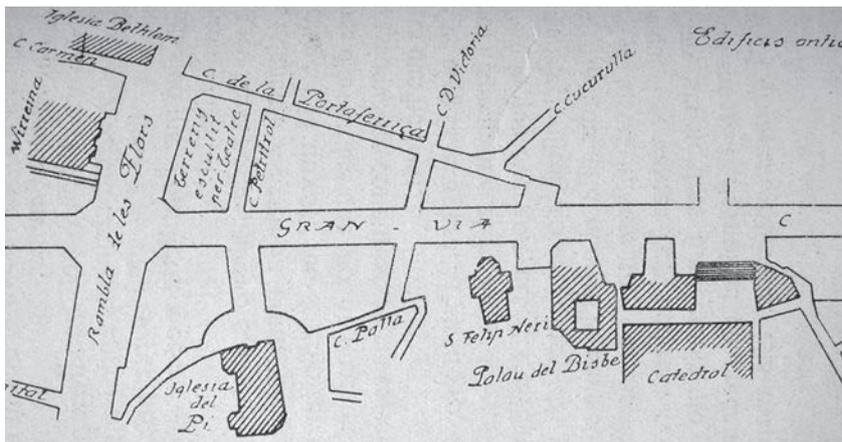
⁴⁵ «1er Proponer l'adquisició del teatre Principal i crear una entitat cultural a la que s'entregaria el col·leu obligació de conrear-hi els gèneres català, castellà i estranger.

2on Establir ademes una escola o institució d'educació artística.

3er Proponer els medis financers per a l'adquisició del Teatre Principal.

4rt Nomenar una comissió mixta per a encarregar-se de l'execució d'aquest programa.

5nt Comunicar aquestes bases als regidors, a la Junta de l'Associació Catalana d'Art Dramàtic i a la Junta de l'Hospital de la Santa Creu per a que el Ajuntament pugui prendre un acord definitiu». «El Teatre Català i el Teatre Municipal». *El Teatre Català*, 186. Barcelona, 18 de septiembre de 1915, p. 617.



Josep Ferrán Torras. Propuestas de emplazamiento para el nuevo Teatro Municipal, presentadas en la conferencia del 15 de octubre de 1915 (*El Teatre Català*, 194/195).

extranjero y, de momento, no construir un nuevo edificio teatral. En ese punto, el Foment del Teatre Català empezó a desligarse de la Associació y a lidiar su propia batalla: dudaba de la municipalización del Teatre Principal, considerándola una resolución de compromiso, ya que temía que la carga económica que significaría la restauración del Principal impediría que el Ayuntamiento subvencionara otros proyectos; además, estimaba inadecuado la localización del Principal, por pertenecer al casco antiguo y quedar descentrado respecto a la ciudad moderna⁴⁶.

«Es que renovant el Teatre Principal, queda satisfeta per ara ni per l'avenir la nostra ambició d'un sumptuós edifici orgull de la raça i ornament d'aquella ciutat futura que en memorable jornada el senyor Coromines ens cantava? (...) si ara el nostre municipi es desdinerà adquirint un teatre, quan l'actuació d'un agrupament de persones més decidides plantegi la magna qüestió d'un Palau de la Dramàtica Catalana, es veuran deposeïdes de la decisiva ajuda econòmica.»⁴⁷

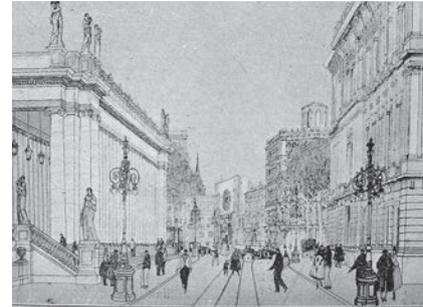
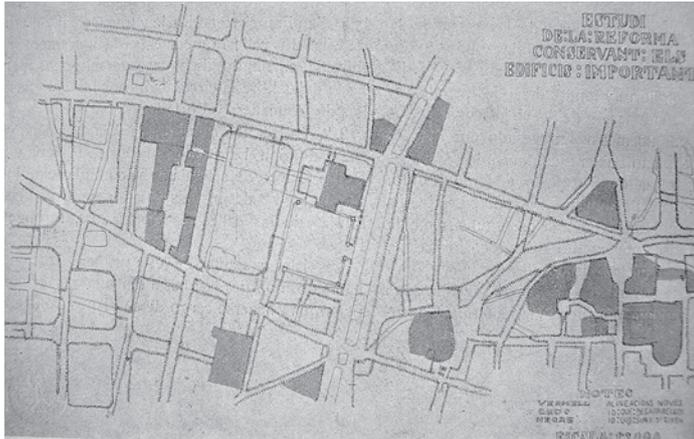
En defensa de la necesidad de un nuevo edificio, Josep Ferrán Torras, miembro del Foment, propuso entonces un solar que combinaba la tradición de la Rambla con la realización del plan de Reforma. Con ello, resolvía los problemas legales y económicos de las expropiaciones necesarias en la propuesta de Coromines y planteaba cuestiones de estilo que de alguna manera anticipaban el futuro concurso del Teatre de la Ciutat: «On deuria de ser? Com deuria ésser aquest casal? Quines dimensions hauria de tenir? Com podria dur-se a la practica l'ideal nostre d'un nou edifici?»⁴⁸.

Las Ramblas, la Plaça de Catalunya y el Passeig de Gràcia eran «el cor de la ciutat» y lo que interesaba al nuevo teatro era encontrar una ubicación estratégica. El solar propuesto por Ferrán

⁴⁶ «Si mirem al pervindre del nostre Teatre Nacional convé que'l futur edifici estigui establert en els grans centres de vida i d'activitats ciutadana que cada dia es desplacen més cap als aixamplis de la ciutat. Baix aquest punt de vista el Teatre Principal queda descentrat». Joan Ferran Torras. «L'adquisició del Teatre Principal». *El Teatre Català*, 183. Barcelona, 28 de agosto de 1915, p. 572.

⁴⁷ Josep Ferrán Torras. «Lo del Teatre Municipal». *El Teatre Català*, 184. Barcelona, 4 de septiembre de 1915, p. 586.

⁴⁸ «El Palau de la Dramàtica Catalana. Medis d'arribar-hi». Conferència de Josep Ferrán Torras en la sede del Foment del Teatre Català el 15 de octubre de 1915. *El Teatre Català*, 192. Barcelona, 30 de octubre de 1915, p. 711.



Antoni Puig Gairalt, Lluís Bonet Garí. Estudio del Barrio Barroco de la Virreina, 1915 (*La Construcción*, 11).

Torras se hallaba en el cruce entre la Rambla de les Flors y la Via C de la Reforma. Un solar que aprovechaba dos fachadas por la anchura de la Via C y de la Rambla, y que situaba el teatro en la secuencia de edificios monumentales colocados a lo largo de la Via C: la catedral, el ábside de la iglesia de Sant Felip Neri, la iglesia del Pi y, finalmente, al acabar, el casal de la Virreina. Un solar y un emplazamiento que generarían «d’una manera prodigiosa la febre ciutadana, fins a l’extrem que temo que les vies projectades no puguin engolir la torrentada de vida que ha de circular-hi»⁴⁹. No cabe duda de que se trataba de un punto estratégico y de una zona en donde, efectivamente, se plantearían importantes hipótesis de rediseño respecto a la Reforma propuesta por Ildefons Cerdà.

Ferrán Torras insistía en la ubicación del solar, en su geometría y en la importancia de sus fachadas por su futuro carácter monumental, pero no se entretuvo en estudiar los flujos de circulación. No se planteaba el riesgo de que la Rambla, atravesada por la nueva avenida, se transformase en un bulevar útil al tránsito rodado, perdiendo su tradición de paseo; cuestión que, en cambio, sí fue tratada por Antoni Puig Gairalt y Lluís Bonet Garí en el Estudio de Urbanización del Barrio barroco de la Virreina⁵⁰ de 1915.

Puig y Bonet planteaban desviar el trazado rectilíneo de la Gran Vía C en dos inflexiones de directriz más orgánica, para poner al descubierto el esplendor de los edificios barrocos y ofrecer bellas perspectivas, no sólo desde la nueva vía, sino también desde las calles que allí confluían. Desde el punto de vista formal, el resultado fue bastante académico: una arquitectura importada que sobreponía a la originaria catalana un modelo externo, nutrido de jardines a la francesa y excesivas columnatas, de acuerdo con la imagen que la burguesía industrial de la Gran Ciudad estaba planeando⁵¹. Sin embargo, el trazado en planta sirvió como modelo para propuestas

⁴⁹ Josep Ferrán Torras. Op. cit. *El Teatre Català*, 193. Barcelona, 6 de noviembre de 1915, p. 728.

⁵⁰ Ricard Giralt i Casadesús. «Urbanización del Barrio Barroco de la Virreina». *La Construcción*, 11. Barcelona, mayo de 1917, p. 12-19.

⁵¹ Alicia Suárez, Mercè Vidal. *Els arquitectes Antoni i Ramon Puig Gairalt*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1993, p. 140.



Eusebi Bona. Proyecto para la Reforma de la Rambla de San José, 1916.

posteriores, como la del arquitecto Eusebi Bona, que en 1916 presentó el Estudio de Reforma de la Rambla de San José, o el proyecto del arquitecto municipal Antoni Darder aprobado en 1918 para la reforma del trazado de las Vías B y C. Bona quería mejorar la vialidad de la Rambla de San José, estableciendo nuevas alineaciones y áreas abiertas que favorecieran a la vez la visión de las principales construcciones históricas y su enlace con la vía C de la Reforma, obteniendo un conjunto monumental y decorativo. La regularización y ensanchamiento de la sección proyectada por Bona no modificaban las dimensiones del paseo central, pero sí su estructura y su estilo arquitectónico: proponía redistribuir las zonas peatonales en ambos extremos de la vía, conservando la parte central y su vocación de paseo. El nuevo trazado urbano y su arquitectura eran inseparables, y las cuestiones de estilo debían resolverse en conjunto.

En la propuesta de Ferrán Torras para la construcción del Palau de la Dramàtica Catalana se sugería un estilo austero, bien apelando a la tradición artística catalana de edificios como la Llotja, la capilla de Santa Àgata, el Palau de la Generalitat, la Casa de la Ciutat y el Liceu, o bien remitiendo a la nueva arquitectura del siglo XX, desprovista de lujo y ornamentación, en la cual se concedía mayor importancia a la estructura y a la distribución funcional de los espacios. Confortable, elegante y económico, su fachada exterior debía armonizar con los edificios contiguos: el Palau de la Virreina, la iglesia de Betlem y el Palau del Marquès de Comillas, de estilo barroco.

«Deixaria volar la meva fantasia i enlairar el meu pensament fins a projectar un casal fastuós, verdadera meravella a on s'ajuntarien en espiritual comunió les arts catalanes manifestant-se en pomposes mostres d'originalitat i de bellesa.»⁵²

Ferrán Torras rechazaba la municipalización del teatro y defendía una gestión de iniciativa privada, dejando al Ayuntamiento la única tarea de ceder el terreno, para despreocuparse luego de su edificación. Las experiencias anteriores del Círcol del Liceu, del Círcol de Propietaris de Gràcia o del Orfeo eran un ejemplo muy claro en ese sentido, expresión de una voluntad y cultura populares. El procedimiento propuesto contemplaba la formación de una comisión

⁵² Josep Ferran Torras. Op. cit.

encargada de tramitar la gestión del solar y de trazar un proyecto que incluyera los aspectos financieros, opinión compartida por Francesc Curet, vicepresidente del Foment.

«(...) si l'Ajuntament municipalitza el teatre, l'Art Dramàtic està en perill i si l'Ajuntament abandona el projecte i limita la seva acció a ajudar, subvencionar, els esforços privats, el Teatre Català seguirà la seva marxa regular, acollint-se al dit del poble de que cal caminar poc a poc per anar depressa.»⁵³

Curet tampoco consideraba necesaria la municipalización, aunque sí que el Ayuntamiento tuviese que cooperar con todas aquellas manifestaciones que, como el teatro, son el barómetro de la cultura de un país. El arte no debía ser dirigido ni reglamentado por autoridades gubernamentales, sino que debía ser protegido o estimulado: «es un engany indigne lo que s'ha dit de que el Teatre Municipal seria Teatre Català»⁵⁴. De manera inesperada, el incendio del Teatre Principal el 6 de noviembre de 1915 puso fin a las polémicas y dejó abierto el camino a otras fórmulas que llevarían al concurso del Teatre de la Ciutat de 1920.

4.4 Ciutat y «Teatre de la Ciutat»

«El Teatre Català, com jueu errant, per culpes de qui sab qui, deurà anar, vagabond, de porta en porta cercant redós per a sojonar-hi de dia sense fer-hi estada de nit.»⁵⁵

Esfumada definitivamente la posibilidad de que el Teatre Principal fuera la sede del Teatre Municipal, el debate se centró en la alternativa de construir el futuro coliseo *ex novum*. Coherente con la política urbana perseguida por la Mancomunitat a partir de 1914, no se trataba sólo de oficializar y promover el teatro nacional y buscar un lugar para ello, sino de considerar el edificio como un «monumento» de la gran ciudad y de pensar en su lenguaje artístico-arquitectónico como nuevo elemento de identificación cultural, aunque este segundo aspecto no llegó a dar resultados apreciables.

En el año 1917, el proyecto toma la denominación de Teatre de la Ciutat y este cambio demuestra un desplazamiento de fuerzas e intereses hacia la idea de *ciutat ideal*⁵⁶, conceptualmente más fuerte que la «ciudad escenario» de la década anterior⁵⁷. La ciudad es centro de cultura y la cultura es centro de la actividad humana. Se trata de construir la imagen de la moderna metrópoli y para la edificación del nuevo paisaje urbano se necesita una arquitectura monumental. La idea

⁵³ Francesc Curet. «La municipalització del Teatre – Barcelona. Antecedents i comentaris». Texto de la conferencia publicado en: *El Teatre Català*, 189/190/191. Barcelona, 9/16/23 de octubre de 1915, p. 659/674/691.

⁵⁴ *El Teatre Català*, 191. Barcelona, 23 de octubre de 1915, p. 691.

⁵⁵ *El Teatre Català*, 193. Barcelona, 6 de noviembre de 1915, p. 721.

⁵⁶ Josep Pijoan. «La Reforma de Jaussely: la ciutat ideal». En: Jordi

Castellanos. *Política i cultura*. Barcelona: Edicions La Magrana, 1990, p. 66-68.

⁵⁷ Como explica Xavier Peiró, para los modernistas la ciudad es un lugar real, no idealizado, y ese sentimiento se concreta en la demanda precisa de diversificar la ciudad a través de la arquitectura; para los *noucentistes*, en cambio, la idea de *ciutat ideal* va más allá de la infraestructura cultural que está persiguiendo la Mancomunitat a cargo de Prat de la Riba y Puig i Cadafalch.

de *ciutat* sustituye las anteriores denominaciones del teatro «nacional» o «municipal», porque la *Gross-Barcelona* del nuevo siglo responde a un modelo territorial que puede producir la proyección internacional de Catalunya en el contexto europeo.

El Teatre de la Ciutat es un proyecto más de la Barcelona-capital que la política económica de la Mancomunitat está construyendo, según el modelo de otras ciudades europeas como Viena o Berlín, y que la literatura e ideología *noucentistes* nutren desde sus filas. Es una idea que comparte la equivalencia orsiana entre «ciutat» y «civilitat»⁵⁸, por lo que la ciudad deja de ser simplemente un marco espacial materialmente delimitado y físicamente tangible, para ser territorio y *humus* de la nueva sociedad civil y de un nuevo espíritu nacional: es la reforma de los espíritus lo que realmente interesa⁵⁹. Y en este proceso de reforma el teatro podía jugar un papel importante.

En cuanto al emplazamiento del edificio la alternativa era clara: o continuar con la idea de quedarse en el casco antiguo, en puntos estratégicos de conexión con la Reforma, o buscar un solar en el Eixample –como había imaginado Adrià Gual en su artículo de 1907. Con el nuevo siglo, en la cuadrícula Cerdà se estaban construyendo algunos equipamietos de la gran ciudad: la Facultad de Medicina (1900), la nueva Cárcel Modelo (1904), el Hospital de Sant Pau (1913-1930), la Universidad Industrial (1915) y la catedral de la Sagrada Familia (1884-1926). Todos estos edificios singulares se planteaban como polos monumentales capaces de producir un espacio propio, tanto en el entorno del volumen edificado, como en su organización interior. Pero el Teatre de la Ciutat requería un carácter de centralidad que los ejes ilimitados de las calles del Eixample no podían ofrecerle.

De acuerdo con la experiencia europea del siglo XIX, los edificios destinados a nuevas funciones cívicas y la reordenación de áreas centrales en la ciudad histórica no eran dos cuestiones aisladas, sino las dos caras de un único proceso. En los proyectos de reforma urbana de principios del siglo XX, el edificio teatral era generalmente una pieza de la ciudad, cuya forma y apariencia estaba pensada en función de su colocación significativa, correspondiendo su realce visual a la importancia social y cultural que se concedía al teatro.

El solar donde finalmente se emplazó el proyecto del Teatre de la Ciutat fue el resultado de un largo proceso de revisión de los trazados de Reforma interior, actualizados y modificados respecto al Plan Baixeras, que había sido presentado en 1879 y aprobado por el Ayuntamiento en 1881. En concreto, era el resultado del proyecto de reforma desarrollado por Puig i Cadafalch, que buscaba para la nueva Via Laietana una pausa y un espacio monumental respetuoso con el pasado histórico. Sin embargo, desde esta perspectiva, el hecho de adaptarse a un solar previamente definido en su perímetro, sin pensar en una función específica, fue uno

⁵⁸ Josep Murgades recopila el desarrollo del pensamiento de Eugeni d'Ors sobre la relación entre ciudad y civilidad en el ensayo «Eugeni d'Ors: de l'estètica ciutadana a l'ètica civilista». En: Martí Peran, Alicia Suárez, Mercè Vidal. *Noucentisme i ciutat*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1994, p. 45-51

⁵⁹ «El nus de la tragèdia és aquest: A aquesta Reforma corporal de la Ciutat correspondrà, animant-la una altra Reforma espiritual, la vera, la Importantíssima Reforma? (...) Jo parlo de la que hauriem d'anomenar Reforma per antonomasia, la de les ànimes». Eugeni d'Ors. Glosa «Himne i tragèdia». *Glosari*. Barcelona, 28 de junio de 1907.



Pere Falqués. Reforma y mejora del Interior de Barcelona.
«Planos de adaptación para la obertura de las tres vías A, B, C», 1907.

de los límites del proyecto del Teatre de la Ciutat. Nada que ver con la Gran Ópera de París, el Palacio de Justicia de Bruselas o la iglesia de San Salvador de Brujas⁶⁰, proyectados paralelamente al plan urbanístico como arquitecturas aisladas al final de las avenidas que llevaban a ellos.

Si el «Civic Art» del siglo XX, en su esencia, combinaba a priori monumentos, construcciones y zonas libres, en el caso de Barcelona este proceso se desarrolló de manera fragmentada, y ésta será una de las principales causas de fracaso del proyecto, desde el punto de vista urbano y arquitectónico.

Además, la modificación de la Reforma se preocupaba de rediseñar el territorio y de salvaguardar el patrimonio monumental histórico, pero no había pensado en redefinir nuevas formas de vida social en esta parte de ciudad reconstruida, y eso fue lo que faltó para contextualizar el edificio teatral con más coherencia, permitiendo así que su forma pudiera adquirir significado. El Teatre de la Ciutat representó una «isla» flotante en el vacío urbano de la Via Laietana.

⁶⁰ Pliego denominado «Ciudades históricas de urbanización perfecta». Documentación personal Jeroni Martorell, caja 8/ C17 – *Urbanització i reforma, notes i esborranys*, AHCB.

Una nueva idea de ciudad: la ciudad-monumento

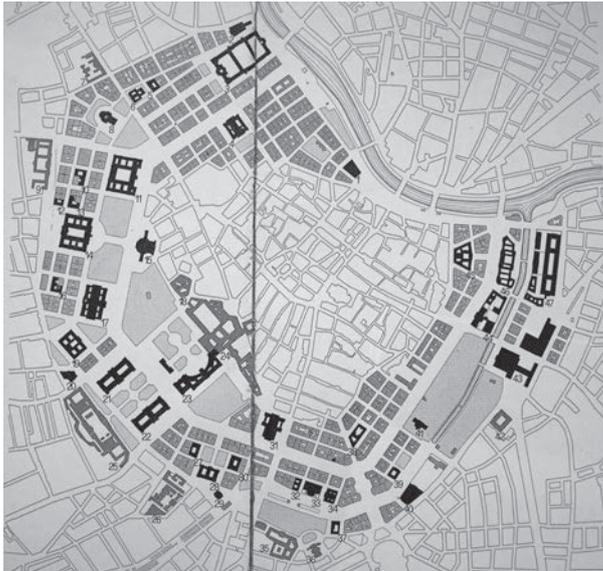
«Barcelona pot, en uns quants anys, ser una Brusel·les del migdia (...) Barcelona pot ser aquella gran Barcelona somniada tantes vegades, aquella ciutat dibuixada per en Jaussely estenent-se, ordenada i monumental, o bé aquella ciutat raquítica que es vendria el centre de la Gran Via per a fer-hi casetes.»⁶¹

En 1900, Josep Puig i Cadafalch había firmado en la *Veu de Catalunya* tres artículos con el título «Barcelona d'anys a venir», en los cuales planteaba las principales ideas de la política urbanística de la Lliga Regionalista. Contra la dictadura geométrica del Plan Cerdà, Puig i Cadafalch oponía la idea de ciudad como obra de arte, de una ciudad monumental que se articula en bellas perspectivas y que contempla la reforma artística de la ciudad antigua. Una ciudad entendida bajo principios estéticos y coherente con las nuevas teorías de Camillo Sitte, que desde 1889 estaban configurando el urbanismo moderno. Sitte había sabido valorar y leer la ciudad según criterios artísticos y no únicamente funcionales; en explicar la belleza de las ciudades que se habían heredado del pasado, producto de las tradiciones, la historia y las costumbres. La estética de la ciudad es la belleza propia de estar en ella, entrando y saliendo de sus calles y sus plazas, es la ciudad descrita por Walter Benjamin y del *flâneur* que pasea por sus espacios.

En Barcelona, como en el resto de España, las ideas sobre la regeneración de la ciudad histórica venían heredadas de Europa central. El gran debate sobre la modernización y el mantenimiento de la ciudad histórica que se desarrollaba en París o en Londres, la experiencia opuesta de Viena, la traducción de libros sobre el tema, los congresos y las exposiciones, poco a poco, se integraron en el debate sobre la política económica y territorial de Barcelona y Catalunya.

Los modelos de crecimiento de la ciudad europea en el cambio de siglo se movían entre dos líneas dominantes: una planificación basada en las infraestructuras técnicas y en la zonificación funcional, derivada de la nueva cultura de la ciudad industrial –defendida por la escuela alemana de Baumeister–, y un sistema en el que la ciudad se consideraba un organismo biológico, dotado de una estructura constituida por la trama urbana, las infraestructuras y unos puntos morfológicamente diferenciados. Los nuevos modelos urbanos, sin embargo, no sólo debían tener en cuenta la expansión de la metrópoli, sino también resolver la relación entre ciudad moderna y ciudad antigua. Se empezaba a teorizar sobre la Reforma Interior de la ciudad consolidada. La experiencia del Ring de Viena –modelo de ciudad difusa, basada en un sistema de calles, plazas y zonas verdes que constituía la estructura base de crecimiento sobre la cual se insertaban la trama residencial y los monumentos– había puesto en evidencia la dificultad de actuar sin tener presentes el conjunto urbano y la coexistencia con el núcleo histórico. Las principales consecuencias en la Altstadt de Viena fueron la pérdida del papel de centro público y cultural,

⁶¹ Josep Puig i Cadafalch. «El geni de l'ordre econòmic». Berlín, 27 de abril de 1909. En: Enric Jardí. *Puig i Cadafalch. Arquitecte, polític i historiador de l'art*. Barcelona: Editorial Ariel, 1975, p. 97.



Planta del Ring de Viena.

y una desastrosa caída del valor del solar, a parte de la desaparición de edificios antiguos en la segunda fase de la Reforma (1904) a cargo de Stübben y Otto Wagner.

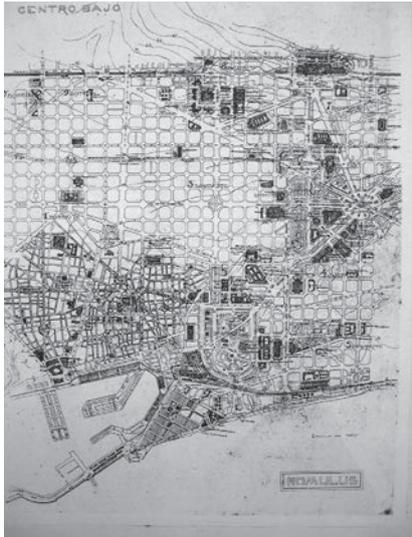
En Barcelona, tras la anexión de los municipios del Pla (1897), el área urbana se había quintuplicado y la ciudad necesitaba un proyecto ambicioso para transformarse en una *Gross-Stadt*, a la manera de Berlín. El proyecto de León Jaussely, ganador del concurso para el Pla d'Enllaços de 1903, representaba la síntesis de muchas experiencias proyectuales de finales del siglo XIX y un verdadero tratado de urbanística moderna del cambio de siglo. Era el plan ideal para transformar Barcelona en esa ciudad «imperial, empori propulsor de la riquesa i de la cultura de Catalunya i de tots els pobles hispànics», soñada por Prat de la Riba y los *noucentistes*⁶².

Con el Plan Jaussely, el proyecto de urbanización deja de ser un puro instrumento formal que ordena el trazado de calles, plazas y parques para ser un programa estratégico que distribuye las partes según una estructura basada en la organización de las actividades humanas y en la idea de ciudad como «sistema». Los equipamientos de la ciudad moderna –escuelas, mercados, iglesias, teatros de barrio– se disponían de manera racional, cubriendo las necesidades de sus habitantes; un sistema de parques se insertaba sobre la trama viaria, a la manera de París y Londres, y en la Plaça de les Glòries se proponía un polo administrativo de nueva centralidad.

Observando el plano de detalle del distrito cuarto a escala 1/5000⁶³, es posible apreciar el programa de utilidad propuesto por Jaussely para los edificios públicos de Glòries: el nuevo Ayuntamiento, una gran biblioteca municipal, el gran correo central, el Panteón Catalán, los museos del Comercio y de la Marina, el Palacio de la Industria, el Palacio de Bellas Artes y el Gran Teatro, constituyen

⁶² Xènius le dedica una glosa en diciembre de 1907 titulada «Lleó Jaussely, noucentista, arquitecte de ciutats». *Glosari*. Barcelona: Tallers Gràfics Montserrat, 1907.

⁶³ León Jaussely. *Avantprojecte d'enllaços de la ciutat de Barcelona n. 4*. Derecha alta. Núm. Registre 17653 (4), AHCB.



Leon Jaussely. «Proyecto Romulus», 1903 (AHCB).



Fragmento del Plan Jaussely. «Plano parcial de Reforma interior de Ciutat Vella», 1907 (AHCB).

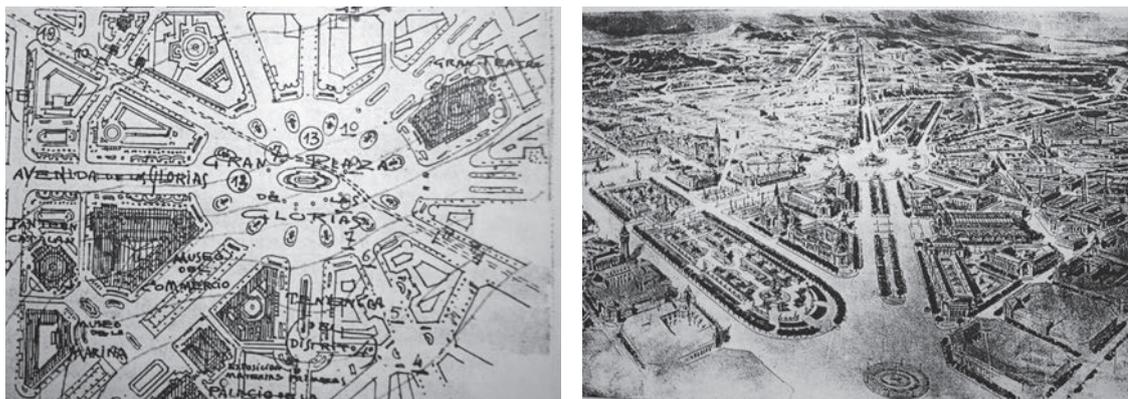
este nuevo centro político y cultural. Allí cerca, la Gran Estación Central y la Universidad refuerzan este modelo de ciudad que atiende tanto a cuestiones de eficacia administrativa, como de incidencia pedagógica y monumental en la estructura del territorio urbano.

Los esquemas de organización y caracterización de la zona, de matriz *taylorista*, se aplican en el plano, pero se traducen también en imágenes concretas que las perspectivas desarrolladas por Jaussely en las versiones del plano de 1907 ilustran detalladamente, aunque el repertorio formal propuesto derive del catálogo Beaux Arts de la época⁶⁴. Es el caso del Gran Teatro, formalmente organizado al estilo de la Ópera de París y situado como un edificio monumental aislado, entre la gran avenida que sale del parque de la Ciutadella y continúa hacia Sant Andreu y la avenida que lleva al Parc del Besòs. El edificio teatral juega en este caso un papel protagonista en la imagen de la nueva ciudad, ya que su fachada principal ofrece una perspectiva que desde la ciudad histórica mira hacia fuera, imponiéndose el edificio por su emplazamiento según la tradición barroca de la Roma de Sixto V.

En la definición estética de la ciudad, León Jaussely no se olvida del centro histórico. En la versión del proyecto de 1907, seis fragmentos del plan de Reforma del centro de la ciudad detallan un sistema de plazas, *squares* y jardines integrados de manera orgánica a edificios públicos y a las preexistencias, señalando que sería muy útil que su ornamentación sirviera para explicar la historia, la formación y la vida del pueblo que allí vive. La ciudad histórica es considerada lugar de la memoria y del intercambio espiritual, más que económico: una ciudad como «obra de arte» que puede narrar historia y virtud.

La forma estética de la ciudad y estas nuevas modalidades de composición propuestas por Jaussely se desarrollaron más claramente en los posteriores proyectos de Reforma del casco

⁶⁴ Manuel Torres i Capell. *Inicis de la urbanística municipal de 1750-1930*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona: Corporació Metropolitana de Barcelona, 1985, p. 172.



Fragmento de Plan Jaussely. Detalle de Plaça de les Glòries, 1903. Planta y perspectiva (AHCB).

antiguo: en la intervención de Puig i Cadafalch, Domènech i Montaner y Pere Romeu para la Reforma de la Gran Vía A (1911-1914); en los proyectos de Puig Gairalt y Bonet Garí sobre el barrio barroco de la Virreina (1916) y de Eusebi Bona para la Rambla de San José (1916-1924), y en el trabajo de conservación de monumentos de Jeroni Martorell. En todos estos proyectos la perspectiva cumple un papel esencial, una perspectiva no rigurosa geoméricamente, pero que se esfuerza en representar la textura de las piedras antiguas y los nuevos flujos de circulación de la ciudad moderna. Una perspectiva que piensa la ciudad pictóricamente, en tres dimensiones, como lo habían hecho Camillo Sitte y Otto Wagner.

«El arquitecto al componer ha de valorar especialmente el efecto perspectivo, es decir ha de organizar la silueta, el reparto volumétrico, el vuelo de la cornisa, la plasticidad del perfil y de la ornamentación, de manera que desde un punto de vista aparezcan con el énfasis adecuado.»⁶⁵

Paralelamente al Pla d'Enllaços y a otros proyectos de infraestructuras públicas que respondieran a exigencias de modernización y crecimiento de la ciudad —sistema de carreteras, aguas y cloacas—, los políticos de la Lliga defendían la necesidad de reformar el núcleo antiguo de Barcelona para transformarlo en el área central de la *Gran Ciutat*. Así, se impone la reforma del Plan Baixeras y la relativa reconstrucción del barrio de la catedral. Esta iniciativa, que tenía afiliación directa con la idea de construir una capital dotada de un espacio de autorepresentación de suficiente entidad histórica y carácter simbólico, iba estrictamente relacionada con el proyecto de abertura de la Via Laietana y el proceso de monumentalización del centro histórico⁶⁶.

Además, entre 1911 y 1913, la finalización de la fachada neogótica de la catedral coincidió con las primeras imágenes sobre recuperación del patrimonio histórico y artístico, en búsqueda de un pasado glorioso sobre el cual fundamentar el renacimiento de la identidad política y cultural de Catalunya. En 1911, el arquitecto Francesc de Paula Nebot presenta el proyecto de «Plaza en la Acrópolis de Barcelona», una propuesta inspirada en la oda *A Barcelona* de Jacint Verdaguer

⁶⁵ Otto Wagner. *La arquitectura de nuestro tiempo*. Madrid: El Croquis Editorial, 1993, p. 54.

⁶⁶ Antoni Nicolau y Daniel Venteo. «La monumentalización del centro histórico: la invención del Barri Gòtic». En: Joan Fuster,

Antoni Nicolau, Daniel Venteo. *La construcció de la gran Barcelona: l'obertura de la Via Laietana 1908-1958*. Barcelona: Museu d'Història de la Ciutat, 2001, p. 100-126.



Francesc de Paula Nebot. «Plaza en la Acrópolis de Barcelona», 1911.

que recuperaba la idea de Àngel Baixeras para crear una gran plaza detrás de la catedral, aislando en el centro las columnas del templo romano. Un proyecto monumentalista y clasicista, alejado del estilo gótico del barrio antiguo y fruto de una escuela estilística, más que de un discurso urbanístico y arquitectónico. La propuesta de Nebot, duramente criticada por Puig i Cadafalch⁶⁷, demuestra como todavía no estaba clara la política de intervención en cuanto a patrimonio histórico, pero sí la idea de conseguir una ciudad monumental.

La nueva política urbana de la Lliga venía configurada por otros importantes proyectos que seguían esta dirección. La definición de equipamientos metropolitanos como la Casa de Correos –concurso de 1914– o los grupos escolares de la Mancomunitat –empezados en 1917– y de espacios públicos como la Plaça de Catalunya, aún sin un plan de conjunto, o la ambiciosa idea de organizar una Exposición Universal, eran algunos de esos proyectos más destacables.

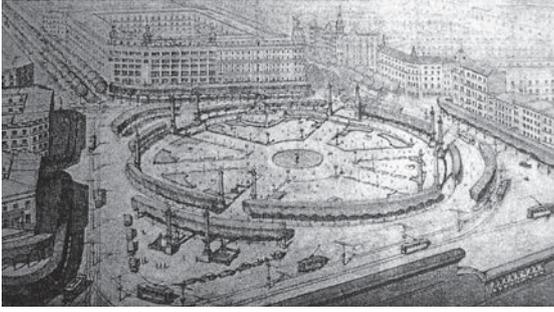
En ese momento, fue especialmente importante la actividad emprendida por la Societat Cívica de la Ciutat Jardí, fundada en 1912 por Cebrià de Montoliu con la activa colaboración de Puig i Cadafalch y Nicolau Rubio i Tudurí, y bajo la tutela del Museu Social de Barcelona. La principal labor de esta sociedad y de su revista *Civitas* (1914) se centró en la difusión del pensamiento urbanístico europeo, que apoyaba el modelo de «ciudad jardín» y la nueva filosofía de zonificación, equipamientos y verde público organizados en un sistema funcionalmente estructurado. Además, la obra teórica de Cebrià de Montoliu –defensor del modelo de la *Gross-städt* de Berlín (1910) y de la *Garden City* de Alfred Marshall– reforzó la idea de «ciudad monumento», resultado de la estratificación de cierto patrimonio cultural.

«Todas las grandes comunidades humanas necesitan símbolos vivientes que encarnan el vínculo espiritual que las mantiene unidas. Si el lenguaje es el símbolo ideal eminente, las más íntima expresión del común pensar, el vaso sagrado de las tradiciones populares, la Ciudad Monumento es la suprema manifestación formal, la revelación escultórica tangible del mismo espíritu colectivo.»⁶⁸

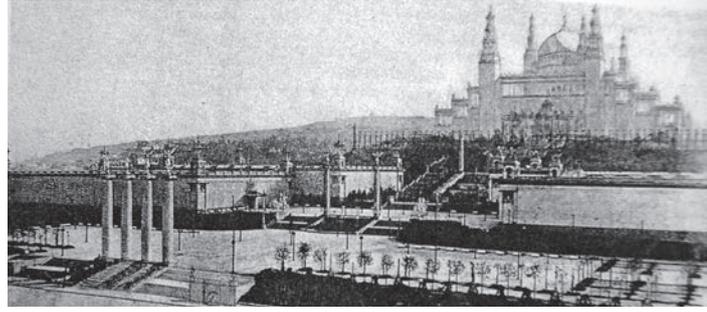
⁶⁷ Bajo la dictadura de Primo de Rivera, el proyecto de Nebot volvió a plantearse como posible y Puig i Cadafalch criticó la decisión del Ayuntamiento explicando que «Aplicarem a aquest únic recó de la Barcelona monumental la profanació desfregada dels plans d'en Baixeras, de trista memoria». Josep Puig i

Cadafalch. «La destrucció de l'Acropolis de Barcelona». *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 10 de diciembre de 1924, p. 7.

⁶⁸ Cebrià de Montoliu. *Las Modernas ciudades y sus problemas*. Barcelona: Publicación de la Sociedad Cívica La Ciudad Jardín, 1913, p. 15.



Josep Puig i Cadafalch. «Proyecto para la Plaça de Catalunya», 1923.



Josep Puig i Cadafalch. «Exposición de las Industrias Eléctricas, palacio del Arte Antiguo Montjuïc», 1920.

El reformismo utópico de la *Gran Ciutat* de Montoliu se centraba en definir un modelo de crecimiento del territorio y sus condiciones de habitabilidad, y en concretar la dimensión estética de la ciudad. Puig i Cadafalch, protagonista excepcional en las dos primeras décadas del siglo XX por su doble rol de arquitecto y político⁶⁹, también se preocupaba por estos temas: desarrolló los proyectos de ordenación de la Plaça de Catalunya y del recinto expositivo de Montjuïc, buscando una relación directa entre arquitectura y arte urbano. Aunque no se llegaron a realizar, ambos proyectos establecieron un ejemplo importante de organización y tratamiento de la ciudad, porque se centraron en resolver la idea de monumentalidad no simplemente a través de grandes intervenciones arquitectónicas, sino valorando sobre todo la calidad del espacio abierto.

Por lo general, Puig i Cadafalch considera la topografía del emplazamiento como un elemento a emplear en favor del proyecto⁷⁰: las plazas y jardines se ofrecen como zonas tranquilas y protegidas para el ciudadano que quiera aislarse del ritmo imparable de la gran metrópoli; pavimentación, elementos de ajardinamiento y mobiliario urbano, definidos en detalle por el propio arquitecto, participan directamente en ordenar la circulación del espacio, y, finalmente, pórticos, columnas y cornisas configuran el embellecimiento de estos lugares, escenarios privilegiados de la vida colectiva. Las propuestas de Puig i Cadafalch se caracterizaban por un vocabulario clasicista, ya depurado según un sentido noucentista que el arquitecto consideraba la forma más honesta de hacer arquitectura. Además, su valor reside en haber pensado en el «arte» de construir ciudades sin olvidar la complejidad de los problemas de circulación, iluminación, transporte y saneamiento –a la manera de Otto Wagner.

Para poder entender cómo y dónde debía situarse el Teatre de la Ciutat en esta nueva *Gran Ciutat* monumental que se estaba proyectando, se debe analizar brevemente la relación entre teatro, ciudad y Reforma en la tradición del siglo XIX hasta pleno siglo XX.

⁶⁹ Fue regidor del Ayuntamiento entre 1901 y 1905; diputado provincial en la Diputación desde 1911 y finalmente presidente de la Mancomunitat entre 1917 y 1923.

⁷⁰ Este aspecto es muy evidente en la propuesta para la Exposición de Montjuïc en la que, por primera vez, se planteaba un recinto expositivo ascendente, una idea muy agradecida para reforzar la idea de monumentalidad. Pero también en el caso de la Plaça de Catalunya. «Els partits dels diferents projectes de Puig tenen

en comú algunes decisions de forma: acceptació del perímetre irregular; forma central ovoide per adaptar-se a la irregularitat; punt central des d'on parteixen circulacions radials en totes les direccions; depressió del pla de la plaça en la part superior per tal de posar-la al nivell de la cota més baixa». Ignasi de Solà-Morales. *Puig i Cadafalch: l'arquitectura entre la casa i la ciutat*. Barcelona: Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, 1990-1991, p. 53.

La Reforma interior: del «Teatre Municipal» al «Teatre de la Ciutat»

«Hay que ejecutar con fe la Reforma. Barcelona ganará con ella grandemente. La animación, el movimiento tornarán al casco de la ciudad; tiendas lujosas, casas de banca, despachos, hoteles, cafés, teatros, edificios públicos, podrán establecerse dignamente en su centro natural.»⁷¹

Situar el Teatre de la Ciutat en un terreno de la Reforma Interior parecía cosa obvia desde el punto de vista político y, ya en pleno siglo XX, podía contar con importantes precedentes históricos.

Los tratados de urbanística del siglo XIX⁷² habían demostrado ampliamente que la ubicación de edificios para nuevas funciones cívicas y la reordenación de áreas centrales de la ciudad histórica no eran dos asuntos independientes, sino las dos caras de un único proceso; el edificio teatral, como el palacio de justicia o el ayuntamiento, se consideraban adecuados para presidir y ordenar jerárquicamente el espacio público. Los proyectos realizados en Europa mostraban que la relación entre el teatro y el tejido reordenado de la ciudad se resolvía a partir de tres tipologías: la plaza, el paseo –o un sistema complejo de zonas abiertas generalmente acondicionadas con jardines– y los bulevares⁷³.

En España, el proyecto del Teatro Real de Madrid (1850) en la Plaza de Oriente era el ejemplo más ambicioso de la función monumental asignada al edificio teatral, como punto focal de un sistema urbano. Pero tampoco faltaban casos en los que el teatro se situaba en un paseo principal de la ciudad, integrándose a un recorrido y a una escala residencial, como en el caso del Teatro Principal de Burgos en el Espolón. Finalmente, el Teatro Arriaga de Bilbao (1886-1890), situado en un terreno municipal cerca del puente del Arenal, entre el perímetro del centro histórico, la Ría y el final de un bulevar, constituía «la pieza» de un conjunto monumental más complejo, donde amplios jardines separaban la ciudad antigua y la moderna.

En Barcelona, en cambio, los proyectos de reforma urbana realizados hasta entonces⁷⁴ no incluyeron, ni siquiera consideraron, el edificio teatral como pieza estratégica de la ciudad hasta principios del siglo XX, con el Plan Jaussely de 1903 y más tarde con el Estudio de Mejoras Urbanas del Casco Antiguo de Barcelona, de Jeroni Martorell (1927). Sin embargo, las distintas hipótesis de emplazamiento del nuevo teatro municipal, propuestas en la primera década del siglo, tomaban el eje horizontal de la Gran Vía C como el ecuador, a lo largo del cual se detectaban posibles localizaciones útiles. Finalmente, el solar elegido para el concurso del Ayuntamiento de 1921 se situaba en el cruce de la Gran Vía C con la Gran Vía A.

⁷¹ «Reforma interior de Barcelona. Exposición del Excmo. Ayuntamiento». *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*. Barcelona, 1912, p. 45.

⁷² Camillo Sitte constituyó un punto de inflexión en las teorías urbanísticas de finales del siglo XIX, porque a partir de entonces se empezó a considerar importante la percepción visual del espacio

urbano, hasta llegar a la teorización de Kevin Lynch sobre la imagen de la ciudad.

⁷³ La cuestión está muy bien explicada en el artículo de Ignasi de Solà-Morales «Los edificios en la ciudad». *Arquitectura teatral en España*. Madrid: Dirección General de Arquitectura y Vivienda, MOPU, 1984, p. 26–39.



Jeroni Martorell. «Plano de Barcelona. Casco Antiguo. Estudios de Mejora Urbana», 1927 (SPAL).



Jeroni Martorell. «Proyecto del Teatro Municipal en la Plaça Sta. Anna», 1927 (SPAL).

En el siglo XX, el proyecto de Reforma interior de Barcelona fue un instrumento de la política urbana que miraba hacia el futuro, sin olvidar el pasado; la ciudad histórica era el territorio que hacía falta ordenar e integrar a la ciudad moderna. La realización del Plan de Reforma interior comportaba muchas mejoras: sobre sanidad e higiene; sobre la circulación y el fácil acceso al puerto, una zona comercialmente neurálgica que se encontraba separada del Eixample, y sobre la posibilidad de centralizar algunas funciones político-administrativas de la moderna metrópoli, aunque el riesgo podía ser desvirtuar el patrimonio allí conservado. La ciudad histórica era garantía de una identidad cultural que la nueva Barcelona del siglo XX necesitaba para legitimarse. Por tal motivo, parecía oportuno que el nuevo teatro nacional estuviera próximo a ese contexto en proceso de mutación, un monumento moderno protegido por sus antepasados.

El trazado de Àngel Baixeras, geométrico, seco, duro y centrado en resolver la circulación, coherente con los criterios de urbanización de finales del siglo XIX y válido para la construcción de nuevos ensanches, no se adaptaba a la reforma del «organismo vivo»⁷⁵ de las ciudades del siglo XX. Desligado de la estructura y de los flujos de circulación del casco antiguo, de la topografía del terreno y de la historia de los edificios, el Plan Baixeras, al empezar las obras de la Via Laietana (1908), había demostrado su anacronismo y sus límites en la configuración de la ciudad. Aprobado para que se construyera en una franja de 20 metros a cada lado de las tres grandes vías, no establecía un criterio de integración con la edificación existente y menos con las nuevas infraestructuras viarias de las cuales se estaba dotando la ciudad.

⁷⁴ El Projecte d'Alineacions i Millores de Manuel Garriga i Roca aprobado en 1862 y el Projecte de Reforma de Barcelona de Àngel Baixeras, redactado en 1879 y aprobado en 1881.

Entre 1908 y 1911 se habían derribado 220 edificios y el vestigio de muchos espacios públicos de valor histórico había desaparecido. Ante el espectáculo desolador de una ciudad en ruinas, la opinión pública y los sectores especializados empezaban a dudar de los resultados y a reaccionar, remarcando especialmente dos cuestiones: que la reforma no se podía realizar basándose únicamente en un abstracto trazado geométrico y que el concepto de monumento histórico iba más allá del simple edificio aislado. El debate estaba abierto y varias circunstancias e iniciativas alimentaban la cuestión.

Con motivo del Congreso de Gobierno Municipal celebrado en Barcelona entre diciembre de 1909 y enero de 1910, se organizó una exposición de proyectos sobre el «arte de construir ciudades». La exposición mostraba los planos de grandes ciudades históricas como Viena, Colonia, Núremberg y Brujas, y de urbanizaciones más actuales como Buenos Aires, Mannheim-Ludwighafen y Barcelona. Las primeras, con una larga tradición y una compleja estructura orgánica; las segundas, resultado de una organización geométrica reciente. Las experiencias locales y nacionales de edificación y planificación urbana de Francia, Austria y Alemania, aunque distintas en su resultado formal, eran la consecuencia de objetivos comunes: la arquitectura debía ser un lenguaje capaz de expresar ideas complejas e importantes, puestas al servicio del interés público. La documentación presentada en la exposición evidenciaba dos tendencias dentro de la misma escuela: la alemana, que perseguía el «arte en la calle» de una manera natural y orgánica adaptando la arquitectura a la naturaleza, y la francesa, más fuerte y rectilínea. El congreso y la exposición demostraban el interés de los arquitectos catalanes de la época, atentos al panorama europeo e internacional, en encontrar modelos apropiados para resolver los problemas del desarrollo urbano de Barcelona. Las operaciones de reforma del Plan Baixeras fueron duramente criticadas en el congreso y vinieron definidas como «operaciones quirúrgicas» en el cuerpo vivo de la ciudad; asimismo, «los viciosos sistemas» puramente rectilíneos se consideraban todavía más equivocados cuando se trataba de modificar lo existente.

En aquellos años, el arquitecto Jeroni Martorell, profundo conocedor del urbanismo centroeuropeo, contribuyó activamente a criticar el Plan de Reforma interior de Àngel Baixeras y a defender el nuevo arte de construir ciudades. Su trabajo como restaurador de monumentos y defensor del patrimonio arquitectónico fue destacable, tanto para Barcelona como para Catalunya, y marcó una época en la historia de la ciudad⁷⁶.

«I. Al abrir nuevas vías en barrios antiguos se procurará mantener su carácter. Si las calles fuesen de trazado sinuoso, también lo serán las nuevas; si las plazas eran irregulares, asimismo serán las que se proyecten.

II. Los trazados de reforma se fundaran en el respeto a las bellezas naturales y monumentales, recuerdos históricos, tradiciones cívicas y en el carácter nacional de la urbanización.

III. Será generalmente preferible ensanchar viejas calles, que abrirlas en nuevas direcciones.»⁷⁷

⁷⁵ El término es utilizado y explicado a fondo por Jeroni Martorell. «L'Art de construir les ciutats» (apuntes de una charla). Mallorca, 1915. Documentación personal Jeroni Martorell, caja 8/C17 – *Urbanització i reforma, notes i esborranys*, AHCB.

⁷⁶ En 1915 Jeroni Martorell desempeñará el cargo de director del Servicio de Catalogación y Conservación de Monumentos del

Institut d'Estudis Catalans, creado el 9 de junio de 1914 por la Mancomunitat, presidida por Enric Prat de la Riba.

⁷⁷ Jeroni Martorell, conclusiones de la Conferencia del Congreso de Gobierno Municipal, Barcelona, 1909. En: *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Catalunya*. Barcelona, 1911, p. 135-137.

El nuevo interés por el patrimonio artístico e histórico de la ciudad, el ejemplo de otras ciudades europeas, la actividad teórica que alimentaba este debate –Sitte, Stübben, Baumeister– y la voluntad de adaptarse a la modernidad fueron las premisas para que, entre 1911 y 1914, desde el mismo Ayuntamiento se evidenciara la necesidad de estudiar e integrar el nuevo trazado de la Gran Vía A con las calles antiguas.

«Esta articulación tan necesaria ha de ser de tal naturaleza que respete y describa los puntos de vista interesantes sobre monumentos existentes, que cree nuevas perspectivas y en una palabra hermanen las necesidades materiales de circulación con los intereses artístico-arqueológicos que se juzguen dignos de ser tenidos en consideración. (...) Estos trabajos por su índole sumamente delicada exigen no sólo el valioso concurso de los facultativos municipales sino también el consejo de técnicos distinguidos (...)»⁷⁸

Lo que se necesitaba era una «reforma» de la Reforma. Por este motivo, el Ayuntamiento encargó en 1911 un estudio de las secciones primera, segunda y tercera de la Vía Laietana, atendiendo no sólo a la vialidad, sino especialmente a los aspectos artístico-arqueológicos. La sección primera iba desde la Plaça Antonio López a la Plaça de l'Àngel; la segunda desde Plaça de l'Àngel a la calle Sant Pere més Baix y, la tercera, de aquí al Pla de les Jonqueres.

Las revisiones del proyecto de Vía Laietana realizadas por Lluís Domènech i Montaner, Josep Puig i Cadafalch y Ferran Romeu no modificaban el trazado del proyecto Baixeras, pero sí el carácter de la vía que de eje viario pasaba a ser un «lugar» articulado por áreas libres y edificios históricos que actuarían como polos visuales⁷⁹. Mientras Domènech i Montaner se centró en resolver la articulación de las distintas zonas y recorridos de nueva edificación a través de pasajes, plazoletas, porches e inflexiones en las calles, valorando más la arquitectura que el espacio abierto, Puig i Cadafalch y Ferran Romeu actuaron de manera más radical, rediseñando por completo los límites de la nueva vía, aunque respetando su trazado.

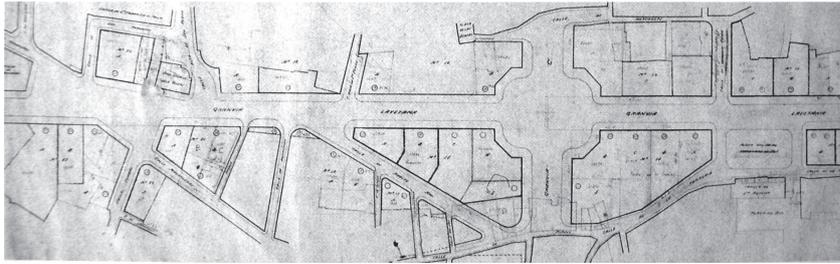
En la sección segunda del «Proyecto de articulación de la Gran Vía Layetana con las calles antiguas»⁸⁰, Puig i Cadafalch intenta romper la monotonía del trazado de Laietana, abriendo la plaza Ramon Berenguer el Gran, flanqueada por un jardín en declive al pie de la muralla romana y la Capilla de Santa Àgata, y ensanchando la nueva plaza Antoni Maura. En este punto, substituye el cruce en chaffán por cuatro manzanas que delimitan una plaza octogonal. Dicho espacio entre las vías A y C enriquece la jerarquía del conjunto y proporciona una pausa visual importante en el nuevo trazado viario. Además, para aumentar el valor patrimonial del conjunto, Puig i Cadafalch mantiene el trazado de la calle Tapineria al lado de la muralla romana, hasta la Plaça de l'Àngel, y abre la nueva calle Joaquim Pou, resaltando la perspectiva sobre la fachada gótica de la catedral desde Vía Laietana y dando salida a las calles interiores. Una solución característica de las reglas del *Civic Art*.⁸¹

⁷⁸ Expediente nº.2 Reforma Layetana– caja 102, AMAB.

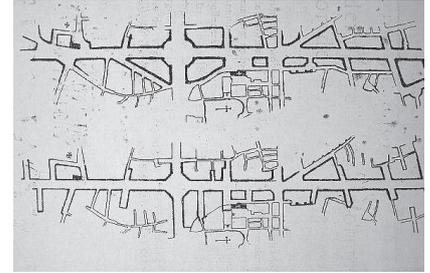
⁷⁹ Jordi Castellanos. «Modernisme i societat catalana». *Raimon Casellas i el modernisme*. Barcelona: Curial, 1983, p. 219-254.

⁸⁰ Los planos fueron publicados en *La Construcción*, 12. Barcelona, junio de 1917.

⁸¹ Ignasi de Solà-Morales. *Puig i Cadafalch: l'arquitectura entre la casa i la ciutat*. Barcelona: Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, 1990-1991, p. 37-63.



Plano de detalle de la sección de Via Laietana reformada por Puig i Cadafalch, con la relativa parcelación, 1914 (*La Construcción*, 12).



La Via Laietana según el Proyecto Baixeras y el mismo después de la reforma de Domènech i Montaner, Puig i Cadafalch y Romeu (*Arquitectura*, 68).

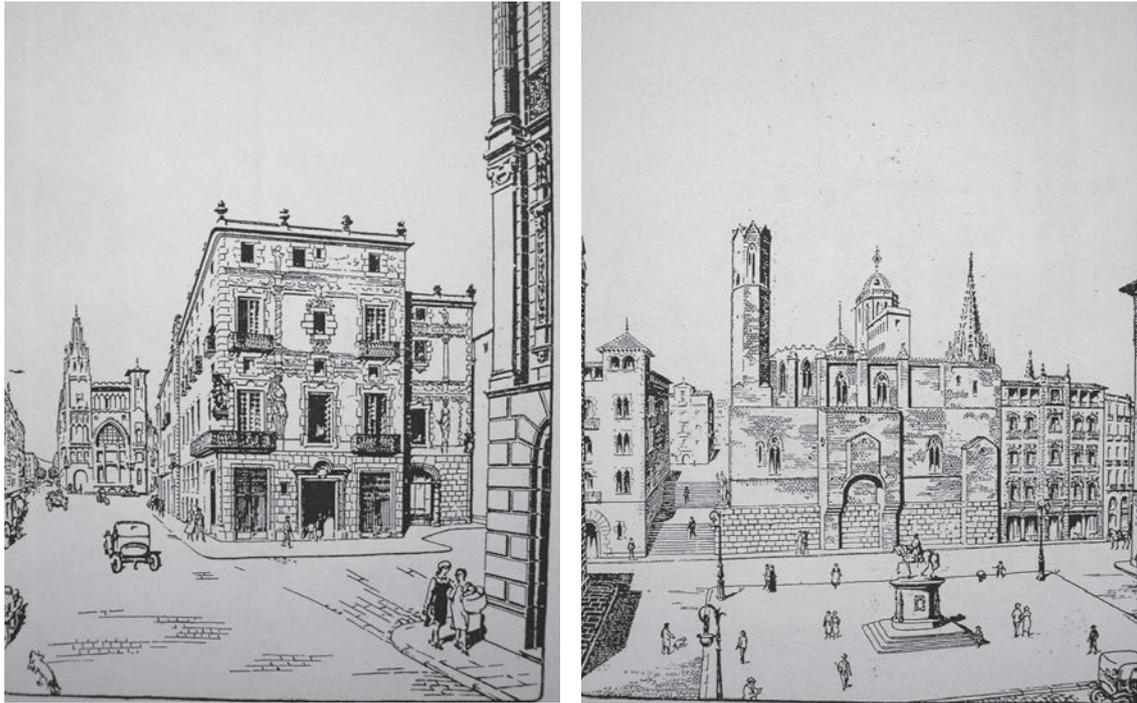
El mérito del proyecto de Puig i Cadafalch consiste en haber solucionado el encuentro entre ciudad nueva y ciudad histórica, ampliando el concepto de monumento en un sentido moderno, más allá del valor patrimonial asignado a un edificio singular y valorando la relación entre espacio público, edificio monumental y tejido urbano. En este sentido, el futuro solar de emplazamiento del Teatre de la Ciutat se encontraba en un punto muy significativo del casco antiguo, rodeado de la catedral, la iglesia de Santa Àgata, el Palau del Bisbe, la Casa del Canonge y la Casa de l'Ardiaca.

Los estudios de Ferran Romeu relativos a la sección tercera se situaban en la misma línea de Puig i Cadafalch. Su proyecto permitió articular mejor la calle Jonqueres, ampliando el área frente al edificio de la Caixa de Pensions, que en aquella época se estaba edificando, y salvando el Colegio del Arte Mayor de la seda (la Casa Velers de 1763), afectado por el Plan Baixeras. Domènech y Romeu quizás intentaban adaptar el trazado a lo que se encontraron después del derribo, mientras que Puig i Cadafalch trabajaba más con una perspectiva de futuro, ya que aún no habían empezado las obras de la Via C.

La revisión del Plan de Reforma interior coincidió con las elecciones de 1914 y la creación de la Mancomunitat. El terreno estaba listo, pero hacían falta los instrumentos institucionales para que el proyecto del futuro teatro nacional no fuera nuevamente la causa perdida de un héroe solitario e intrépido, sino el proyecto de una colectividad.

La voluntad de valorar el patrimonio cultural de un país «captenint-se de la importància que té per a la cultura i la independència espiritual de la raça, el manteniment i el desenrotll de la nostra dramàtica»⁸², la proximidad de la Exposición de las Industrias Eléctricas, la ambición de dotar la ciudad de «tot quant contribueix al seu embelliment i acredita la seva capitalitat catalana»⁸³ y la disponibilidad de terrenos libres en las vías afectadas por la Reforma eran los elementos favorables para buscar finalmente la solución adecuada a la existencia y al funcionamiento del teatro nacional.

⁸² Extractos del acta de reunión firmada por Josep Puig Esteve, 13 de octubre de 1919. Contenido en la caja 1/87/5923 del AMAB. ⁸³ *Ibíd.*



Jeroni Martorell, perspectivas de la Casa de Velers y de la Plaça Berenguer realizadas para explicar los cambios en la Via Laietana, posteriores a la reforma, 1920 (*Civitas-La Ciutat jardí*, 2).

A principios de 1917, mientras el banquero Emili Fàbregas recuperaba el Teatre Romea para ofrecer una sede estable al Teatre Català, Lluís Duran i Ventosa, regidor y presidente de la Comisión de Cultura, volvió a hablar de un «palau del teatre català», proponiendo de nuevo la idea de instalarse en el Teatre Principal; sin embargo, rápidamente se optó por buscar un solar de la Reforma donde edificar el nuevo teatro. El proyecto iba a cargo de dos entidades: la Comisión de Cultura y la Comisión de Reforma, como prueba del compromiso civil y cultural de la iniciativa.

La Comisión de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona se creó en enero de 1916, según acta firmada por los concejales Lluís Duran, Santiago Andreu, Manuel Vega i March, Enric Vila Marieges y Jaime Bofill. Todos los grupos políticos municipales estaban representados en la comisión, que no dependía del poder municipal para poder elaborar un plan de actuación a largo plazo.

Desde 1915, la Lliga perseguía el control de las instituciones para ensayar su proyecto de una Catalunya autónoma: la propuesta de formar una comisión que se ocupara exclusivamente de asuntos culturales y educativos resultaba coherente con este espíritu. Se quería conseguir, pues, la renovación pedagógica de acuerdo con las necesidades de una Catalunya industrializada y la catalanización de la enseñanza. El ideal de una escuela «bella y popular» motivó el Plan General de Distribución de los Edificios Escolares de 1917, así como muchos otros proyectos. La Comisión de Reforma, en cambio, llevaba tiempo funcionando y desde principios de 1900 estaba gestionando la subasta de terrenos de la Via Laietana.

El 9 de febrero de 1920, se reunieron los representantes de ambos organismos⁸⁴ para estudiar los posibles emplazamientos de la institución denominada «Teatre de la Ciutat»⁸⁵ en dos solares afectados por la Reforma interior, que podían adaptarse por superficie y disposición. Los terrenos propuestos se encontraban situados entre la Gran Vía A y la Gran Vía C: uno, en la manzana 13 de la Via Laietana; el otro, en la manzana que acabaría situada frente a la catedral, una vez realizada la abertura de la Gran Vía C.

La superficie útil para albergar las distintas dependencias, la geometría y el perímetro del solar, las perspectivas adecuadas a la suntuosidad arquitectónica y el precio del terreno fueron los criterios que llevaron a las comisiones a decidirse, finalmente, por el solar de la manzana 13 de Via Laietana. Era el que mejor se adaptaba a la ubicación de edificio aislado que necesitaba un teatro nacional. Además, el proyecto de abertura de la Vía C no estaba definido y optar por el otro terreno hubiera significado aplazar aun más la viabilidad y construcción del anhelado teatro. Otro motivo que podía hacer dudar de la conveniencia de instalarse en la Vía C era su situación frente a la catedral. Un teatro, por definición, interactúa con el espacio público exterior, sea éste una plaza, un paseo o un jardín, pero en ningún caso debiendo compartir protagonismo con una iglesia y aún menos con una catedral. La historia había ofrecido un ejemplo de convivencia posible entre edificios monumentales: el Burgtheater (1887) de Viena se encontraba frente al edificio del ayuntamiento; sin embargo, las distancias y el protagonismo de ambos edificios estaban resguardados por la *Ringstrasse*.

El Teatre de la Ciutat, aunque por ideología tenía mucho en común con su precedente histórico en Viena, desde el punto de vista urbano y arquitectónico estaba alejado de aquel modelo. El Burgtheater significó el punto de unión entre la vieja élite aristocrática y la nueva burguesía industrial ascendente, que utilizó la *Ringstrasse* como territorio para la autoproyección cultural y estética, más allá de su función infraestructural. La amplia avenida sirvió a la arquitectura como único principio de coherencia organizativo, ofreciendo un espacio urbano ocupado por plazas y jardines que resaltaban la ubicación de los edificios, unas veces agrupados y otras aislados. La monumentalización en el caso de Viena derivaba del «vacío», y la arquitectura de cada edificio se explicaba en sí misma, de modo que el lenguaje de cada pieza podía ser independiente. Sin embargo, muy pocas ciudades ofrecían estas condiciones.

El foro constituido por los edificios del ayuntamiento, el parlamento, la universidad y el Burgtheater era una zona urbana con una fuerte identidad política, donde la volumetría de lo construido determinaba la vocación funcional de cada parte. Con todo, en su tratado *Construcción de ciudades según principios artísticos* Camillo Sitte criticaba la desfavorable situación del Burgtheater, argumentando que la planta del edificio exigía unos alrededores completamente distintos, y desarrollaba una propuesta en la cual anteponía una nueva plaza construida entre el teatro y el ayuntamiento.

⁸⁴ Don José Mir y Miró y Don Lluís Duran i Ventosa, designados por la Comisión de Reforma, Tesorería y Obras Extraordinarias, junto con Don Casimiro Giralt y Don José Puig i Esteve, designados por la Comisión de Cultura.

⁸⁵ Texto firmado por José Mir y Miró, Casimiro Giralt, Lluís Duran i Ventosa y Josep Puig Esteve el 9 de febrero de 1920, contenido la caja 1/87/5923 del AMAB.



Vistas de la Ringstrasse de Viena en 1888. A la izquierda el Parlamento; a la extrema derecha el Burgertheater, y al fondo el Ayuntamiento y la Universidad.

«¿Es lícito negar a un edificio dispuesto para un gran efecto perspectivo la indispensable anteplaza? Parece mentira y sin embargo la moderna urbanización así lo ha hecho.»⁸⁶

Tomando las teorías de Sitte como referente, el teatro nacional y la catedral de Barcelona no hubieran podido convivir: una plaza con dos fachadas tan potentes estaba destinada a no funcionar; el solar de la manzana de Via Laietana, no obstante, tampoco ofrecía las mejores condiciones de visibilidad para un edificio monumental.

Ramblas, Passeig de Gràcia y Paral·lel tenían teatros enclavados entre edificios, con fachadas rasantes al paseo o a la avenida. En Via Laietana, por primera vez, se disponía de un solar aislado pero que no gozaba de todas las condiciones necesarias para un edificio monumental: ni cerraba un recorrido con su fachada, ni era céntrico respecto al espacio. Más bien debía compartir su plaza con otros edificios, de los cuales no se habían definido las funciones ni se conocía la arquitectura. El Teatre de la Ciutat no pertenecía a un foro civil a la manera del Burgtheater de Viena, ni a un sistema de área pública de nueva centralidad, como el que había proyectado Jaussely para la Plaça de les Glòries, ni tenía las condiciones de emplazamiento favorables del Edificio de Correos y Telégrafos.

Estos problemas de localización urbana comportarían dificultades en la organización volumétrica del conjunto del edificio y de su interior y en la definición arquitectónica de la fachada, fuera ésta principal o lateral. A ellas añadían cuestiones estilísticas, porque el lenguaje de la arquitectura catalana, a principios del siglo XX, no estaba aún definido. ¿Cuál debía ser la arquitectura adecuada a un edificio monumental, ya entrado el siglo XX?

⁸⁶ Camillo Sitte. *Construcción de ciudades según principios artísticos*. Barcelona: Editorial Canosa, 1926, p. 340.

La nueva arquitectura: el edificio-monumento

«Monumento nacional es declarado casi exclusivamente de un modo oficial en España, el edificio o construcción de piedra grandioso: la muralla romana, el monasterio famoso, la catedral. Y monumento nacional han de ser considerados, amparándolos convenientemente como tales, los edificios de todo género que tengan un valor artístico e histórico, aun cuando fuese modesta su construcción, sean de propiedad oficial, colectiva o particular: casas, castillos, construcciones civiles. Monumento nacional es también el códice miniado, la arqueta de marfil, los retablos trecentistas, las pinturas del siglo XVIII.»⁸⁷

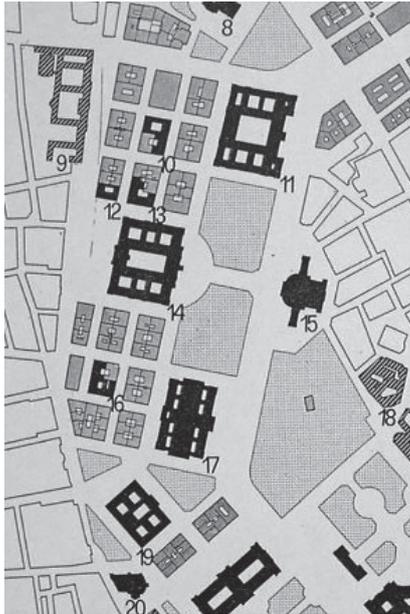
En la definición de Jeroni Martorell, fuertemente influenciado por Camillo Sitte y por una ideología de carácter nacionalista, el concepto de «monumento nacional» no se refería simplemente a una construcción notable o singular, sino que debía extenderse también a la arquitectura popular, a las áreas urbanas próximas a los monumentos y a las obras de arte que, aparte de su valor universal, poseían extraordinarias condiciones de interés desde el punto de vista patriótico nacional.

Esta extensión de significado modificaba radicalmente el concepto que se tenía de monumento hasta 1900 y coincide con el interés de los defensores en «aixecar un monument al teatre català», entendiéndolo como edificio-contenedor de un patrimonio cultural. El Teatre de la Ciutat debía ser un monumento en la doble acepción del término: edificio-monumento, por la vocación urbana que el teatro tradicionalmente ocupaba en la ciudad, y patrimonio-monumento, por lo que podía llegar a representar en su interior. Lo más difícil era trasladar las ideas a una forma física concreta y definir la dimensión arquitectónica de aquellos propósitos.

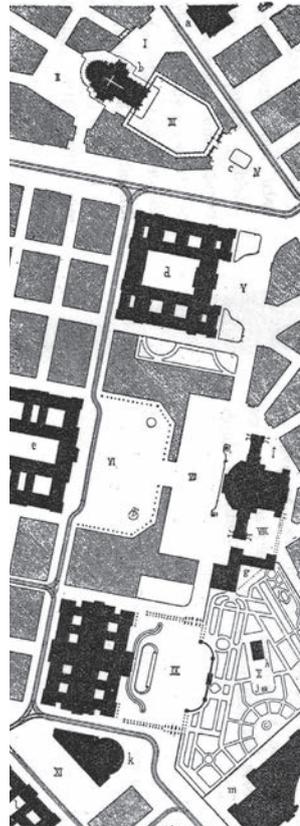
En este sentido, es interesante hacer un breve paréntesis para analizar la Escuela de Arquitectura de Barcelona en la primera década del siglo XX y poder así entender el contexto cultural y estético en el que se mueve el sector académico, formado por la mayoría de jóvenes arquitectos participantes en el concurso de anteproyectos para el Teatre de la Ciutat.

Con el comienzo del siglo XX, el mundo docente arquitectónico empezaba a interesarse por la arquitectura de la ciudad, pasando de los simples ejercicios proyectuales de templos, panteones y monumentos puramente estilísticos y sin ninguna implicación respecto al entorno urbano, a proyectos más coherentes con el ideal de una ciudad nueva, que necesitaba la definición arquitectónica de su obra pública. Una generación de profesores muy vinculados al crecimiento de la Gran Barcelona favoreció el estudio de esta tipología de edificios. Bibliotecas, lonjas, estaciones de ferrocarril, puentes y centros administrativos fueron los temas que aparecieron

⁸⁷ Jeroni Martorell. *El patrimonio artístico nacional. Conferencia dada el 16 de enero de 1919 en el Ateneo de Madrid*. Madrid: Sociedad Española de Artes Gráficas, 1919, p. 3.



Propuesta de Reforma del foro de Viena, 1889.



LEYENDA

A. Plazas.

- I, II, IV. Plazas proyectadas en torno a la Iglesia Votiva.
- III. Atrio de la Iglesia.
- V. Plaza de la Universidad.
- VI. Plaza del Ayuntamiento.
- VII. Gran plaza del teatro.
- VIII. Pequeña plaza del teatro.
- IX. Antepiazza del Parlamento.
- X. Plaza jardín.
- XI. Plaza del Palacio de Justicia.
- XII. "Burgplatz".

B. Edificios.

- a. Laboratorio químico.
- b. Iglesia Votiva.
- c. Plaza para un gran monumento.
- d. Universidad.
- e. Ayuntamiento.
- f. "Burgtheater".
- g. Construcción del proyecto.
- h. "Theseustempel".
- i. Plaza indicada para el monumento a Goethe.
- k. Futura construcción sin destino determinado.
- l. Palacio de Justicia.
- m. Construcción agregada al "Hofburg".
- n. Arco de triunfo en proyecto.

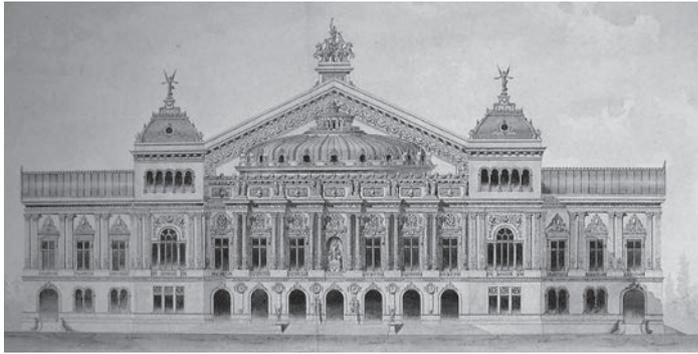
El foro de Viena tal como estaba definido en el proyecto del Ring de 1860.

más a menudo a partir de la primera década de 1900, y se consolidaron en la década de 1920, empezando a buscar un lenguaje propio. El teatro era una tipología que no podía faltar en el repertorio presentado en la escuela⁸⁸, de modo que casi se pueden seguir cronológicamente los acontecimientos políticos municipales según la denominación de los proyectos propuestos a los estudiantes: se pasa del «teatro de la ópera» a un «teatro municipal», hasta llegar a un «teatro de la dramática nacional». La escuela era, de alguna manera, un territorio de ensayo para investigar sobre las formas, pero al mismo tiempo era un reflejo de los eventos de la política urbana.

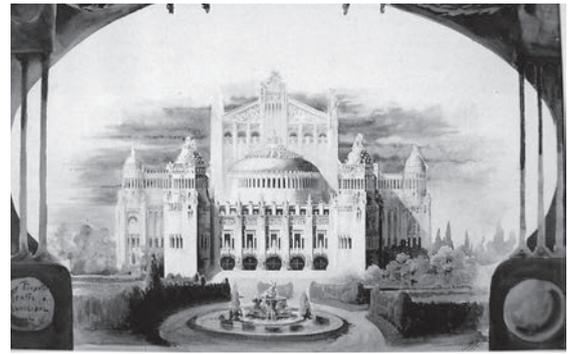
En la tradición de la ciudad decimonónica, la arquitectura teatral había consolidado un repertorio clasicista de soluciones formales bastante estable, mediante elementos estilísticos y reglas compositivas capaces de producir los resultados artísticos necesarios para la idea de monumento⁸⁹. La enseñanza académica de principio de siglo en Barcelona no hacía más que reforzar esta tendencia: los ejercicios se centran en el teatro de la ópera, una tipología académica consolidada que por su carga simbólica se transforma en uno de los temas predilectos. La

⁸⁸ Se ha podido estudiar el material de archivo de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, catalogado y editado en *Exposició Commemorativa del Centenari de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona 1875-76/1975-76*. Barcelona: ETSAB, 1977. Y también en Antoni Ramon Graells, Carmen Rodríguez. *Escola d'Arquitectura de Barcelona. Documents y Archivo*. Barcelona: Edicions UPC, 1996.

⁸⁹ Ignasi de Solà-Morales, Fernández Muñoz, Ángel Luis (ed.). *Arquitectura teatral en España*. Madrid: Dirección General de Arquitectura y Vivienda, MOPU, 1984, p. 35- 36.



José María de Falguera Sivilla. Proyecto de Teatro de la Ópera. Fachada principal. Ejercicio final de carrera, 1900.



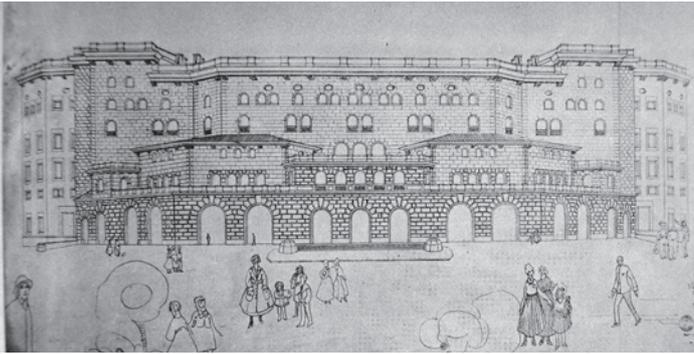
Francesc de Paula Nebot. Proyecto de Teatro Municipal. Fachada principal, 1908.

mayoría de proyectos mantienen una reminiscencia barroca, claramente *beaux-arts*, aunque el Teatro de la Ópera (1900) de José María de Falguera Sivilla presenta una solución tipológica más cercana al Burgtheater de Semper. Sin embargo, la Ópera de París era un modelo formal en parte equivocado, porque su arquitectura interior y exterior sólo se podía entender en función del contexto urbano del París de Haussmann. La Ópera prolongaba la ciudad al interior de sí misma: a las nuevas plazas y avenidas haussmanianas, corresponden los vestíbulos y escaleras majestuosas y una fachada que recuperaba la retórica arquitectónica de los palacios reales. El microcosmo del Teatro de la Ópera reflejaba el macrocosmo de una ciudad capital, creada según el imaginario de una sociedad regida por una clase autócrata: aristocracia, nobleza y burguesía. Este modelo *grand siècle* francés interesaba, pero al mismo tiempo no era suficiente para la Barcelona de la Mancomunitat en la que la relación entre poder y arquitectura no era unívoca ni programática.

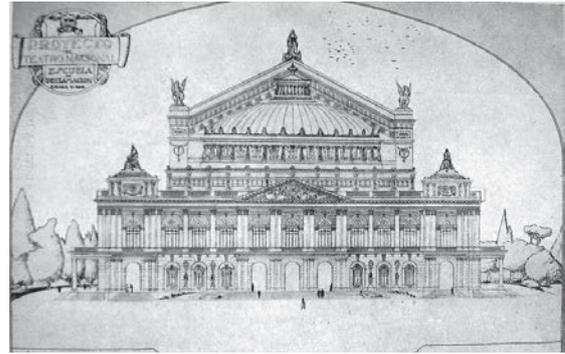
Sin embargo, el modelo *beaux-arts* no era el único referente: el proyecto de teatro municipal realizado por Francesc de Paula Nebot en 1908 revela un código estilístico orientalista y claramente de matriz modernista, herencia del siglo XIX, al tiempo que manifiesta atención por las inquietudes de la época desde el punto de vista político y cultural, ya que en aquellos años se estaba hablando de la municipalización del teatro.

Finalmente, a partir de 1915 empezaron a aparecer en la escuela barcelonesa propuestas arquitectónicas inspiradas en nuevos modelos formales. El ejercicio de reválida del Teatro Dramático Nacional, firmado por Josep Francesc Ráfols, introduce algunos elementos compositivos del *palazzo* romano, como la fachada simétrica y el basamento rústico, aunque no respeta la secuencia de planta noble con orden gigante y balaustrada con ático o frontón en el centro. Sin embargo, deja la fachada limpia de elementos decorativos y, casi en segundo término, la función simbólica del edificio. Es significativo que empiece a aparecer el tema del teatro nacional justo cuando artistas, intelectuales y políticos estaban reclamando la institucionalización del *teatre català*, como también es relevante que se empiece a proponer un estilo arquitectónico que exprese los nuevos ideales políticos y civiles.

El *noucentisme* buscaba la recuperación de una tradición autóctona popular y del espíritu mediterráneo, por lo que, poco a poco, algunos arquitectos empezaron a interesarse por un



Josep Francesc Ràfols. Teatro Dramático Nacional. Ejercicio de reválida, 1915.



José Alemany Juvé. Proyecto de Teatro Nacional y Escuela de Declamación, 1918.

clasicismo que derivó hacia dos perfiles principales: uno más heterodoxo, defendido por aquellos de mentalidad más conservadora, y otro romano, también definido como brunellesquiano⁹⁰, con referencias directas en el Renacimiento. Entre 1917 y 1920, el modelo de *palazzo* se aplicó a muchos edificios civiles, poniendo especial énfasis en la carga simbólica de sus fachadas y espacios interiores, como vestíbulos, *foyers* y salas de paso. Sin embargo, no se estaba planteando un estudio tipológico-funcional de los nuevos edificios civiles, ni tampoco se hablaba de los alardes de las tecnologías en el ámbito constructivo; sólo se perseguía una imagen⁹¹.

Francesc de Paula Nebot, Eusebi Bona y Adolf Florensa, profesionales vinculados al sector conservador de la cultura del momento, fueron profesores de la Escuela de Arquitectura a partir de 1915. Las propuestas proyectuales de sus alumnos, en general, no fueron innovadoras, ni en la resolución de fachada ni en la distribución en planta. Esta generación de jóvenes arquitectos en búsqueda de un estilo, capaz de poder competir a escala europea e internacional, no estaba aún preparada para poder experimentar y proponer edificios modernos en el concurso de 1921 del Teatre de la Ciutat.

⁹⁰ Oriol Bohigas. *Barcelona entre el Pla Cerdà i el Barraquisme*. Barcelona: Edicions 62, 1963, p. 71.

⁹¹ Oriol Bohigas «L'Arquitectura de la Via Laietana entre la Lliga i la dictadura». En: Joan Fuster, Antoni Nicolau, Daniel Ventecó.

La construcció de la gran Barcelona: l'obertura de la Via Laietana 1908-1958. Barcelona: Museu d'Història de la Ciutat, Institut de Cultura. Ajuntament de Barcelona, 2001, p. 82.

5 EL TEATRE DE LA CIUTAT: DE LA IDEA A LA ARQUITECTURA

El presente capítulo se centra en la descripción de los eventos que caracterizaron el concurso de anteproyectos del Teatre de la Ciutat, convocado en 1921, hasta llegar al debatido veredicto final de 1923, resuelto sin unanimidad.

Muchos de los concursantes eran arquitectos recién licenciados y la mayoría de los miembros del jurado eran los defensores oficiales de un clasicismo académico que se consolidaba no sólo en la profesión, sino también por el cargo político que cubrían. Por este motivo, el resultado, ajeno a las instancias innovadoras y a las inquietudes del panorama teatral europeo, no debe parecer extraño.

Desde el punto de vista arquitectónico, los trece proyectos presentados al concurso revelan cierto anacronismo respecto al panorama europeo contemporáneo y confirman posturas contradictorias en la materia, en medio de una aceptación acrítica de los monumentalismos –ya eclécticos, ya académicos– y de una supuesta modernidad de inclinación europeísta, entre Secesión y Art Decó. Esta pobreza de lenguaje arquitectónico es evidente también en las soluciones propuestas para el interior y el espacio escénico. Excepto alguna tímida referencia al modelo alemán y al modelo americano de la sala-auditorio, la mayoría de los proyectos repiten el modelo a la italiana o a la francesa, confirmando un clasicismo *beaux arts* de carácter historicista. Ya entrados en el siglo xx, se podían modernizar la sala y el escenario, gracias a las ideas y los trabajos de Wagner, Appia o Craig, y a las innovaciones escenotécnicas. Pero no fue así. Se ignoraron las ideas revolucionarias formuladas por los alemanes, en contra de los teatros de proscenio de tradición barroca y a favor de plantas más igualitarias para el público, de las que sería paradigma el Festspielhaus de Bayreuth (1875).

Sin embargo, para entender el resultado arquitectónico de las propuestas de concurso, es necesario añadir que ni el emplazamiento era de los más adecuados ni las bases de concurso eran especialmente sugerentes, ya que el programa funcional y las relativas especificaciones en la definición de los espacios revelan una ortodoxia clasicista.

5.1 El concurso de anteproyectos

«Un edifici destinat a Teatre Català, un edifici que no ha de respondre absolutament a les formes del ciment armat ha de ser construït amb la mateixa cal·lig de l'immediat temple d'August, de les muralles romanes.»¹

El concurso de 1921 es el evento que marca el auge y declive de la idea de «teatro nacional», el momento culminante de una larga secuencia de acontecimientos respaldados por una clase intelectual políticamente comprometida con el espíritu modernizador. El concurso, sus posteriores fases y su triste final son, en parte, la demostración de la ausencia de una fuerza única en la dirección política de la época; al mismo tiempo, los proyectos presentados reflejan la situación no homogénea de aquella arquitectura *noucentista* que se estaba asentando entre 1909 y 1917.

El teatro es una tipología arquitectónica en la cual se hubiera podido experimentar mucho, pero el Teatre de la Ciutat era un edificio público emplazado en la Via Laietana. Su esperado clasicismo, depurado de excesos ornamentales, es coherente con el estilo que caracterizará muchas de las grandes obras del sector público y los servicios de la época, incluyendo el conjunto de la Exposición Universal, el Edificio de Correos, la Estación de Francia y otros edificios de la Via Laietana, tales que bancos, escuelas y oficinas. En 1921 el interés se centraba en la «belleza arquitectónica» del futuro edificio. No existe una interpretación de los problemas que la modernidad exige; no existe una reflexión sobre el tipo y el carácter para que la arquitectura emita su mensaje y se explique por sí sola, como debería ser especialmente en el caso de edificios públicos; no existe un lenguaje que sea capaz de construir la imagen de la nueva Via Laietana, símbolo de la moderna experiencia visual que la ciudad impone a través del automóvil.²

A modo de singularidad del proyecto del Teatre de la Ciutat, cabe destacar su programa, que incluye escuela, biblioteca y museo teatral. En este sentido, la propuesta es única respecto al contexto europeo: un lugar de ocio y de cultura a la vez. Pero los proyectos del concurso demuestran que el edificio, arquitectónicamente, no contiene aquel espesor ideológico que el Teatre de la Ciutat, como idea política y cultural, tenía en la primera década del siglo xx.

Considerando el contexto europeo y la historiografía de la arquitectura teatral del momento³, la propuesta del nuevo teatro se hubiera podido articular en una composición planimétrica y volumétrica que resolviera, por primera vez, la convivencia de varias piezas funcionales y que

¹ Joan Sacs. «El Concurs d'edificis pel Teatre Català». *La Publicitat*. Barcelona, 31 de diciembre 1922, p. 3.

² Manuel Guardia. «La modernització de la ciutat vuitcentista: les grans operacions de reforma interior». En: Joan Fuster, Antoni Nicolau, Daniel Venteo. *La Construcció de la gran Barcelona: l'obertura de la Via Laietana 1908-1958*. Barcelona: Museu d'Història de la Ciutat, Institut de Cultura de Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2001, p. 50.

³ La tradición alemana del siglo xix, a través de Gilly, Schinkel y Semper; estaba marcando una metamorfosis del teatro en cuanto tipología arquitectónica. El proyecto de un teatro era, ante todo, el proyecto del «interior» en el que se desarrolla el espectáculo del público y de los actores. Romano Augusto Burelli. «La metamorfosi di un tipo architettonico: il teatro di Gilly, Schinkel e Semper». *Le epifanie de Proteo*. Venecia: Rebellato editore, 1983, p. 79-105.

se organizara mediante un lenguaje homogéneo. A pesar de ello, el teatro-monumento revela su debilidad en el momento en que no existe un lenguaje formal consolidado, ni una idea definida de espacio interior y de funciones jerárquicamente ordenadas.

Tanto en las bases del concurso como en la posterior valoración del jurado, la definición de la sala teatral, pieza central del edificio, y de su situación en planta no es prioritaria a la hora de establecer un criterio de evaluación de las propuestas. Los requisitos que se persiguen son su carácter monumental, su belleza y su comodidad.

«tenint en compte la conveniència que el futur Teatre de la Ciutat tingui exteriorment aquelles condicions de monumentalitat que són indispensables en un edifici d'aquesta naturalesa; estimant necessari que la seva construcció s'acostí el més possible a les normes tècniques que han de contribuir a la bellesa del seu interior i a les comoditats de la seva utilització, i pensant sempre a les exigències de distribució i capacitat que els serveis i el funcionament d'aquest teatre requereixen.»⁴

Las bases

El 3 de marzo de 1920 vienen aprobadas las bases para el concurso de anteproyecto del edificio destinado a albergar la institución denominada Teatre de la Ciutat. Sin embargo, el concurso no se anunció hasta que el Ayuntamiento aprobó el dictamen emitido por las comisiones de Cultura y de Reforma, relativo al solar donde se debía situar la institución⁵. El 4 de marzo de 1920 quedó definido por dichas comisiones que la manzana número 13 de la sección 2ª de la Gran Vía Laietana constituía un único solar de 3.955,93 metros cuadrados de superficie, destinada al emplazamiento del Teatre de la Ciutat, incluyendo en el primer presupuesto extraordinario de la Comisión de Reforma el valor total del solar de 2.147,20 pesetas⁶.

A la vez, también se aprobaba el proyecto de iluminación de la Gran Vía Laietana, formulado por los ingenieros de la Inspección Industrial y por el arquitecto de la Comisión de Reforma. Llevar la iluminación eléctrica a la Gran Vía era una prioridad, porque significaba modernización y permitiría que el propio Teatre de la Ciutat funcionara con electricidad.

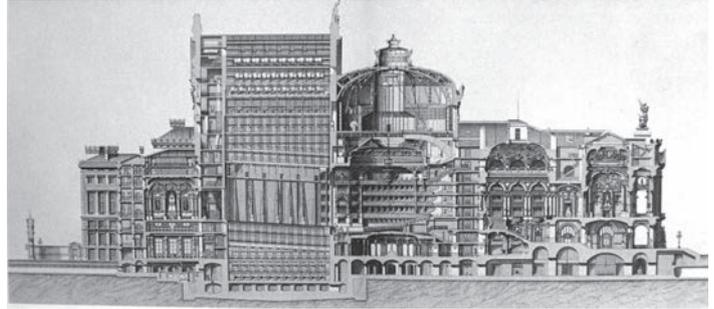
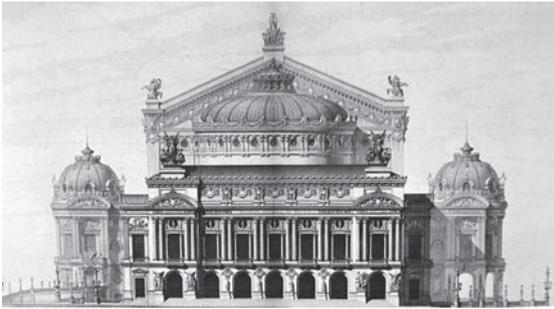
Finalmente, el 22 de octubre de 1920 se publicaron las bases del concurso en el *Boletín Oficial de la Provincia de Barcelona*, editadas también en la *Gaceta de Madrid* el 30 de octubre de 1920. Son las bases de un concurso público de carácter nacional, tal y como resulta del registro de envío de las mismas a las asociaciones de arquitectos de España: Madrid, Bilbao, Pamplona, Valencia,

⁴ Veredicto de primer grado publicado en «Concurs d'avant-projectes del Teatre de la Ciutat». *La Veu de Catalunya*. Barcelona, 11 de noviembre de 1921, p. 1.

⁵ *Gaceta Municipal de Barcelona*. Barcelona, 17 de septiembre de 1920 – sesión de 2ª convocatoria, p. 709. Las bases del concurso, aprobadas en sesión del 28 de febrero de 1920, tardaron en ser publicadas oficialmente, porque se tuvo que esperar el consenso

de la Comisión de Reforma para suspender la pública subasta de los terrenos pertenecientes a la manzana número 13, y porque se hallaron en el solar los restos de posibles construcciones romanas.

⁶ *Gaceta Municipal de Barcelona*. Barcelona, 4 de marzo de 1920, p. 657.



Charles Garnier. Proyecto de la Ópera de París. Fachada principal y sección, 1875.

San Sebastián, Zaragoza, Sevilla, La Coruña, Santander, Logroño, Las Palmas y Palencia. Sin embargo, sólo se apuntaron equipos de arquitectos catalanes, a excepción de Luís Blanco Soler y Rafael Bergamín, ambos de Madrid.

Analizando el texto de las bases, es interesante constatar el orden con el que se precisa la información, carente de ninguna especificación tipológica y formal. En primer término, el solar, «manzana nº 13 de la Sección 2a de la Gran Vía Layetana»; luego, el objeto del edificio:

«El edificio será destinado a albergar la institución denominada Teatre de la Ciutat, en la cual han de funcionar una Biblioteca y un Museo teatral, una Escuela de Declamación y una Sala de Espectáculo con las dependencias y las condiciones que se indican en el programa anexo a estas bases.»⁷

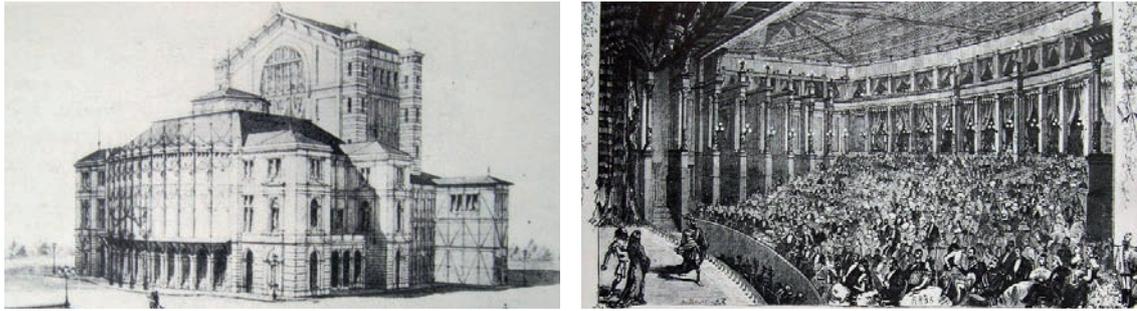
El *Programa de servicios y dependencias anexas* del futuro Teatre de la Ciutat seguía el modelo decimonónico. En él aparecen tres elementos propios de éste, herencia a su vez del modelo barroco: el acceso al interior a través de «salas espaciosas y bien ornamentadas con la correspondiente escalinata de honor»; la sala de descanso, que deberá ser «grande y bellamente decorada», y la subdivisión en localidades de distintas categorías, aunque todas «han de reunir condiciones de comodidad».

El teatro decimonónico era «la catedral mundana» de la ciudad⁸. Un modelo de edificio articulado por un complejo sistema de espacios públicos –vestíbulos, salones de entreactos, cafés y salas de tertulias, salas de descanso, etc.–, necesarios para la burguesía, la cual consideraba el teatro un escenario de una fiesta, más que un lugar para el arte⁹. Estos «otros» espacios del teatro adquirieron un papel importante en la definición de la arquitectura teatral del siglo XIX, no sólo en el aspecto volumétrico –ya que se configuraban también como contenedores de actividades diversas (bailes, conciertos y tertulias)–, sino también desde el punto de vista artístico y decorativo. En este sentido, el modelo vigente era la Ópera de París (1875) de Charles Garnier, la culminación del edificio-monumento consagrado al género de la ópera.

⁷ Ayuntamiento de Barcelona, Comisión de Cultura. «Bases del concurs d'avant-projectes del Teatre de la Ciutat». *Boletín Oficial de la Provincia de Barcelona*, 254. Barcelona, viernes 22 de octubre de 1920.

⁸ Fabrizio Cruciani. *Lo spazio del teatro*. Roma-Bari: Laterza, 1993, p.42.

⁹ Ángel Luis Fernández Muñoz. «Espacios de la vida social: los «otros» espacios de la arquitectura teatral». En: Ignasi de Solà-Morales. *Arquitectura teatral en España*. Madrid: Dirección General de Arquitectura y Vivienda, MOPU, 1984, p. 69.



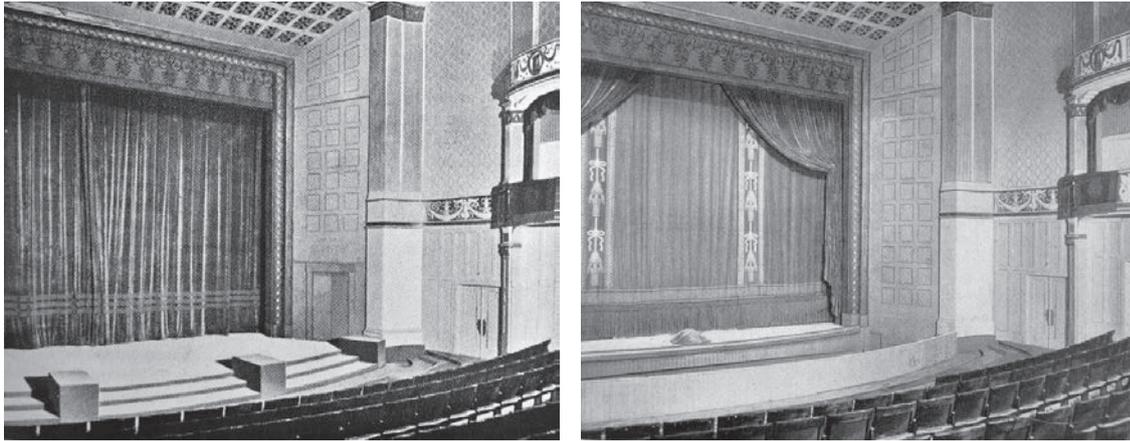
Otto Brückwald, Carl Brandt. Fachada exterior y sala del Festspielhaus de Bayreuth, 1875.

En los teatros del siglo XIX la escalinata de honor, junto con el vestíbulo y los *foyers*, tomaban valor de verdaderos «lugares» de un ritual establecido: el encuentro de la sociedad y su lento ascenso, casi iniciático, hacia la sala, el corazón del edificio. El hecho de remarcar el carácter decorativo de la escalera de honor y de la sala de descanso también ayudaba a fortalecer el aspecto simbólico de estos espacios, dando importancia artística a su arquitectura. En realidad, la crítica del *Art Nouveau* a la escisión entre arte y arquitectura nacía justamente de edificios como la Ópera de París.

Finalmente, la especificación relativa a la sala del Teatre de la Ciutat y a la subdivisión de sus localidades revela un anacronismo y un alejamiento de las modernas ideas sobre teatro que se estaban desarrollando en Europa, según el ejemplo del modelo americano. Wagner se había opuesto¹⁰ a la distinción de localidades, denunciando y reclamando un lugar consagrado al arte del teatro. La negación de palcos y galerías se argumentaba con dos enfoques: uno, político-social, a favor de una disposición en anfiteatro más homogénea en contra de la distinción de clase; el otro, estético, para generar un ambiente único.

La vanguardia de la arquitectura teatral del siglo XX, respecto a la precedente tradición decimonónica, defendía la primacía de la escuela alemana. Munich y Weimar, junto con Berlín y Viena, eran importantes capitales a las cuales observar. Esta postura no debe extrañar, ya que la cultura alemana estaba dominando el panorama europeo en términos de *civic art* —como se ha expuesto en el capítulo precedente—; sin embargo, en términos arquitectónicos, sorprende constatar el alejamiento total de la cultura catalana de aquellos modelos, cuando desde 1901 existía en Barcelona la Associació Wagneriana. ¿Cómo no imaginar que se pudiera pensar en una sala-auditorio para el nuevo Teatre de la Ciutat? ¿Qué nueva relación visual y acústica se podía establecer con el escenario? Estos aspectos no se tomaron en consideración porque la reforma teatral de Wagner se basaba en principios artísticos, mientras el Teatre de la Ciutat, enclavado en plena Via Laietana, planteaba un discurso político-cultural muy alejado del arte del teatro. Sólo en la segunda fase del concurso, por intervención de Adrià Gual, la comisión encargada de redactar el plan de modificaciones de los proyectos definirá una serie de condiciones a tener en cuenta para una renovación de la platea y de los espacios anexos a la sala.

¹⁰ Richard Wagner elabora propuestas concretas de redefinición del modelo tipológico, propugnando una reunificación público-escenario y la igualdad de todos los espectadores en *El teatro de los festivales escénicos de Bayreuth* (1873).



Max Littmann. Proscenio variable del Grossherzogliches Hoftheater de Weimar, 1908.

El teatro nacional que Barcelona quiere en 1921 es una «pieza» de la ciudad progresista, reflejo de una nación nueva, y lo es por su emplazamiento. Es significativo que temas como el género al que se destinará la sala quedarán indefinidos, indicándose la declamación, pero también la representación lírica. O que se especifique que los dos mil espectadores deberán distribuirse en diversas categorías «a criterio del concursante», un tema crucial a partir del cual se estructuraba la reforma del teatro en Europa y América.

La vanguardia teatral, representada por Adolph Appia y Gordon Craig, proponía la simplificación del escenario más radical para acercar el público a la obra, eliminando la maquinaria escénica del teatro a la italiana, y suprimiendo el arco de proscenio. Adolf Loos había propuesto en 1898 el proyecto de un teatro de 4.000 plazas con sala ovalada¹¹, concebida como zona unitaria envolvente, y Max Littmann inventaba y patentaba el proscenio variable¹² para defender la necesidad de una flexibilidad estructural y mecánica dentro del auditorium.

Sin embargo, la escena del Teatre de la Ciutat se definía aún según principios barrocos. La sala y el escenario se consideraban cajas separadas, concibiendo este último como un gran aparato útil a la maquinaria escénica heredada del siglo XVII.

Finalmente, el programa de dependencias incluía la escuela de declamación, para la que se pedía una sala de 150 espectadores, tres aulas de enseñanza y un taller de escenografía, así como el museo y la biblioteca teatral. La Escola Catalana d'Art Dramàtic estaba funcionando desde 1913 y en aquellos años ocupaba algunos locales de la Universidad Industrial; mientras, el proyecto cultural del museo había sido aprobado por el Ayuntamiento, pero ocupaba el Palau de Belles Arts como espacio provisional de almacenamiento. Ambos proyectos institucionales respondían a la necesidad de estructurar un sistema que estableciera una cultura teatral catalana digna del contexto europeo, en la que autores, actores, directores de escena, escenógrafos, críticos y público pudiesen perseguir y compartir los mismos ideales éticos y estéticos.

¹¹ Benedetto Gravagnuolo. *Adolf Loos: teoría y obras*. Madrid: Nerea, 1988, p. 92.

¹² Max Littmann. *Das Grossherzogliche Hoftheater in Weimar*. Múnich: L.Werner, 1908, p. 24.

Los protagonistas: jurado y concursantes

Para entender más a fondo la resolución final del concurso es oportuno aclarar las relaciones entre jurado y concursantes, ya que ambos constituyeron, según la crítica, aquellas generaciones que marcaron la transición entre el clasicismo académico y un *noucentisme* más maduro.

Entre octubre de 1920 y junio de 1921 se constituye el jurado, formado por políticos, arquitectos y hombres de teatro: Lluís Nicolau d'Olwer, regidor, delegado por el alcalde Enric Maynés, es el presidente, acompañado por Josep Barbey y Manuel Santamaria, regidores de la Comisión Municipal de Cultura; Josep Goday, arquitecto de la Comisión Municipal de Cultura; Antoni Darder, arquitecto de la Comisión Municipal de Reforma; Eusebi Bona i Puig, arquitecto designado por la Associació d'Arquitectes de Catalunya; Francesc de Paula Nebot i Torrens, arquitecto designado por la Escola Superior d'Arquitectura de Barcelona; Adrià Gual, director de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic; Àngel Guimerà, poeta y dramaturgo; Maurici Vilomara, escenógrafo, y Enric Borràs, actor, que sólo aparece convocado en la primera reunión.

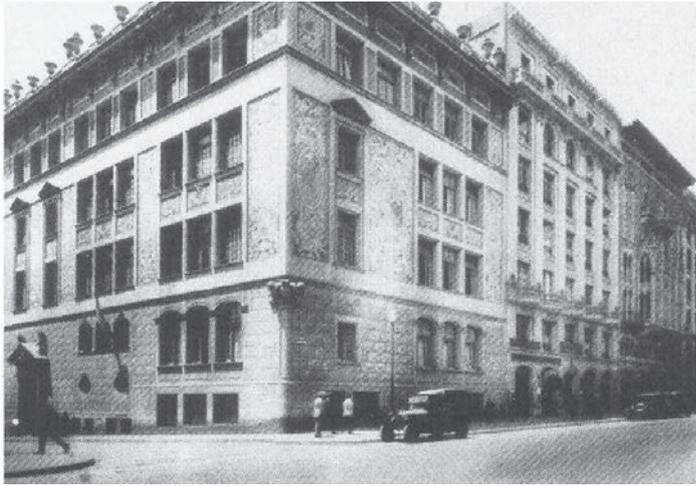
Nebot, Bona y Goday eran las figuras más destacadas de las corrientes *noucentistas* predominantes en la arquitectura y el arte de estado de principio de siglo¹³. Clasicistas que entre 1917 y las fechas del concurso empezaban a encaminar su lenguaje hacia una línea más monumentalista en el caso de Nebot, más conservadora en el de Bona y más autóctona y populista en el de Goday. La arquitectura de Nebot y Bona, profesionales ligados al sector conservador de la cultura del momento, y la de Goday se diferenciaban principalmente por el sector político al que iban dirigidas. La primera, integrada a un movimiento reaccionario, sin pretensiones éticas¹⁴, especialmente en el caso de Nebot; la segunda, legitimada por los postulados de la Mancomunitat.

Josep Goday era asesor técnico de la Sección de Arquitectura Escolar en la Comisión de Cultura desde 1917, año en que se había redactado el «Plan general de distribución de los Edificios Escolares», promovido por Manuel Vega i March. El plan preveía veintinueve grupos escolares, estructurados según los criterios de la moderna pedagogía, y repartidos de manera ecuánime para abastecer a todos los sectores de la ciudad. Objetivo de la Mancomunitat era construir las infraestructuras públicas necesarias para escolarizar a la clase obrera que estaba llegando a Barcelona.

Entre 1916 y 1931, Goday fue el responsable de once proyectos, en los que consiguió combinar formalmente el carácter institucional del edificio con una calidad estética de alto nivel¹⁵. El 6 de octubre de 1922 se acababa de inaugurar la primera de estas construcciones: el Grup Escolar Àngel Baixeras, situado en Via Laietana esquina con la calle Salvador Aulet. Con ello, Goday consiguió algo difícil para la época: aceptar las condiciones que una organización en planta

¹³ Ignasi de Solà-Morales. «Sobre Noucentisme y arquitectura. Notas para una historia de la arquitectura moderna en Catalunya (1909-1917)». *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, 113. Barcelona, 1976.

¹⁴ Oriol Bohigas. *La Obra del arquitecto Francisco de P. Nebot: exposición*. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 1966.



Josep Goday. Grup Escolar Àngel Baixeras, 1920.



Josep Goday y Jaume Torres. Casa de Correos y Telégrafos, 1926.

impone a la fachada y resolverla ordenadamente con una hábil dosificación de clasicismo y tradición¹⁶. En el programa funcional destacaban elementos de modernidad, como los grandes vestíbulos destinados a recreo, aulas de 40 alumnos, duchas, salas de trabajo manual, etc.; sin embargo, la compleja articulación de estas distintas piezas encontraba su criterio unificador en la consabida tripartición clásica –base, elemento intermedio y remate– y en un elegante trabajo de fachada en la que el color y la textura logran una idea de conjunto, más allá de los detalles. Goday recupera detalles artísticos tradicionales como el barro cocido, la cerámica, la pintura mural y el esgrafiado, que tenían ya un precedente en la misma Via Laietana, en el *Gremi de Velers*, y pinta figuras simbólicas simples que intentan que el edificio hable.

En 1920 se estaba construyendo otro edificio emblemático, firmado por Josep Goday y Jaume Torres: la Casa de Correos y Telégrafos, proyecto ganador del concurso nacional resuelto en 1914. La propuesta de Goday compaginaba el cumplimiento de un programa complejo con una fachada emblemática y un interior representativo y monumental. «El edificio está situado al final de la Gran Vía Layetana y es a la vez fachada, puerta de la ciudad y símbolo de una normalización en todas las comunicaciones a nivel de Estado español.»¹⁷ En las bases del concurso para la Casa de Correos, publicadas en 1911, el tipo de construcción, estilo y disposición del edificio eran decisión libre de los arquitectos¹⁸. Goday parte de la consideración del lugar en que se encuentra el edificio para simplificar la forma a través de un inteligente juego de simetría y asimetría, en base a tres elementos: el escudo nacional, la torre de comunicaciones y un alto y ancho pronaos, que confieren al conjunto la «monumentalidad» necesaria, que persiste en el vestíbulo central con sus bóvedas y sus riquísimas pinturas murales.

¹⁵ Para un encuadre sintético de la obra de Goday y la arquitectura escolar de la Mancomunitat, se remite a Josep Francisc Ràfols. «José Goday, arquitecto de los grupos escolares de Barcelona». *Cuadernos de Arquitectura*, 35, 1959, p. 8-11.

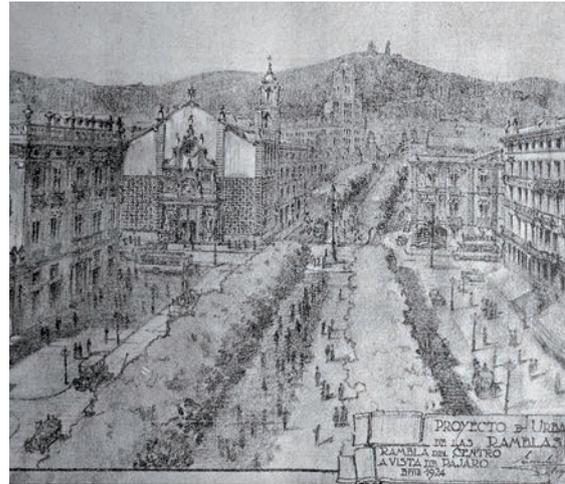
¹⁶ Josep Maria Rovira. *La arquitectura catalana de la modernidad*. Barcelona: UPC, 1987, p. 172-174.

¹⁷ *Ibid.*, p. 157.

¹⁸ Bases transcritas en *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Catalunya*. Barcelona, 1915, p. 64-76.



Eusebi Bona. Perspectiva del encuentro entre la Via C y la Rambla. Ejercicio de escuela, 1914.



Eusebi Bona. Proyecto de urbanización de las Ramblas, vista de pájaro, 1924.

La Associació d'Arquitectes de Catalunya había designado a Eusebi Bona miembro del jurado por su implicación en los proyectos de reforma interior de Barcelona y por su postura en defensa del patrimonio histórico de la ciudad.

Desde sus últimos años de carrera, Bona se había interesado en el tema de la Reforma. Las dos perspectivas conservadas en la Escuela de Arquitectura como ejercicio académico de 1914, relativas al cruce entre la prevista Gran Vía C y la Rambla, remiten a muchas vistas urbanas del periodo neoclásico, atribuyendo un tono dinámico al conjunto ideado por el arquitecto. Es el mismo tipo de espacio fluido que, en mayo de 1916, Bona imaginaría en las perspectivas definitivas del Estudio de Reforma de la Rambla de San José, presentadas en el Salón Nacional de Arquitectura. El proyecto pasó a la Comisión de Fomento el 29 de mayo de 1916 y, en 1921, estaba siendo estudiado por la Comisión de Reforma, que años más tarde lo incorporaría al proyecto de Antoni Darder. Bona era catedrático en el departamento de Teoría del Arte y Composición de Edificios de la Escola Superior d'Arquitectura de Barcelona; en 1920 había dado comienzo a las obras del Palacio Real de Pedralbes: una arquitectura que se estructuraba a partir de elementos claros y sobrios. Eusebi Bona parecía ajeno al planteamiento de la ilustrada burguesía orsiana, que reservaba a la arquitectura un papel ideológico y usaba el clasicismo como repertorio seguro, respetando sus reglas y cánones.

La elección de Francesc de Paula Nebot Torrens como miembro del jurado en representación de la Escola d'Arquitectura estaba más que justificada, ya que apenas dos años más tarde se convertiría en su director. Desde el principio, Nebot destinó parte importante de su actividad a la enseñanza y a cubrir cargos públicos. Licenciado en 1909, en 1912 ya obtenía una cátedra en la escuela y en 1913 participaba en el Consejo de Investigación Pedagógica de la Diputació, junto con Terradas y D'Ors. En 1921, Nebot estaba terminando el proyecto del Gran Cinema Metropolitano o Cine Coliseum para la sociedad Metropolitan S.A., uno de los ejemplos más genuinos y de mayor calidad del monumentalismo catalán. De iniciativa privada, convivió con los acontecimientos del concurso para el Teatre de la Ciutat, estableciendo algunos elementos

de conexión. El edificio se inauguró en 1923 y atestigua la verdadera crisis de aquellos años, proclamándose como arquitectura de la dictadura.

Antoni Darder, el arquitecto urbanista designado por la Comisión Municipal de Reforma, era el autor del «Proyecto de modificación de las vías B y C de la Reforma Interior de la ciudad y enlace de las mismas con las calles antiguas», aprobado en 1918, y sobre el cual se formulaba la propuesta de emplazamiento del nuevo teatro. Nadie mejor que él hubiera podido valorar el impacto de las propuestas en la nueva Barcelona.

Del mundo del teatro fueron convocados Adrià Gual, en cuanto director de la Escola Catalana d'Art Dramàtic; Àngel Guimerà, dramaturgo, y Maurici Vilomara, escenógrafo. Los tres eran figuras importantes en el panorama teatral del momento, aunque con un rol y compromiso muy distinto: Guimerà y Vilomara constituían la «vieja guardia», testimonio activo y elocuente de aquella Barcelona decimonónica en la que se había consolidado el *teatre català*, mientras que Gual era un digno representante de la vanguardia teatral del siglo XX.

«Com a director de l'Escola oficial de teatre, se'm va encarregar l'estudi, relatiu al que feia indispensable per a planejar aquell edifici que, com ja havem dit, contindrà a més l'organisme docent. Un edifici seria el fogar de totes les aspiracions en ordre teatral, amb les degudes garanties de dignitat i de sosteniment material en contrast dels aventurismes i les improvisacions suïcides que patíem de sempre.»¹⁹

La participación de Adrià Gual (1872-1943) será decisiva para reconducir los planteamientos del proyecto, especialmente en la segunda parte del concurso. Gual era un hombre moderno, comprometido con la sociedad; nadie mejor que él hubiera podido representar el *teatre català* y deliberar sobre su futura «casa». Ya se ha expuesto la implicación del dramaturgo en el proyecto de la Escola d'Art Dramàtic, institución que iba más allá de un objetivo docente, para llegar a ser instrumento de regeneración social y plataforma de incidencia cultural. Así, pues, la presencia de Gual en el jurado era imprescindible para poder valorar la integración de la escuela, el museo y la biblioteca al teatro. Pero no se puede dejar de tener en consideración el Adrià Gual director teatral, fascinado por la síntesis escénica wagneriana y defensor de las ideas más modernas en la reforma del espacio de la representación. La fuerza emotiva que genera el teatro se convertía para Gual en un motor de transformación moral y colectiva, y el recinto teatral debía respetar este cambio. El espacio escénico debía fusionar el texto literario, el trabajo del actor, la música, la escenografía y la luz en una única obra de arte. Estas eran las ideas que le llevaron a tomar una posición clara y segura ante los proyectos presentados, si bien su postura no será apoyada, ni quizás siquiera entendida, por los demás miembros del jurado.

Àngel Guimerà (1845-1924), en cambio, no contribuyó tan directamente en la definición y valoración del espacio escénico, pero probablemente era el representante más consagrado de

¹⁹ Adrià Gual. *Adrià Gual, mitja vida de Teatre*. Barcelona: Aedos, 1960, p. 296.

aquella clase de intelectuales que habían vivido la transición entre la *Reinaxença* y el *modernisme*. Su triple actividad como poeta, dramaturgo y político²⁰ le valió el título de «fill adoptiu de la ciutat», que le confirió un papel casi honorífico entre los miembros del jurado. La vinculación de Guimerà con el *catalanisme* es paralela al inicio de su carrera como escritor. Para Guimerà, creación literaria y *catalanisme* iban estrictamente ligados; de hecho, él consideraba que el proyecto de normalización cultural y lingüística era previo a cualquier plataforma propiamente partidista.

Guimerà fue quien dividió el teatro catalán en dos vertientes: un teatro más conservador y popular alrededor de Frederic Soler y otro más renovador que intentaba dar a la escena local un prestigio literario. La época más importante del autor como dramaturgo fue entre 1890 y 1900, cuando escribió los dramas modernos que le otorgaron el máximo reconocimiento: *Maria Rosa* (1894), *Terra baixa* (1896) i *La filla del mar* (1900). La Catalunya histórica de las primeras décadas de su obra, la medieval, era sustituida por la Catalunya geográfica contemporánea del autor, una Catalunya industrial y moderna. Entre 1900 y 1911 dejó de escribir teatro y sólo compuso piezas cortas para las Audicions Graner. Hacia los años 20, consolidaba sus primeras experiencias cinematográficas, entre las que destaca *La filla del mar* (1917), producida por la empresa Barcinografo y dirigida por Adrià Gual.

Por último, la presencia de Maurici Vilomara (1848-1930) entre los miembros del jurado se explica por su larga trayectoria profesional, que le situaba entre los personajes más consagrados del *teatre català* del siglo XIX. En la época del concurso, Vilomara, como Guimerà, se encontraba casi al final de su brillante carrera de pintor escenógrafo. Educado en la fecunda escuela realista barcelonesa, que había tenido su máxima concreción en Francesc Soler i Rovirosa, no la abandonó nunca en los sesenta años de continua e incansable labor. Casi todo el *teatre català* estaba vinculado al nombre y a la producción de Maurici Vilomara, que pintó decorados para los más ilustres maestros de la escena catalana, como Àngel Guimerà, Ignasi Iglésias, Santiago Rusiñol y el propio Gual, destacando por la precisión y exactitud de sus atmósferas impregnadas del mejor arte pictórico. Vilomara fue testigo del siglo XIX, no sólo por su arte, sino también por su arraigo físico a la Rambla, donde instaló su residencia y sus talleres y por donde cada día se le veía «ramblear». Así, pues, Vilomara representaba el sector más consolidado del *teatre català*.

El 30 de junio de 1921 se entregaron los trece anteproyectos del Teatre de la Ciutat, firmados por: Manuel Vega i March; Jaume Mestres, Ramón Raventós y Nicolau M. Rubió; Lluís Blanco Soler y Rafael Bergamín; Agustí Bartlett y Carles Martínez; Antoni y Ramon Puig Gairalt; Francesc Folguera Grassi y Lluís Bonet Garí; Climent Maynés Gaspar y Lluís Girona Cuyás; Xavier Felip Solá; Ezequiel Porcel Alabau y Joaquim Vilaseca Ribera; Josep M. Martino Arroyo; Àngel Truñó, Eugeni Pere Cendoya y Pelai Martínez Pancio; Josep M. Jordan y Melcior Marial, y Ferran Tarragó i Noguer.

²⁰ Fundador en 1875 de la revista *La Renaixensa*, presidente de la Lliga de Catalunya en 1889 y presidente del Ateneu Barcelonès en 1895, fue de los primeros en pronunciar sus discursos en catalán, discursos que luego fueron recopilados y publicados en la colección *Cants a la Pàtria* (1906).

A excepción de Joaquim Vilaseca, Josep M. Jordan, Ramon Puig Gairalt y Manuel Vega i March, licenciados entre 1910 y 1912, y Ferran Tarragó en 1914, los otros participantes estaban al inicio de su carrera, habiendo terminado entre 1916 y 1920²¹, época en la cual en la Escola d'Arquitectura se había experimentado la recuperación de un clasicismo no como fórmula cerrada, sino como mecanismo flexible²². La sección de arquitectura del Centre Excursionista de Catalunya²³ era un lugar de encuentro y actividad para algunos de los participantes al concurso –Francesc Folguera, Lluís Bonet, Climent Maynés, Antoni i Ramon Puig Gairalt. Desde 1912, la sección organizaba concursos de arquitectura con el objetivo de fomentar la arquitectura catalana, intentando que las cualidades artísticas del patrimonio nacional inspirasen las producciones modernas. La iniciativa respondía a las primeras llamadas en favor de un arte nacional promovido por los artículos de Joaquim Folch i Torres²⁴. Además, la cultura técnico-arquitectónica vivía de cerca la influencia germanófila, explicitada tanto en el trabajo de profesores y alumnos como en los libros y revistas que se recibían y estudiaban. Nebot, Bona y Darder habían sido profesores de esa generación de arquitectos que se presentaron a concurso, y la enseñanza marcada por ellos será evidente en los resultados. La mayoría de anteproyectos presentados navegan entre versiones más o menos edulcoradas de monumentalismo barroco²⁵, que intentan solucionar a la vez una nueva tipología arquitectónica, un nuevo estilo y un nuevo paisaje urbano –la Via Laietana con su carácter de arteria rápida y al mismo tiempo de elemento de cohesión de la ciudad antigua y moderna.

Los proyectos: un encuadre general

«Cosa ben difícil la construcció d'un gran teatre, d'un teatre amb caracter nacional. Sobretot era cosa difícilíssima a Barcelona.— L'arquitectura estava perduda.»²⁶

Analizar las trece propuestas presentadas al concurso de anteproyecto del Teatre de la Ciutat, aunque no sea una operación enriquecedora para la historiografía arquitectónica, puede ayudar a entender el esfuerzo de interpretación que los jóvenes arquitectos, protagonistas del momento, intentaron hacer para ensayar un nuevo estilo. Los proyectos no merecen ser analizados uno por uno en detalle, pero sí globalmente. Gracias a las memorias consultadas en los archivos de los autores y a la documentación gráfica conservada en el Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona²⁷, se puede realizar un estudio de conjunto comparativo, tomando tres aspectos

²¹ José Martino Arroyo y Nicolau M. Rubió en 1916; Francesc Folguera Grassi y Eugeni Pere Cendoya en 1917; Antonio Puig Gairalt, Lluís Bonet Garí y Ramon Raventós en 1918; Xavier Felip Solà, Lluís Girona Cuyás y Agustí Barlett en 1920; Pelai Martínez Pancio en 1921.

²² «La represa del classicisme acadèmic». En: *Exposició Commemorativa del Centenari de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona 1875-76/ 1975-76*. Barcelona: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, 1977, p. 95.

²³ El Centre Excursionista de Catalunya se había constituido en 1891 como entidad que aglutinaba a la Associació Catalanista d'Excursions Científiques (1876), origen del excursionismo asociativo, remarcando su misión cultural, y a la Associació

Catalana d'Excursions (1878), más de carácter deportivo. La edición mensual del *Bulletí del Centre Excursionista de Catalunya*, bajo la dirección de Francesc Carreras i Candi, también empezó en 1891. En sus páginas se exponía el gran reto del excursionismo como actividad con finalidad cultural y científica.

²⁴ Joaquim Folch i Torres. «Cap a l'Estil». *La Veu de Catalunya. Pàgina artística*. Barcelona, 5 de junio de 1913, s. p.

²⁵ Oriol Bohigas. *Combat d'incerteses/ Dietari de records*. Barcelona: Edicions 62, 1989.

²⁶ Joan Sacs. «El Concurs d'edificis pel Teatre Català». *La Publicitat*. Barcelona, 31 de diciembre de 1922, p. 3.

²⁷ Comisión mixta de Reforma y Cultura. C 1-A-4-2. Cajas 1/87/5923 – 1/87/5927 – 1/87/5931, AMAB.

Resolver el edificio en su emplazamiento significaba también establecer una estrategia para integrar la sala teatral respecto a la escuela de arte dramático, la biblioteca y el museo, conservando al mismo tiempo cierta autonomía. Accesos independientes, zonas conectadas entre ellas, espacios de circulación, entradas de luz. Una tipología arquitectónica nueva que aglutinaba instituciones que la Comisión de Cultura estaba definiendo.

Entre la documentación entregada, aparte de plantas, secciones y alzados del edificio a escala 1:100, los concursantes incluyeron las perspectivas exteriores e interiores que juzgaron convenientes, tal y como se especificaba en las bases. La mayoría de proyectos se adaptaban a la forma del solar y solucionaban la entrada al teatro en el chaffán de la plaza Antoni Maura o en la fachada a la Gran Vía C, y el acceso a la escuela desde la plaza Berenguer el Gran.

Con ello, la mayoría de fachadas en las que se sitúa la entrada y la escalinata de honor disponen de una superficie limitada para resaltar la belleza arquitectónica y el valor propio del edificio, recurriendo a elementos estilísticos de remate como torres o exedras, a excepción del proyecto de Francesc Folguera y Lluís Bonet. Éstos enfatizan la relación visual hacia el casco antiguo y modifican la forma del solar para ganar superficie, acentuar el plano horizontal de fachada y reforzar la percepción del edificio desde la calle Joaquim Pou y la catedral, en un lenguaje ortodoxo pero de calidad.

«Considerem que els avantatges de les belles perspectives demostrades en la planta d'emplaçament i en una de les aquarel·les presentades ens compensarien de l'irregularitat de l'encreuament de les dugues grans vies, molt més visible ara en el dibuix que en la realització que ens figurem de l'avant-projecte.»²⁸

La «bella perspectiva» presentada por Folguera era el resultado de una reflexión acerca del planeamiento urbano, según principios estéticos y artísticos, defendida y teorizada por la escuela alemana que encabezaba Camillo Sitte. Los referentes son bien explícitos. En las primeras páginas de la memoria de proyecto, Folguera expone su preocupación por articular un discurso urbano según el modelo de Joseph Stübben²⁹, quien desarrolló y superó la teoría estética de Sitte, integrando los monumentos históricos y modernos en la ciudad condicionada por los flujos de circulación y el tráfico³⁰. En esta línea, el proyecto de Folguera introducía unas modificaciones necesarias en la definición perimetral de la parcela: retranqueando el lado hacia la Gran Vía C resaltaba y reforzaba el valor de los edificios históricos de la ciudad, aumentando la superficie de fachada destinada a «ornamentar» la Via Laietana³¹.

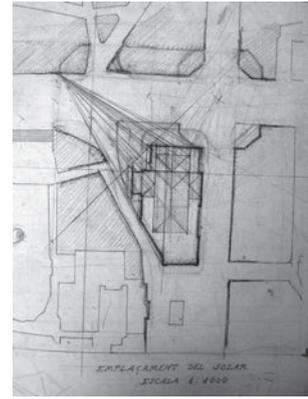
«Per nosaltres l'avant-projecte que mostrant una espiritualitat noblement i purament classica ha sabut gustar al mateix temps el punt dolç del barcelonisme és el dels arquitectes senyors Bonet i

²⁸ Josep Francesc Ràfols. *La Publicidad*. Barcelona, 24 de noviembre de 1921.

²⁹ «Dues menes de consideracions concórren a determinar l'emplaçament dels edificis públics en relació amb els seus encontorns, les unes de conveniència, les altres de bellesa. La conveniència exigeix una facilitat d'accés i una situació clara que els faci ben

albiradors. La bellesa demana que comarats amb les cases veïnes, tinguí una situació en el barri que doni un bell aspecte ciutadà a tot l'entorn». Francesc Folguera. *Memoria de avant-projecte*. Barcelona, 30 de junio de 1921, p. 3. Carpeta C343/13, AHAB.

³⁰ George Collins, Christiane Collins. *Camillo Sitte y el nacimiento del urbanismo moderno*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.



Francesc Folguera y Lluís Bonet. Anteproyecto del concurso Teatre de la Ciutat, junio de 1921. Vista del edificio desde la calle Joaquim Pou, esquina con la Plaça de la Catedral (AMAB).

Folguera; i, convençuts com estem de que aquest avant-projecte un cop realitzat hauria honorat moltíssim la ciutat, sentim en el fons del cor que el Jurat, al considerar que pel sol fet de no acceptar la limitació donada al solar on el Teatre deu alçar-se es separa de l'objecte del concurs, no l'hagi fet entrar a la selecció.»³²

El eje que llevaba de la Rambla a la Via Laietana estaba constituido por una serie de edificios monumentales –Casa de l'Ardiaca y Casa del Canonge, Catedral, Palau del Bisbe y Santa Àgata–, que encontraban en el edificio del teatro su culminación. Folguera proponía organizar el edificio según ejes perpendiculares y ángulos rectos que rompían la simetría de la plaza Antoni Maura y planteaban un nuevo problema: resolver urbanísticamente los otros chaflanes, aunque ello no fuera el tema del concurso, como el propio Folguera apuntaba³³.

Los hermanos Antoni y Ramon Puig Gairalt³⁴, en cambio, se adaptaron de manera muy estricta al solar de emplazamiento, basándose en la lógica utilización de la parcela. Las detalladas perspectivas presentadas a concurso por los Puig Gairalt muestran, en su conjunto, una volumetría compleja, con predominio de masas cúbicas, pilastras y proporciones gigantes que aparentan un aspecto germánico, a la manera del teatro de Champs Élysées.

«Amb sincer entusiasme podriem comentar l'indubtablement bell germanisme dels germans Puig Gairalt, llur traça i ardiment, la finor amb què intenten l'aclimatació de les formes nordiques al nostre sol.»³⁵

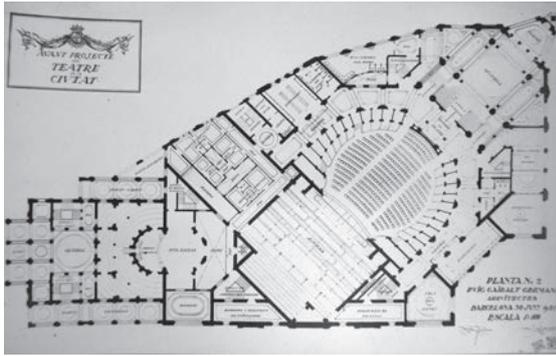
El comentario de Joan Sacs da lugar a una interesante respuesta de los arquitectos, que revelan sus inquietudes hacia la modernidad y su preocupación por buscar un estilo.

³¹ «La presentada ocasió de bastir en l'encreuament de les dues grans vies de Reforma, el Teatre, era cosa evident que l'interès de la Ciutat era treure tot el partit possible de la disposició del Teatre per a l'ornament ciutadà d'aquell lloc, introduint les modificacions que fossin possibles en els encontorns». Francesc Folguera. Op. cit., p. 2.

³² Josep Francesc Ràfols. Op. cit.

³³ «Caldria cercar altra solució que armonitzés aquelles cantonades amb el Teatre. El cercar aquesta disposició ens duria fora dels límits del concurs, sortint-nos del que ha d'ésser un estudi d'avantprojecte». Francesc Folguera. Op. cit., p. 5.

³⁴ Alicia Suárez, Mercè Vidal. *Els arquitectes Antoni i Ramon Puig Gairalt*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993, p. 116-120.



Antoni i Ramon Puig Gairalt. Anteproyecto del concurso Teatre de la Ciutat, junio de 1921. Planta y fachada hacia la Plaça de la Catedral (AMAB).

«No podem pas imaginar-nos un teatre modern ficat dins d'una funda d'aparència del Parthenon (...) Per què tenim que arribar al carrer i dissimular el què és l'objecte de l'edifici que ens han encomenat?»³⁶.

Efectivamente, el proyecto de Puig Gairalt nace de un criterio funcional. El vestíbulo situado en la esquina hacia la Gran Vía C y la Catedral demuestra un estudio de los flujos que, desde la entrada, determinan las posiciones de los distintos elementos del edificio, así como la integración del núcleo sala-escenario con los espacios de la escuela, biblioteca y museo. Respecto al exterior, los hermanos Puig Gairalt defienden la exhibición de la desnuda estructura frente a los historicismos que se limitaban a revestir los edificios.

«Es que no és en arquitectura un camí, despollar-se de totes les penjarelles dels vells estils i seguint estrictament i reverentment la tradició, anar a l'ànima de les estructures i mostrar-les a tothom per que pugui gaudir de la bellesa austera? (...) Si d'això de mostrar l'ossada vivent se'n diu estil germànic! Que quan serà fet de carn i ossos o de pedra i ferro ja serà ben català. Si aquesta és una solució moderna de l'arquitectura, els que vindran quan nosaltres ja no hi serem en diran estil estructural o arquitectura enginyeril de França, de Germània o de Catalunya.»³⁷

Una propuesta diferente de las anteriores es la de Àngel Truñó, Eugeni Pere Cendoya y Pelai Martínez Pancio. El proyecto centra la estructura compositiva de la planta baja en un triple sistema de accesos, distribuyéndose entre el chaffán de la plaza Antoni Maura, la fachada noroeste y el lado sur hacia la calle Tapineria. La idea central de la propuesta es resolver los flujos de circulación de los transeúntes y los carruajes³⁸. El público confluye en un monumental vestíbulo ubicado bajo la platea de la sala, un gran espacio público a pie de calle del cual se despliega la escalera de honor que lleva a la sala y a los distintos núcleos de servicios. Un proyecto donde la relación con la escuela es secundaria y que en alzado sigue un cierto clasicismo.

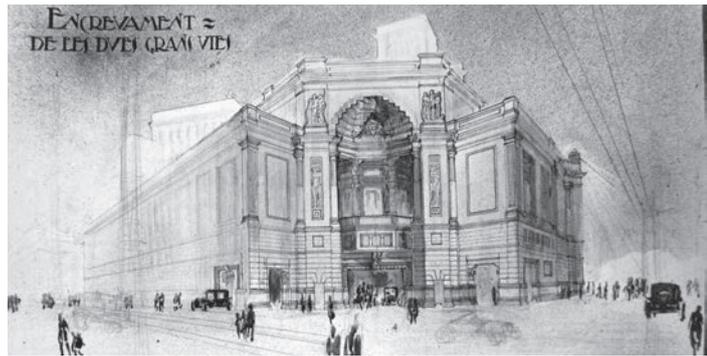
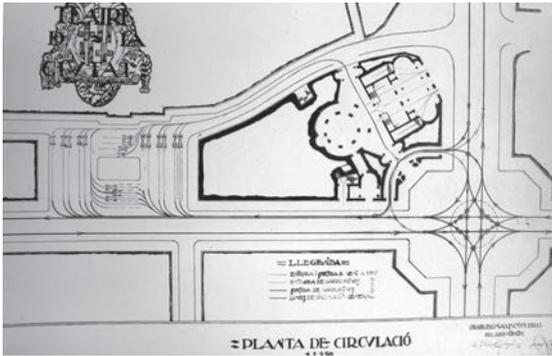
Agustí Bartlett y Carles Martínez son los únicos que sitúan la entrada y el vestíbulo principal hacia la Via Laietana, centrandó su interés en el aspecto arquitectónico. Aquél era el lado con

³⁵ Joan Sacs. «El Concurs d'edificis pel Teatre Català». *La Publicitat*. Barcelona, 31 de diciembre de 1922, p. 3.

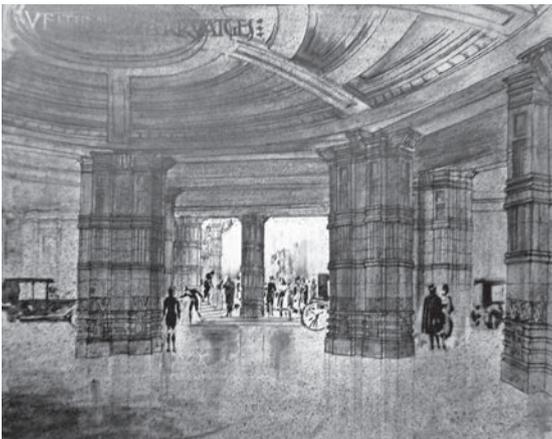
³⁶ Antoni i Ramon Puig Gairalt. «El Concurs d'edificis pel Teatre

Català. Lletre oberta al Sr. Joan Sacs ». *La Publicitat*. Barcelona, 2 de enero de 1923, p. 4.

³⁷ *Ibíd.*



Àngel Truñó, Eugeni Cendoya y Pelai Martínez Pancio.
Anteproyecto del concurso 'Teatre de la Ciutat', junio de 1921 (AMAB).



Àngel Truñó, Eugeni Pere Cendoya y Pelai Martínez Pancio.
Perspectivas del vestíbulo de entrada, junio de 1921 (AMAB).

mayor superficie, o sea el más adecuado para componer una bella fachada clásica, simétrica, ritmada por un basamento porticado, orden gigante del cuerpo central y cornisa con estatuas³⁹. Sin embargo, esta solución no era la más adecuada para la anchura de la Via Laietana y su carácter rodado, ya que nadie hubiera podido tener una percepción frontal de aquella fachada. Además, tras ella se disimulaba completamente un detalle interesante: un pasaje peatonal que separaba la escuela del teatro.

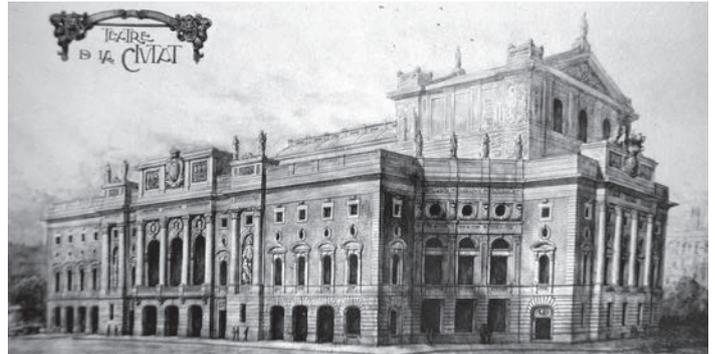
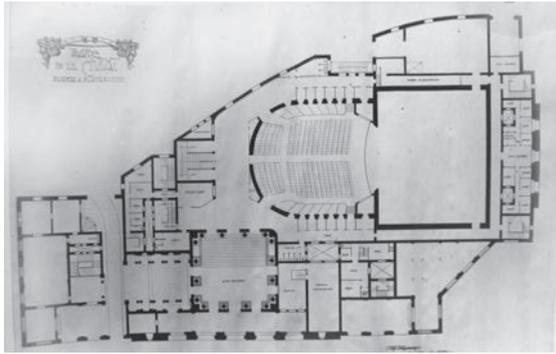
Jaume Mestres, Ramon Raventós y Nicolau M. Rubió también dejaron un pasaje abierto entre la Via Laietana y la calle Tapineria, pero separan en dos bloques totalmente distintos el teatro y la escuela, con un porche de orden menor como elemento unificador que atribuye cierto tono monumentalista al complejo.

«L'altre avant-projecte que amb tot la seva fredor se'ns ha endut també les nostres simpaties és el dels arquitectes Mestres, Raventós i Rubió. És aquest d'una nitidesa admirable tant en la

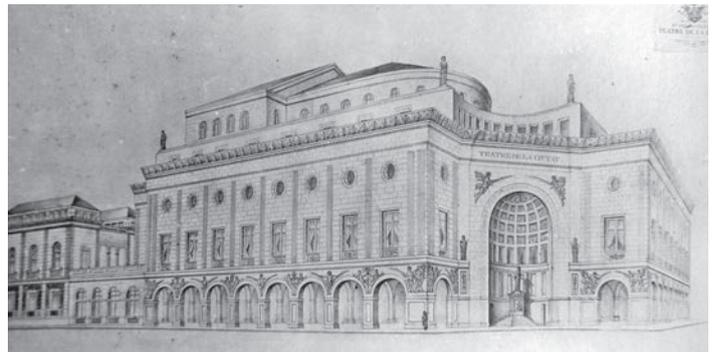
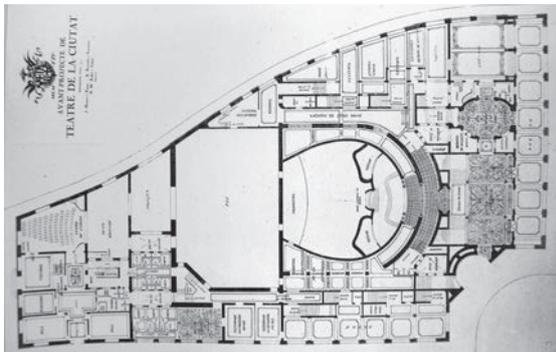
³⁸ En la leyenda de la Planta de circulació presentada a escala 1:250 por Àngel Truñó, Eugeni Pere Cendoya y Pelai Martínez Pancio, se distingue entre «entrada y salida de gente a pie, entrada y salida de carruajes y líneas de circulación general». Ayuntamiento de Barcelona, Comisión de Cultura. *Concurs d'avant-*

projectes del Teatre de la Ciutat. Reproducció dels treballs gràfics presentats a concurs, 1921.

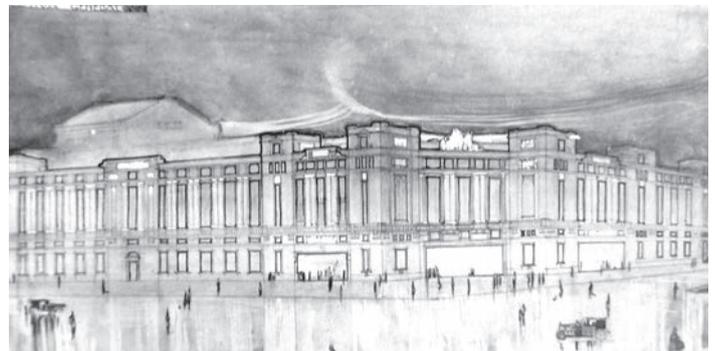
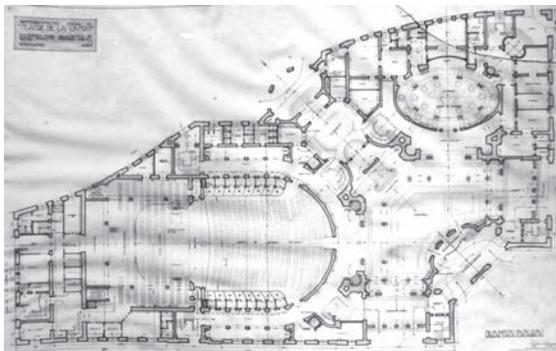
³⁹ De Agustí Bartlett se conserva, en el archivo de la ETSAB, un proyecto académico de Teatro de la Ópera con los mismos registros formales.



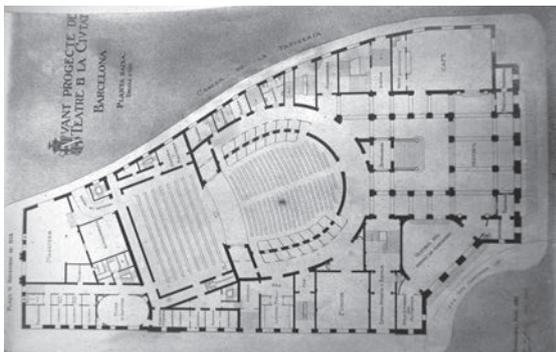
Agustí Bartlett y Carles Martínez. Anteproyecto del concurso Teatre de la Ciutat, junio de 1921 (AMAB).



Jaume Mestres, Ramon Raventós y Nicolau M. Rubió. Anteproyecto del concurso Teatre de la Ciutat, junio de 1921 (AMAB).



Luis Blanco y Rafael Bergamín. Anteproyecto del concurso Teatre de la Ciutat, junio de 1921 (AMAB).



Josep Maria Jordán y Melció Marial. Anteproyecto del concurso Teatre de la Ciutat, junio de 1921 (AMAB).

proporció com en la composició. Té una bellesa potser més que plàstica, matemàtica. Malgrat la monumentalitat s'enllaça sentimentalment amb l'arquitectura de les eixerides i dolces torretes del XVIII i de part del XIX que hi ha per aquí als voltants de Barcelona.»⁴⁰

Si bien la mayoría de arquitectos posicionan el teatro hacia la Gran Vía C, Luis Blanco y Rafael Bergamín invierten el orden y colocan la escuela hacia la Catedral, marcando un eje transversal a 45 grados entre la plaza Antoni Maura y la calle Tapineria que atraviesa el edificio y genera en planta baja un gran vestíbulo y en la planta principal un patio abierto. Los arquitectos madrileños destacan por el tratamiento uniforme de fachada, en la cual se evidencia la estilización cúbica de un orden dórico desprovisto de molduras y ornamento⁴¹. Un lenguaje desconocido en la Escola d'Arquitectura de Barcelona que consiguió superar la primera fase del concurso, obteniendo la opinión favorable de Bona y Nebot⁴².

Sin embargo, son Josep Maria Jordán y Melció Marial los que mejor resuelven la integración de la escuela al teatro, situándola en el tercer piso hacia la fachada principal y ofreciendo un amplio espacio al museo, que ocupa parte de las dependencias en el segundo piso y se integra al núcleo sala-escena. Este proyecto, junto con el de Puig Gairalt, es el favorito de Adrià Gual, porque se centra en resolver correctamente el programa funcional del edificio y, ante todo, de la sala, a pesar de que su forma siga siendo en ferradura para lograr las óptimas condiciones acústicas⁴³.

Por lo que se refiere a la sala del teatro, la mayoría elige el modelo a la italiana, en su versión más clásica o en algún caso con los lados más alargados, a la manera del Teatro Farnese. El teatro a la italiana era garantía de tradición, aun no siendo el espacio del teatro creativo, ya que, en un siglo de revoluciones y redefiniciones, aquél se movía con la prudencia de una hegemonía consolidada, porque aún no se habían establecido otros modelos.

En 1860, Clément Contant, jefe de máquinas de la Ópera de París, y Joseph de Filippi habían publicado el *Parallèle des principaux théâtres modernes de l'Europe et des machines théâtrales françaises, allemandes et anglaises*, una referencia cultural para los espacios teatrales del siglo XIX; en 1898, Edwin Sachs había editado tres volúmenes dedicados a la *Modern Opera Houses and Theatre*, otro amplio estudio que consagraba el modelo a la italiana. Si éstas eran las fuentes de referencia en la Escola d'Arquitectura de Barcelona⁴⁴, no debe extrañar que los proyectos del concurso se movieran en aquel terreno. Los únicos que esbozan soluciones alternativas eran Francesc Folguera, que tomaba algunos detalles de la obra de Max Littmann⁴⁵, y Josep M. Martino Arroyo, que proponía una solución cercana a la sala-auditorio americana.

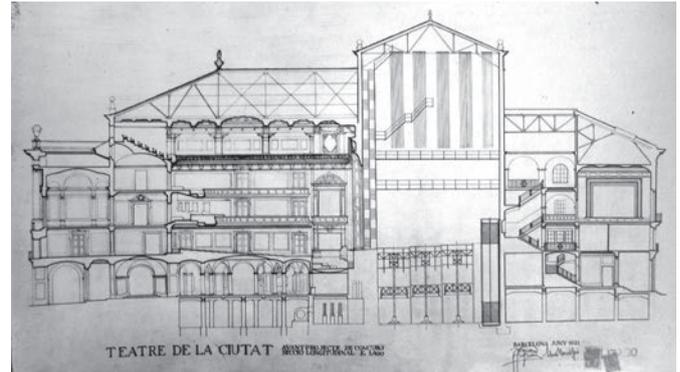
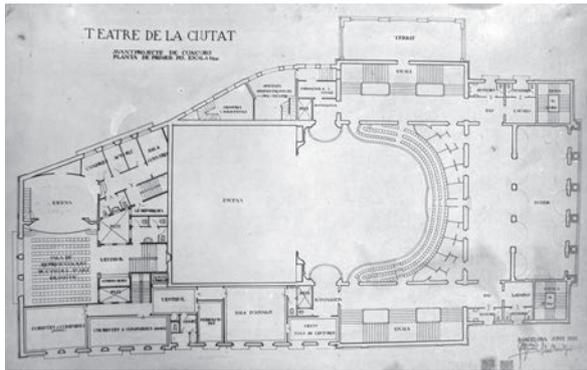
El número de espectadores previsto en las bases del concurso es un tema central en el proyecto de Martino Arroyo, donde argumenta la importancia de diferenciar teatro lírico y teatro de

⁴⁰ Josep Francesc Ràfols. Op. cit.

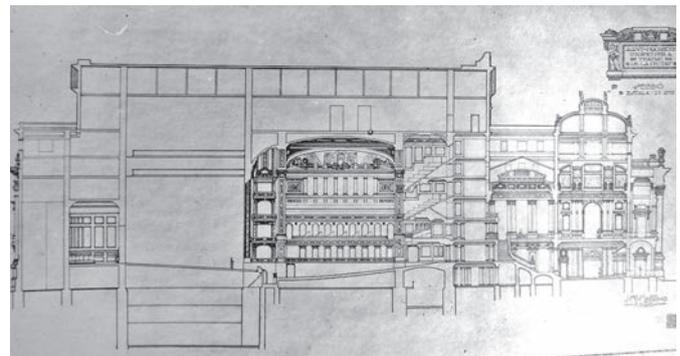
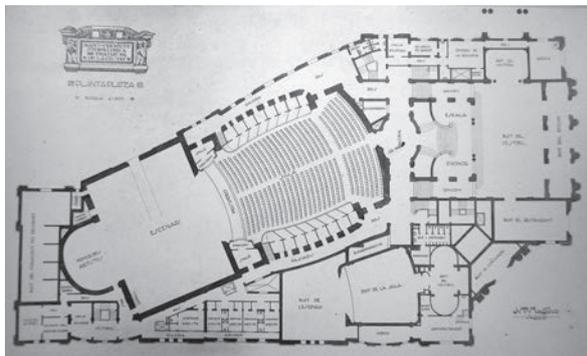
⁴¹ Oriol Bohigas. *Combat d'incerteses/ Dietari de records*. Barcelona: Edicions 62, 1989.

⁴² Según las actas del jurado de fecha 28 de octubre de 1921, Bona y Nebot votan a favor del proyecto de Blanco y Bergamín para pasar al segundo grado del concurso.

⁴³ «Per aquest motiu hem adoptat l'indicada forma que's la de la Gran Ópera i Ópera còmica de París, de l'Escala de Milan, del Imperial de Viena, de la Moneda de Bruselas, del Liceu de Barcelona i del Antic Teatre Principal». Josep M. Jordán y Melció Marial. *Memoria del avant-projecto*. Barcelona, 30 de junio de 1921, p. 4. Carpeta C889/176, AHAB.



Francesc Folguera y Lluís Bonet. Anteproyecto del concurso Teatre de la Ciutat, junio de 1921. Planta y sección longitudinal (AMAB).



Josep M. Martino Arroyo. Anteproyecto del concurso Teatre de la Ciutat, junio de 1921. Planta y sección longitudinal (AMAB).

declamación, ya que las condiciones acústicas que requieren uno y otro son distintas. En las salas de ópera, la acústica debe ser óptima, aunque las condiciones visuales no sean de las mejores; en cambio, en una sala de declamación se deben tener en cuenta ambos aspectos. A través de una serie de datos respecto a la altura y anchura de la sala, Martino Arroyo llega a definir y justificar su propuesta, que excluye la solución a la italiana y a la francesa, para acercarse al modelo americano, adoptado también por los alemanes.⁴⁶ Las ventajas son acústicas y visuales, a pesar de que la inclinación de las galerías es superior a lo normal y los espectadores no pueden disfrutar «de l'espectacle del públic colocat de cara a ell, és trist i sense la distinció i elegancia dels teatres clàssics»⁴⁷. Así que la propuesta de Martino Arroyo se concreta en una sala híbrida, aproximadamente rectangular, de lados curvilíneos con palcos laterales en los primeros dos pisos y gradas en anfiteatro al fondo de la sala en los dos pisos superiores.

Otro elemento arquitectónico que el modelo de sala a la italiana había consagrado era el arco de proscenio, considerado una caja óptica aislada que acentuaba la separación entre

⁴⁴ Ambos volúmenes están conservados en la Biblioteca de la ETSAB.

⁴⁵ Los libros de Max Littmann se conservan en la Biblioteca del COAC de Barcelona y están marcados con el *ex libris* de Francesc Folguera.

⁴⁶ «Els teatres americans acostumen a tenir dos pisos de graderies; la platea i el pis principal; poques vegades tres, en qual cas l'iniciament d'aquest últim és reulat més cap al fons de la sala.

És una idea semblant a la que guia als constructors de Beyreuth, repetida dues o tres vegades enlaire». Josep Maria Martino Arroyo. *Memoria del avant-projecto*. Cap. vi. Barcelona, 1921. Carpeta C 734/73, AHAB. En un documento anexo a la memoria, se encuentra una tabla comparativa de los teatros alemanes construidos entre 1886 y 1905.

sala y escenario. En general, todos los proyectos respetan este «marco» que divide visual y acústicamente el público de la representación, situando allí el foso de orquesta aunque no se trate de un teatro de ópera. Ningún plan adopta la solución wagneriana que elimina esta separación e instala la orquesta debajo de la escena, ganando amplitud, ni tampoco parecen conocer las mejoras de Max Littmann y de su proscenio patentado⁴⁸. El arco de proscenio era uno de los elementos de tradición barroca que la vanguardia teatral estaba revisando e innovando para fundar una idea de espacio teatral unitario y continuo, y éste será uno de los puntos que Gual considerará necesario revisar en la segunda fase del concurso.

5.2 Primeros resultados

«Els concursants ens semblen en conjunt persones aptes per a bastir un temple, però no massa devots de la religió que s'hi professa, o quan menys, no iniciats en ella.»⁴⁹

En las bases del concurso de anteproyectos se establecía una primera fase de la cual resultarían seleccionados los proyectos que el jurado considerara de suficiente mérito para pasar al segundo grado del concurso. Los anteproyectos escogidos no podían ser más de cuatro⁵⁰.

Los trece proyectos entregados se centralizaron en el Palau de la Indústria del Parc de la Ciutadella, donde se convocaron las primeras sesiones del jurado, y luego, en el mes de septiembre, se trasladaron al Palau de Belles Arts para la exposición al público, prevista entre el 23 de octubre y el 10 de noviembre de 1921. Exponer los proyectos formaba parte de la política municipal y era una estrategia para hacer partícipe a la ciudadanía de los eventos políticos administrativos.

Según se observa en las actas del jurado, en la sesión del 22 de octubre de 1921 quedaron excluidos los proyectos de Manuel Vega i March; Agustí Barlett y Carles Martínez; Francesc Folguera Grassi y Lluís Bonet Garí; Xavier Felip Solà; Josep M. Martino Arroyo, y Ferran Tarragó i Noguer.

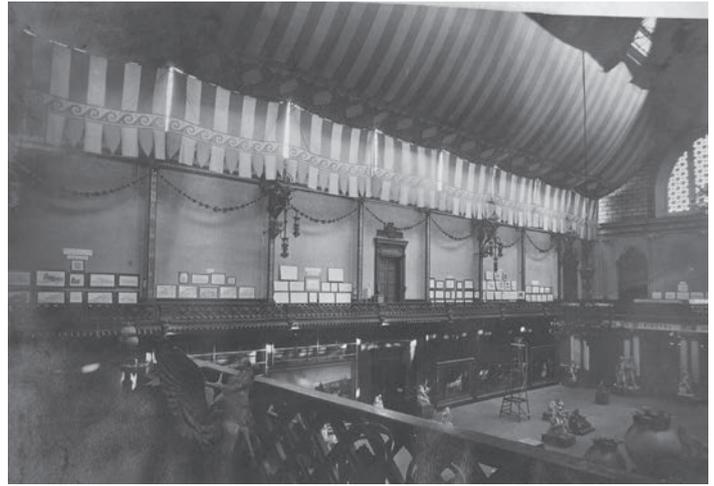
El día 27 de octubre de 1921, en el Teatro Eldorado, Lluís Duran i Ventosa pronunció la conferencia inaugural del curso 1921-1922 de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic⁵¹. El objetivo de dicho acto era argumentar los resultados del concurso y generar expectativa sobre las noticias que la prensa publicaría.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Littmann Max. *Das Grossherzogliche Hoftheater in Weimar*. Múnich: L. Werner, 1908.

⁴⁹ Adrià Gual. Acta del jurado. Barcelona 22 de octubre de 1921. Comisión mixta de Reforma y Cultura, C 1-A-4-2. Caja 1/87/5923, AMAB.

⁵⁰ Ayuntamiento de Barcelona, Comisión de Cultura. «Bases del concurs d'avant-projectes del Teatre de la Ciutat». *Boletín Oficial de la Provincia de Barcelona*, 254. Barcelona, viernes 22 de octubre de 1920.



Palau de Belles Arts. Exposició de los anteproyectos del concurso Teatre de la Ciutat, octubre-noviembre de 1923.

En su discurso, Duran i Ventosa habla del teatro como de un «organismo» que debe saber integrar todas sus piezas. El teatro en el aspecto social y nacional tiene que interesar a todos los sectores de la vida ciudadana; un teatro no es sólo la obra dramática, aunque ésta sea el elemento inmortal: el teatro necesita actores y público para vivir, así que la función educativa de la escuela es imprescindible. Sin embargo, para cumplir satisfactoriamente con este mandato, la escuela requiere infraestructuras como la biblioteca dramática y el museo del teatro, que Duran i Ventosa defiende por ser elementos complementarios de una buena docencia. También remarca en su intervención el «hueco» institucional que aún existe en Barcelona para conseguir un teatro nacional.

«Hi ha la necessitat d'un teatre, i Barcelona, malgrat els esforços meritoris d'algunes iniciatives particulars, especialment en aquests últims anys, Barcelona, dic, no compta amb teatres suficients per a l'al·lotjament del seu teatre nacional. Hi ha molts locals per a teatre, pero hi ha pocs teatres en la ciutat de Barcelona.»⁵²

La diferencia marcada entre «locals per a teatre», como los muchos presentes en el Paral·lel, y «teatres», como podían ser el Teatre del Liceu, el Principal o el Novetats, es el argumento central de su intervención, destacando la imposibilidad de que el teatro en Barcelona sea monopolio de la iniciativa de unos pocos ricos. Las capitales de los imperios tenían teatro imperial y las capitales europeas y americanas tenían teatro municipal, así que Barcelona también debía contar con el apoyo del Ayuntamiento y la Mancomunitat.

«l'Estat és la representació de la Nació, és la nació mateixa en l'aspecte polític, i llavors seria el govern nacional català qui aixecaria aquest edifici. Si no el tenim de moment, si Catalunya no disposa d'aquest Estat ¿qui ha de suplir aquest defecte, qui ha de substituir l'Estat per aquests

⁵¹ Lluís Duran i Ventosa. «El Teatre de la Ciutat». En: *Varios sobre teatro*. Tomo 2. Barcelona: Escola Catalana d'Art Dramàtic, 1921, p. 9.

⁵² *Ibíd.*, p. 10.

efectes? No hi ha altre remei: que ho faci l'Estat incipient, que tot just té set anys de vida: la Mancomunitat de Catalunya; o l'Ajuntament de Barcelona que, com a representant de la ciutat és cap i casal de Catalunya.»⁵³

Finalmente, Duran i Ventosa concluye la conferencia explicando al público las razones de escoger un terreno de la Reforma, instrumento del deseo de «convertir-se en ciutat nova, com un símbol de l'obra del ressorgiment nacional que tractem de realitzar»⁵⁴. Una ciudad nueva significa una nación nueva, liberal, que pueda estar a la altura de las otras capitales modernas.

El 28 de octubre de 1921 se publica la resolución de la primera fase del concurso. El veredicto refleja una opinión ambigua, ya que afirma que ninguno de los participantes resuelve de manera definitiva los «complicados problemas» que comporta el proyecto de un teatro moderno.

«Però tenint en compte la conveniència que el futur Teatre de la Ciutat tingui exteriorment aquelles condicions de monumentalitat que són indispensables en un edifici d'aquesta naturalesa; estimant necessari que la seva construcció s'acosti el més possible a les normes tècniques que han de contribuir a la bellesa del seu interior i a les comoditats de la seva utilització, i pensant sempre a les exigències de distribució i capacitat que els serveis i el funcionament d'aquest teatre requereixen, el Jurat ha pogut designar quatre projectes, que si no responen en absolut al màxim d'aquestes condicions, estan almenys en situació d'acostar-s'hi molt, mitjançant la complementació definitiva que han de realitzar en el segon període del concurs.»⁵⁵

Los cuatro proyectos que pasaron a la segunda fase estaban firmados por Antoni y Ramon Puig Gairalt; Climent Maynés Gaspar y Lluís Girona Cuyàs; Ezequiel Porcel Alabau y Joaquim Vilaseca Ribera, y Josep Maria Jordán y Melció Marial.

El jurado, junto al veredicto, acordó formar una comisión de técnicos constituida por Bona, Darder, Goday, Nebot, Gual y Vilomara que, como expertos, se encargarían de redactar un plan de modificaciones para los proyectos admitidos. Los escasos resultados habían demostrado la superficialidad de las bases y del programa de dependencias, y hacía falta una rápida revisión para reconducir los proyectos a resultados más concluyentes. De los cuatro proyectos, unos se preocupaban por el edificio «contenedor» y su impacto respecto al entorno y la ciudad, mientras que otros se centraban en el «contenido».

⁵³ Ibid., p. 11.

⁵⁴ Ibid., p. 12.

⁵⁵ «Teatre de la Ciutat, Veredicto de primer grau», hoja suelta contenida en Comisión mixta de Reforma y Cultura. C 1-A-4-2. Caja 1/87/5923, AMAB.

5.3 ¿Cómo hubiera podido ser el Teatre de la Ciutat? Algunos modelos de referencia

«la segona etapa del concurs reclamava una pauta d'observacions i de modificacions en la que jo, una vegada més, em vaig fer fort damunt allò que creia més convenient, tant per a l'edifici i les pràctiques a que s'havia de sotmetre, com per al que d'una manera particular afectava en tot la Institució perquè la creia l'ànima del Teatre de la Ciutat.»⁵⁶

En la primera reunió que la comisió de tècnics celebró en los locales de la Escola d'Art Dràmatic, el día 8 de noviembre de 1921, Adrià Gual planteó una serie de temas importantes que abarcaban aspectos relativos a la sala del complejo teatral. En esta misma sesión, Maurici Vilomara presentó una lista de dependencias, anexas al escenario, útiles para su correcto funcionamiento. Al mismo tiempo, los arquitectos Bona y Nebot apuntaron la conveniencia de unas cuestiones de estilo, que finalmente se incluyeron en el documento entregado a los participantes de la segunda fase del concurso.

«que dintre dels possibles la part exterior de l'edifici del Teatre estigui en harmonia amb l'estil arquitectònic dels edificis propers a ell; que aquest aspecte recordi mes el caràcter d'Acadèmia, que en bona part correspon a la Institució que hi ha d'haver en el Teatre; (...) que la sala de teatre tingui també relació d'estil amb la façana; que l'entrada i la façana principal siguin en la cara que forma la placeta de l'encreuament de les dues Grans Vies.»⁵⁷

La preocupación de Adrià Gual se centraba en un problema ético más que estético: ninguno de los proyectos expresaba el sentimiento de un «teatre nou». Gual utiliza esta fórmula como algo personal, ya que llevaba tiempo persiguiendo el nacimiento del «teatro nuevo»⁵⁸, en cuanto género y lenguaje, no sólo en cuanto edificio. En el Teatre de la Ciutat, Gual veía la posibilidad de materializar aquellas ideas impulsadas en los últimos años sobre el nuevo espacio del teatro, con el objetivo de que el edificio se cargara de contenidos pedagógicos, en un marco oficial e institucional.

«Si el nostre “Teatre de la Ciutat” no es fa per a promoure un ambient honest i esperonador de les sanes intencions dramàtiques, que deuen contribuir al desvetllament de les altes passions populars, no té raó d'existir.

La sala d'espectacles del nostre Teatre deu resoldre a la perfecció dos aspectes capdals:

1r l'aspecte de facilitats, d'ambient i de respecte que és degut a l'obra dramàtica.

2n l'aspecte de comoditat, de dignitat i de promocions emotives referents a l'espectador.»⁵⁹

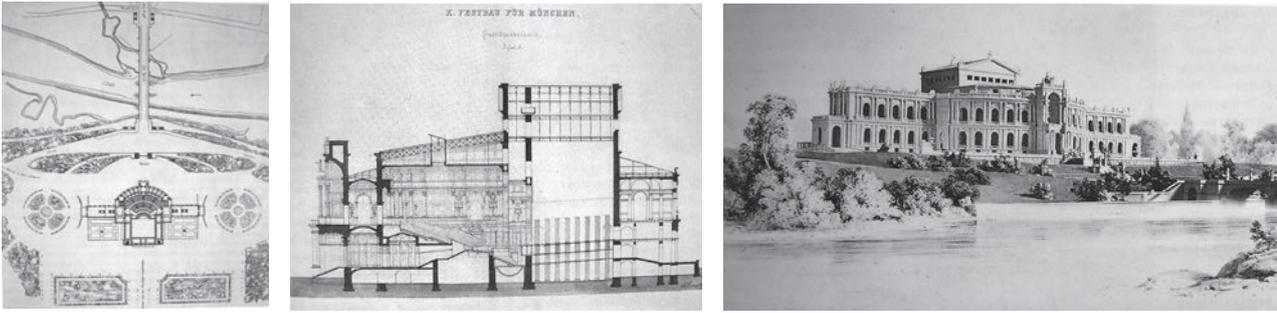
⁵⁶ Adrià Gual. Op. cit., p. 302.

⁵⁷ Acta de la reunió del jurado de fecha 8 de noviembre de 1921. Comisió mixta de Reforma y Cultura. C 1-A-4-2. Caja 1/87/5923, AMAB.

⁵⁸ Adrià Gual define el teatro como «principio y fin de un civismo» en la conferencia «Hacia un teatro nuevo», presentada en el Ateneu Madrid (1923) y en el Congreso Internacional de Teatro

de 1929. Texto mecanografiado conservado en el Fondo Gual, carpeta 42-10, MAE, p. 27.

⁵⁹ Adrià Gual. «Consideracions respecte a la sala». Contenido en el documento de modificaciones del 28 de noviembre de 1921. Comisió mixta de Reforma y Cultura. C 1-A-4-2. Caja 1/87/5923, AMAB.



Gottfried Semper: Teatro Princep Regent en Munich. Planta, secció i alzado, 1864-67.

Los modelos de la sala a la francesa o a la italiana confirmaban una larga historia de concesiones a la vanidad humana, perjudicando la obra artística. Sin embargo, el teatro debía ser el lugar consagrado a la obra dramática y no a las mezquinas historias de su público. Si la sociedad cambia, el teatro y el arte también debían buscar nuevas formas. La renovación teatral de Wagner se centraba en este punto⁶⁰, y no es casualidad que Adrià Gual considerara los teatros de Bayreuth y el Princep Regent de Múnich como ejemplos que podían señalar una tipología de sala interesante para el nuevo teatro de Barcelona. No se trataba de copiar las formas del teatro antiguo, de tradición grecorromana, sino de reinterpretarlas y trabajar el espacio del teatro a partir de nuevas necesidades. Lo que sugiere es buscar la correspondencia entre la realización escénica y el espectador, y para conseguirlo se debe eliminar el arco de proscenio.

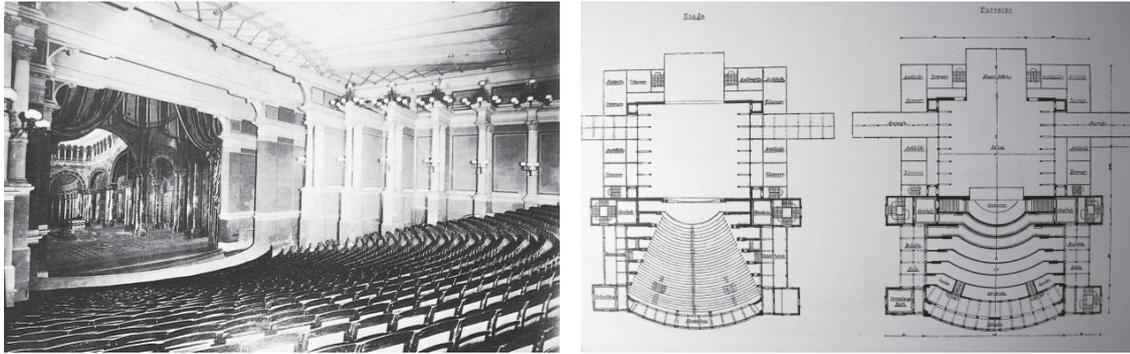
«entre la c vea, sitio de la pasión popular conjunta, y el proscenium, aula del altísimo ejemplo, descubro una distancia moral y material enorme, que por ella sola desdibujar  por completo la finalidad del acto solemne. (...) el plano de la orquesta es, a mi ver, la frontera entre la palabra sublime y la barbarie contenida.»⁶¹

Eliminar la boca de escena era un acto de democracia; innovar el espacio del teatro no era un asunto difícil si se hubieran observado con más interés los ejemplos construidos en otros países. A principios del siglo xx, la verdadera vanguardia en términos de arquitectura teatral era exclusiva de Alemania, pero Francia y Norteamérica también estaban estudiando y proponiendo nuevas tipologías. Si Schinkel se puede considerar el primer defensor de la reforma en cuanto al proscenio, en los estudios para la Schauspielhaus de Berlín (1818-1821), Gottfried Semper era el precursor de una extensa generación de arquitectos que investigaron el nuevo concepto de espacio teatral.

Los tres proyectos realizados por Gottfried Semper en colaboración con Richard Wagner, por encargo directo del príncipe Ludwig II de Baviera para el Teatro en Múnich (1864-67), habían sido un terreno de ensayo muy importante donde resolver dos problemas a la vez: el rediseño del proscenio y la eliminación de los palcos y galerías en los laterales de la sala. La equivalencia

⁶⁰ «Il culmine dell'esperienza wagneriana, che ha radici nell'ideale romantico del teatro greco, fa corrispondere all'unit  della poesia, danza, musica, l'unit  della platea anfiteatrale e la scena». En: Romano Augusto Burelli. Op. cit., p. 80.

⁶¹ Adri  Gual. «Hacia un teatro nuevo». Op. cit., p. 9.

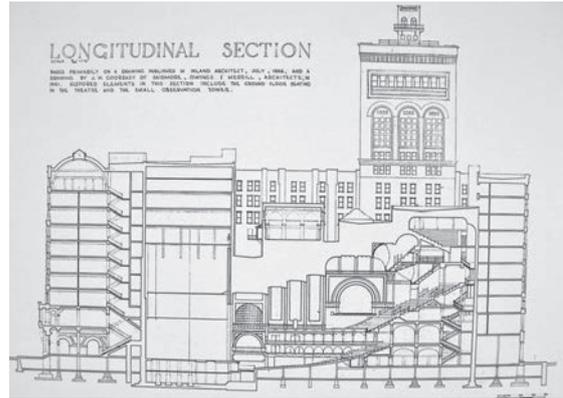
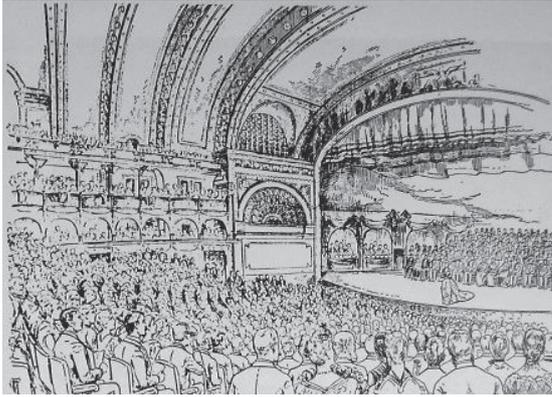


Fotografía interior y plantas del Festspielhaus de Bayreuth, 1875.

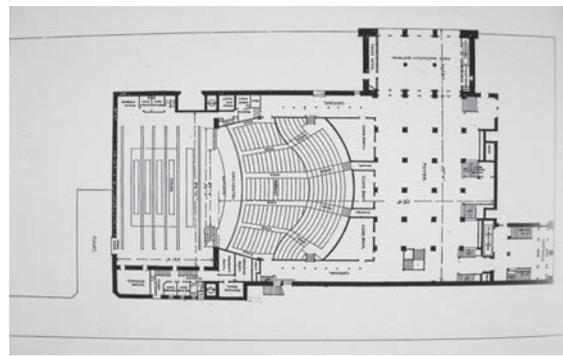
de plazas perseguida por Wagner se había traducido en una sala en anfiteatro que cubría un ángulo de 90 grados, cayendo el centro del arco en la línea externa de proscenio para ofrecer al público las mejores condiciones acústicas y visuales. La orquesta quedaba escondida por debajo del nivel de la platea y en el arco de proscenio se habían eliminado los palcos, introduciendo en las paredes un orden de dobles pilastras, según la tradición del Teatro Olímpico de Vicenza. El trazado circular de la planta se reflejaba en fachada sobresaliendo del cuerpo volumétrico lineal para marcar la entrada al edificio.

Sin embargo, no es hasta la realización del Festspielhaus de Bayreuth (1875) que se rompe con dos siglos y medio de tradición barroca. El teatro de Wagner, proyectado por Otto Brückwald (1841-1904) y Carl Brandt (1828-1881), significó el triunfo de la reforma teatral y la afirmación de un «teatro de masas», en el sentido moderno del término. Un edificio casi enteramente ocupado por la escena y la platea. El centro del arco de la cávea se situaba en el fondo de la escena, de manera que el ángulo de abertura se reducía a 45 grados. La orquesta quedaba debajo del escenario, dejando que el sonido reverberase en la sala. El teatro de Bayreuth se transformó en la meta de muchos peregrinos que se habían convertido a la nueva religión desde toda Europa.

El Auditorium Theater de Chicago (1887-1889) constituía el modelo americano equivalente al Bayreuth de Wagner, en cuanto a reforma del espacio teatral. Además, introducía un modelo de edificio polifuncional que representaba una contribución tanto tecnológica como conceptual en la historia de la arquitectura. Gracias al uso de la estructura metálica, que permitía balconadas en voladizo y una sección de la sala mucho más amplia de lo que se podía conseguir hasta entonces, la disposición en anfiteatro tomó unas proporciones colosales. Desaparecieron por completo el foso de orquesta y el proscenio, configurando un espacio escénico completamente flexible. Gracias al sistema hidráulico de la plataforma escénica se podía disponer de la escena central, llegando a distribuir el público como en una arena. Y gracias al uso de paneles de separación verticales se conseguía un auditorium de capacidad variable. La sala, que contaba con dos pisos de galerías laterales, podía acoger de 2.500 a 7.000 personas, dependiendo del tipo de acto –espectáculo teatral, concierto o congreso. Las formas arquitectónicas y decorativas venían determinadas principalmente por motivos acústicos y de ventilación, lejos de cualquier condicionamiento historicista. El Auditorium Theater hubiera podido ser un referente interesante para los



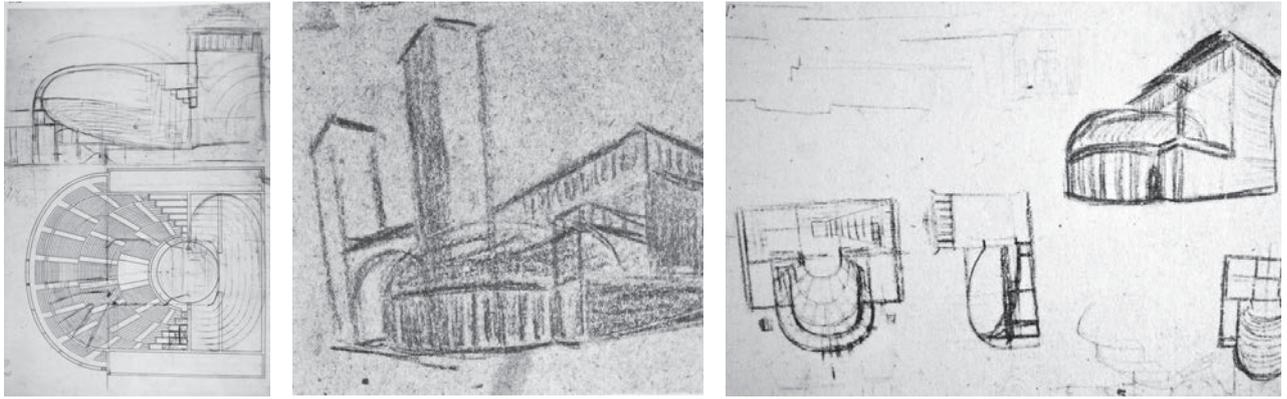
Dankmar Adler y Louis Sullivan. Boceto de la sala y sección del Auditorium Theater de Chicago, 1889.



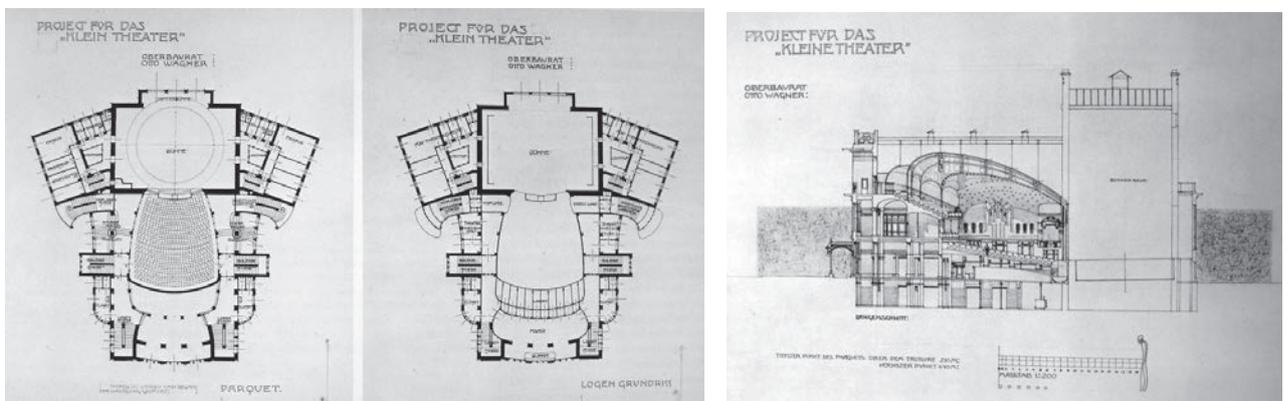
Dankmar Adler y Louis Sullivan. Fotografía interior y planta del Auditorium Theater de Chicago, 1889.

arquitectos que estaban desarrollando el concurso del Teatre de la Ciutat, porque se trataba de un edificio donde se integraban un bloque de oficinas, tiendas, un hotel de 400 habitaciones y un restaurante, zonas diferenciadas pero que a la vez fueron resueltas como un conjunto en planta, sección y alzado.

Otro ejemplo de sorprendente modernidad y que procede de una racional reedición del modelo clásico grecorromano era el proyecto de Adolf Loos de un teatro de 4.000 localidades (1898), en Viena. Loos dio forma a la nueva idea de teatro madurada en el clima cultural alemán, dominado por el filón de pensamiento nietzschiano-wagneriano. Mientras Semper, tanto en el teatro de Dresden (1834-41) como en el Burgtheater de Viena (1874-88), mostraba aún la influencia decimonónica, la tipología del teatro de Loos se articulaba en torno a una tripartición del espacio totalmente novedosa: el patio de butacas, la orquesta y la escena. El patio de butacas estaba concebido como un espacio unitario envolvente, en el que la matriz curvilínea de la planta originaba en alzado un espacio elíptico, con inédita forma oval. La orquesta, replanteada con la forma perfectamente circular del antiguo coro griego, era el verdadero eje de la articulación espacial y al mismo tiempo el elemento culturalmente más significativo, porque en ella se evocaba la íntima fusión wagneriana de poesía, drama y música. Y, finalmente, el espacio escénico funcionaba como un ambiente autónomo, encerrado en un volumen claramente diferenciado de la sala. Loos reelaboró este proyecto en 1905, 1912 y 1921, profundizando en la definición



Adolf Loos. Proyecto para un teatro de 4000 asientos. Bocetos relativos a las versiones de 1921 y 1912.

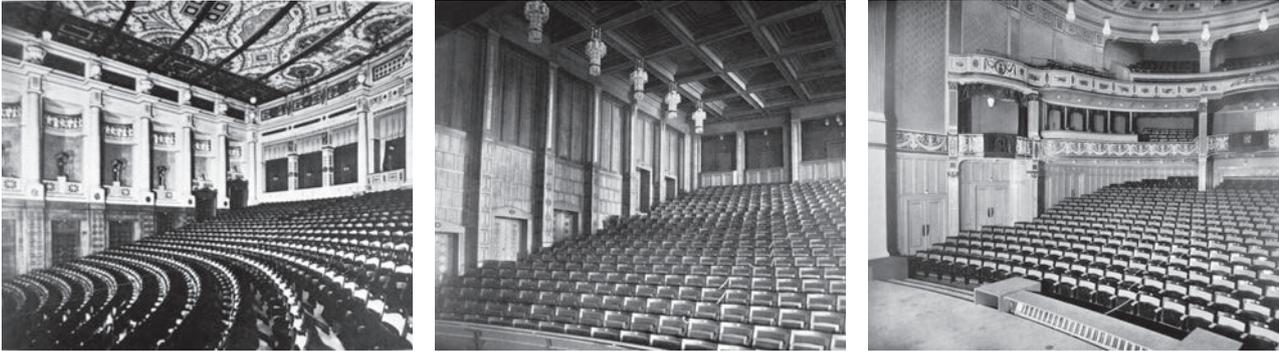


Otto Wagner. Proyecto de un pequeño Teatro, 1903.

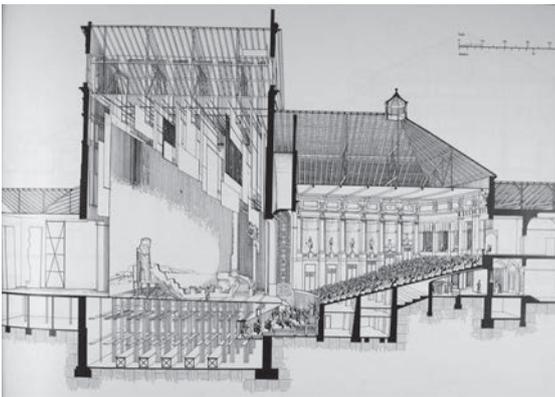
exterior del edificio, con la intención de contextualizarlo como institución pública que ordena el tejido urbano. El interés de Loos pasó del interior a la relación entre ciudad y monumento, y en tal dirección los esbozos de estudio volumétrico, que se basan en variar la relación entre cuerpo cuadrado, cuerpo curvo y torres de remate, definen claramente una arquitectura de carácter monumental. Los dibujos de Loos parecen prefigurar muchas soluciones tipológicas de los años veinte: desde el Gran Teatro de Berlín de Hans Poelzig (1918-19), al Totaltheater de Walter Gropius proyectado en 1927 por Piscator.

El espacio circular de tradición griega destinado a la orquesta y evocado por Loos se fue transformando en escena lentamente. En 1903, Otto Wagner había proyectado un pequeño teatro en el que planteaba una escena circular rotante, que en cierto modo precedía las propuestas de Max Littmann y Henry Van de Velde.

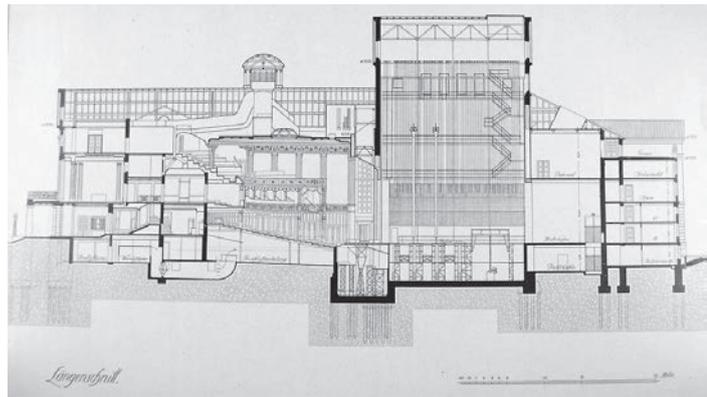
Max Littmann continuaba la tradición de Bayreuth y se centraba en resolver la relación entre el espacio de la sala y la escena, para llegar a la idea de espacio teatral unitario de forma muy coherente. Sus proyectos más interesantes se sitúan entre 1900 y 1910, empezando en Múnich por el Prinzregententheater (1901), directo heredero del modelo wagneriano con la sala en anfiteatro, hasta llegar al Künstlertheater en la misma ciudad (1907-08), en el que Littmann trabajó la escena de manera totalmente innovadora, proponiendo un espacio



Max Littmann. Vistas interiores de las salas del Prinzregententheater y Kunstlertheater en Munich y del Grossherzogliches Hoftheater de Weimar.



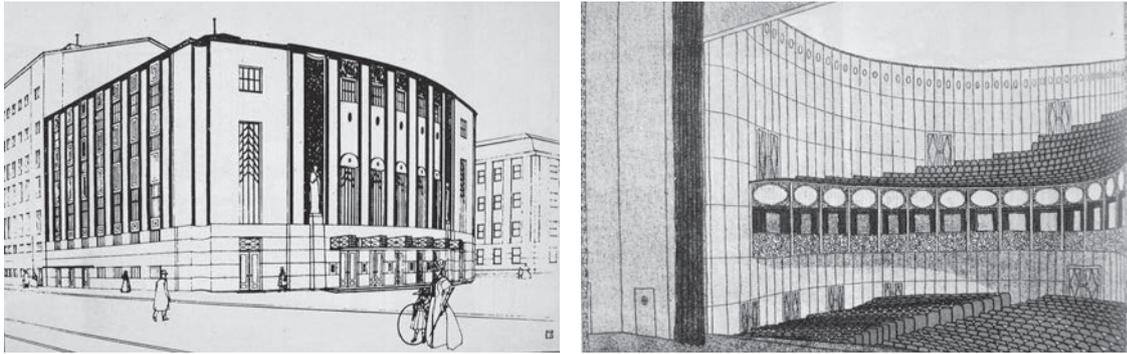
Max Littmann. Sección del Prinzregententheater, Munich, 1901.



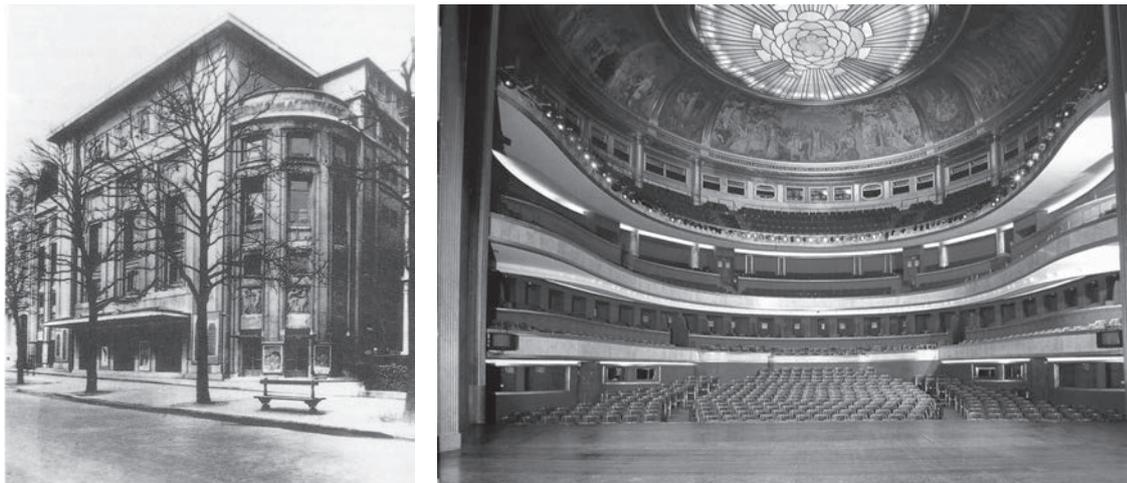
Max Littmann. Sección del Grossherzogliches Hoftheater de Weimar, 1908.

tripartito en dirección longitudinal con un fondo semicircular y móvil. Sólo un año después, en el Grossherzogliches Hoftheater de Weimar (1908), Littmann volvió a la estructura con palcos y galerías, porque se trataba de la reestructuración del teatro de corte que Goethe había dirigido, pero innovó profundamente el espacio escénico porque inventó el proscenio variable, importante ejemplo de mecanización, símbolo de una sociedad moderna e industrializada. La idea era que a distintos géneros teatrales correspondiera una diversa configuración de la escena. Las paredes laterales que enmarcaban el proscenio eran móviles y la fosa de orquesta podía ser visible o esconderse, de tal forma que el proscenio pudiera bajar con unas gradas hacia la platea. La simplificación de la sala que sorprende en los teatros de Littmann era la misma que Joseph Hoffmann ofrece en la fachada de su proyecto de teatro de 1910.

El proyecto de Hoffmann se centraba en las formas arquitectónicas interiores y exteriores, a partir de una simplificación del lenguaje propiamente secesionista. Rompía completamente con la tradición decimonónica e introducía la composición geométrica como elemento ordenador del espacio. La fachada convexa que se articulaba horizontalmente en dos partes, y ritmada en la franja superior por paneles verticales, podía esconder un edificio de oficinas o un moderno cine, en vez de un elocuente auditorium. Asimismo, los palcos que se asomaban en voladizo sin soportes verticales, debajo del nivel de anfiteatro, eran la prueba de las posibilidades constructivas del hormigón armado.

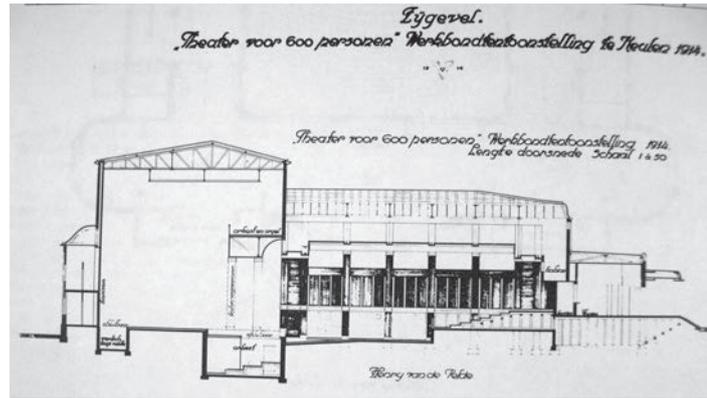
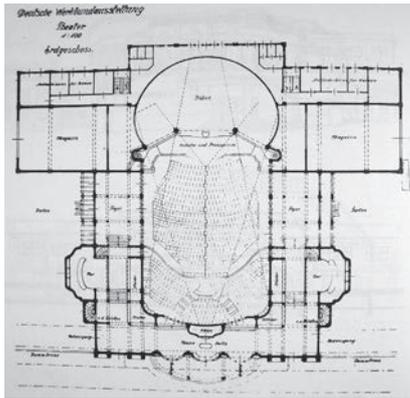


Joseph Hoffmann. Proyecto de un teatro en Kapfenberg, Styria, 1910.

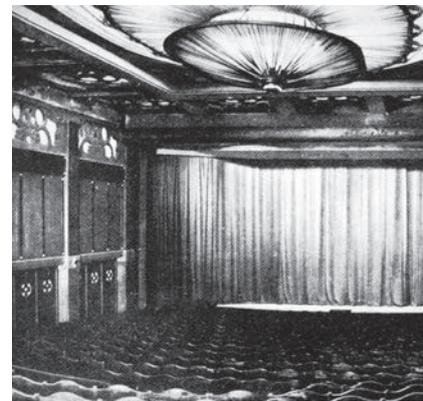
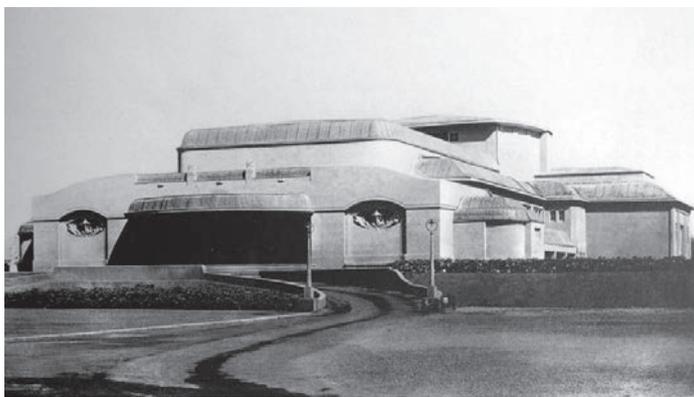


Auguste y Gustave Perret. Théâtre des Champs Élysées, París, 1911.
Fachada y sala grande.

Mientras que el proyecto de Hoffmann se quedó sin ejecutar, Auguste y Gustave Perret sí pudieron experimentar en el Théâtre des Champs Élysées (1911-1913) de París, con un cierto purismo de fachada y una estructura interior libre. El hormigón armado permitió proyectar galerías en voladizo, ofreciendo una continuidad visual a la sala anteriormente nunca conseguida, un gran adelanto tecnológico desde el punto de vista estructural. Los hermanos Perret habían sido consultados por Henry van de Velde, arquitecto responsable del proyecto, sobre la viabilidad estructural de las primeras propuestas de 1910. En seguida, los Perret tomaron el mando del proyecto y Van de Velde rebajó su papel de coautor a simple consultor exterior. Las plantas y las secciones eran sustancialmente obra del arquitecto belga, pero la realización técnica y los detalles corrieron a cargo de Auguste y Gustave Perret. La gran sala principal de perímetro circular, con capacidad para 1.250 personas, fue colgada en el interior de una estructura de ocho columnas y cuatro arcos rebajados, integrados en la estructura global del edificio, que se completaba con otra pequeña sala para 500 espectadores –la Comédie–, una sala de estudio y todos los espacios de servicios necesarios. No obstante, esta estructura ligera y dinámica encontraba escasa correspondencia con el volumen exterior, porque las fachadas venían resueltas con un sistema clásico de estructura arquitrabada, cerramiento en ladrillo y recubrimiento en piedra. Además, la cultura decorativista de París, herencia del *art nouveau*, aún encontraba cierta presencia en los bajorrelieves y frisos de las fachadas, las



Henry Van de Velde. Werkbund Theater, Colonia, 1914.
Planta y sección.



Henry Van de Velde. Werkbund Theater, Colonia, 1914.
Exterior y sala interior.

pinturas de la sala, las balaustradas interiores y los elementos de interiorismo proyectados por el mismo Auguste Perret, verdadero ejemplo de armonía entre una arquitectura y la sociedad para la que había sido concebida⁶².

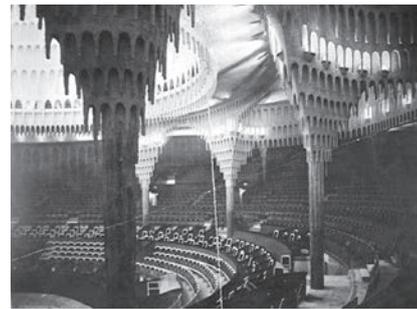
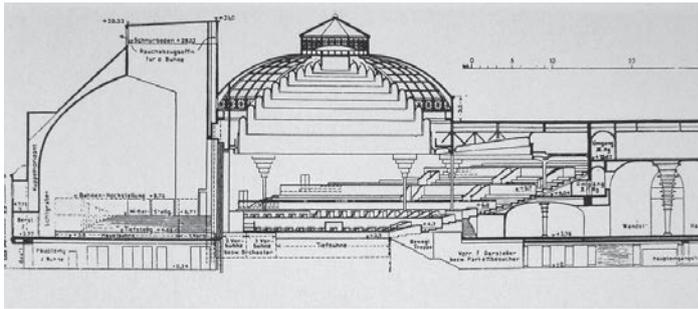
Henry van de Velde pudo, al fin, dar forma a su ideal de espacio escénico en 1914, cuando le fue encargado el Werkbund Theater en Colonia. Directamente influido por las teorías de Max Reinhardt⁶³ y Gordon Craig, Van de Velde se dedicó a desarrollar la escena tripartita que daba la posibilidad de usar las diferentes áreas del escenario por separado, creando a la vez un importante efecto panorámico y avanzando la acción en el proscenio. El proyecto definitivo fue el resultado de un largo proceso durante el cual Van de Velde redactó seis propuestas, ya que el programa y el emplazamiento fueron cambiando desde el momento del encargo hasta la construcción definitiva⁶⁴. La escena tripartita, incluida en la versión definitiva, superaba y

⁶² Pierre Pougnaud. *Théâtres 4 siècles d'architectures et d'histoire*. París: Le Moniteur, 1980.

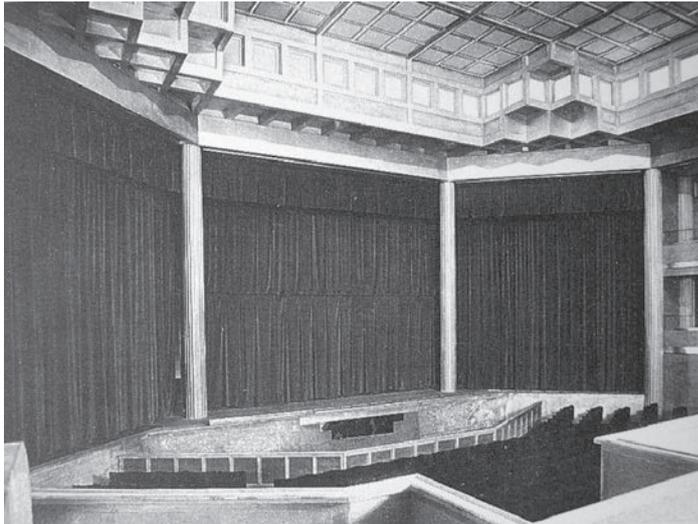
⁶³ En sus espectáculos, sean éstos contemporáneos o clásicos, Max Reinhardt crea siempre espacios en los que la relación entre sala y escena es muy estricta, rechazando la idea de caja óptica. Sobre

el tema, se puede consultar Fabrizio Cruciani. *Lo spazio del teatro*. Roma-Bari: Laterza, 1992, p. 151-157.

⁶⁴ En un inicio le fue encargada una sala de cine para 450 localidades y, más adelante, una sala que fuera cine y teatro a la vez.



Hans Poelzig. Grosse Schauspielhaus de Berlín, 1919. Sección y vista interior de la sala.



Auguste y Gustave Perret. Théâtre de la Exposition Internationale de París, 1925. Escenario tripartito.

resolvía los problemas del *plateau-tournant* de Wagner, considerado por Van de Velde en la cuarta propuesta del Werkbund Theater. Finalmente, la adhesión al modelo americano de la sala auditorium, que se alejaba del modelo en anfiteatro grecorromano perseguido por la vanguardia alemana, se justificó por el programa funcional que contemplaba la flexibilidad del espacio en teatro y cine. Externamente, el edificio se imponía con autonomía gracias a la piel de hormigón que parecía moldearse bajo el sol y, aunque se tratara de una arquitectura efímera, representó un importante referente formal.

Así, cuando Hans Poelzig proyectó el Grosses Schauspielhaus (1918-1919) en Berlín, la obra más monumental del expresionismo alemán, los tiempos ya estaban listos para algo totalmente diferente. Brillante remodelación del Circo Schumann, el teatro que Poelzig proyectó para Max Reinhardt podía contener más de 3.000 espectadores y fue un auténtico alarde de formas arquitectónicas y espacio. Un espacio teatral que retomaba las dimensiones de los teatros griegos, con gradas en anfiteatro y un gran proscenio hemisférico, plataforma rotatoria con elevadores y un fondo de escena con ciclorama fijo; todo ello dominado por una gran cúpula de la cual bajaban unas estalactitas como si se tratara de una gran cueva.

Es obvio que en este contexto Adrià Gual intentara promover una reforma del edificio que acompañara la reforma del arte teatral. Cuando en 1925 Gual escribe un artículo sobre el

Théâtre de la Exposition de París de los hermanos Perret⁶⁵, valora la solución de un escenario tripartito como elemento de modernidad que permite cierta flexibilidad y continuidad en la representación e, incluso, representaciones simultáneas.

«un intent de renovació fonamental de la platea, que dongués lloc a la realització de les noves formes de l'art dramàtic i a les seves possibles transformacions que exigiran i potser exigeixen ja, disposar d'altres punts d'orientació del treball de direcció i del treball d'execució escènica a més dels laterals i de fons a que fins ara ha estat limitada la representació dramàtica.»⁶⁶

Con todo, los demás miembros de la comisión de técnicos del jurado no compartían con Gual tales inquietudes, y las modificaciones de carácter obligatorio que se incluyeron en el documento entregado a los concursantes el 28 de noviembre de 1921 eran muy genéricas y se limitaban a la definición global del volumen arquitectónico. En ellas se especifica que las dependencias de la escuela, biblioteca y museo deben constituir un conjunto independiente del resto del edificio; el aforo de las salas se fija en 1.500 espectadores para la sala del teatro y en 500 para la de la escuela; las medidas de la boca de escena se determinan en 12 por 12 metros, y se definen una serie de dependencias técnicas necesarias para el escenario. A continuación, seguían unas indicaciones de carácter no obligatorio, sugeridas por Bona y Nebot, relativas al aspecto exterior del edificio, que debía estar en armonía con el estilo arquitectónico de los edificios cercanos⁶⁷. Finalmente, se adjuntaba el documento redactado por Gual, titulado Consideraciones respecto a la sala, en el cual se especificaba que «aquest Jurat posseeix la concepció pròpia i perfectament definida de la sala d'espectacles que sol·licita, però s'abstén de revelar-la, per a no cohibir el criteri dels concursants.»⁶⁸

Pero la respuesta de los concursantes fue desoladora. Las principales modificaciones que los concursantes solicitaron, respecto a las indicaciones recibidas, consistieron en suprimir el párrafo relativo a la idea que el jurado tenía de la sala —o que, por lo menos, se especificara claramente qué se entendía con ello— y en exigir que el estilo de la fachada se relacionara con el carácter de institución del edificio, más que con los edificios cercanos. También pidieron que se permitiera a los autores presentar maquetas con los detalles de fachada que cada uno estimara conveniente. Se deduce, pues, que entre los concursantes no había aquel afán modernizador presente en otros contextos europeos y realmente necesario para generar cambios.

⁶⁵ «Veus Teatre. Un teatre a l'Exposició de les Arts decoratives de París». *La Veu de Catalunya*. Barcelona, 7 de junio de 1925. Fondo Adrià Gual Recull de Premsa, álbum II, MAE, p. 20.

⁶⁶ Acta de la reunió del jurado, 8 de noviembre de 1921. Comisión mixta de Reforma y Cultura. C 1-A-4-2. Caja 1/87/5923, AMAB.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Adrià Gual. «Consideracions respecte la sala». 28 de noviembre de 1921. Comisión mixta de Reforma y Cultura. C 1-A-4-2. Caja 1/87/5923, AMAB.

⁶⁹ Joan Sacs. «El Concurs d'edificis pel Teatre Català». *La Publicitat*. Barcelona, 31 de diciembre de 1922, p. 3.

5.4 Apogeo y veredicto final

«Barcelona. L'empori del mal gust»⁶⁹

Entre marzo y diciembre de 1922, Gual publicó dieciséis artículos con finalidad pedagógica en la revista *Teatre Català*, estructurando el discurso en cuatro puntos: el carácter literario del teatro; la conexión entre la obra literaria del teatro y su país; el caso de Catalunya, y la orientación y organización del teatro català. La idea era que el futuro teatro nacional debía mediar entre el teatro moderno-industrial y el teatro histórico-tradicional, la verdadera «reviviscència de la raça».⁷⁰

«L'Ajuntament de Barcelona està ja en vigílies d'adoptar una solució definitiva al discutit problema del Teatre Català, amb la creació del projectat Teatre de la Ciutat. Els acords municipals adoptats fins al moment actual es refereixen només a la construcció d'un edifici per a teatre que reuneixi les condicions materials que el bon gust, el confort i la higiene exigeixen, i la preferència que les obres de declamació hauran de tenir entre les seves representacions. (...) és necessària una reflexió per evitar que trionfi un criteri merament de pública conveniència.»⁷¹

Los cuatro proyectos finalistas se entregaron el 30 de abril de 1922. Dos meses después, se expusieron las maquetas en el Salón de la Reina Regent del Palau de Belles Arts, mientras el jurado examinaba los documentos. Al fin, tras varias prórrogas, el 18 de enero de 1923 se pronunció el fallo final declarando ganador el proyecto de Maynés y Girona. Durante estos años, Barcelona era escenario de conflictos y discrepancias debidas a la precariedad política y cultural de la etapa de la posguerra⁷². La voluntad de afirmación de unas elites político-intelectuales tropezaba con su incapacidad de llegar a influir realmente sobre la masa de conciudadanos y, además, se estaba acercando la dictadura, que representaría la interrupción definitiva de todo esfuerzo de «orden» colectivo.

«les concomitancies polítiques varen treure l'orella. Es tractava de llimar aspors entre elements dissidents dintre d'una mateixa tònica, i va semblar que en concedir aquell premi, la meitat del qual corresponia a un interessat de prop i de retop, lligat amb una de les parts litigants, s'establí una passarel·la de bon auguri, pasarel·la que no va ésser aprofitada més que per a accentuar la discrepància una vegada aconseguit el que es perseguia.»⁷³

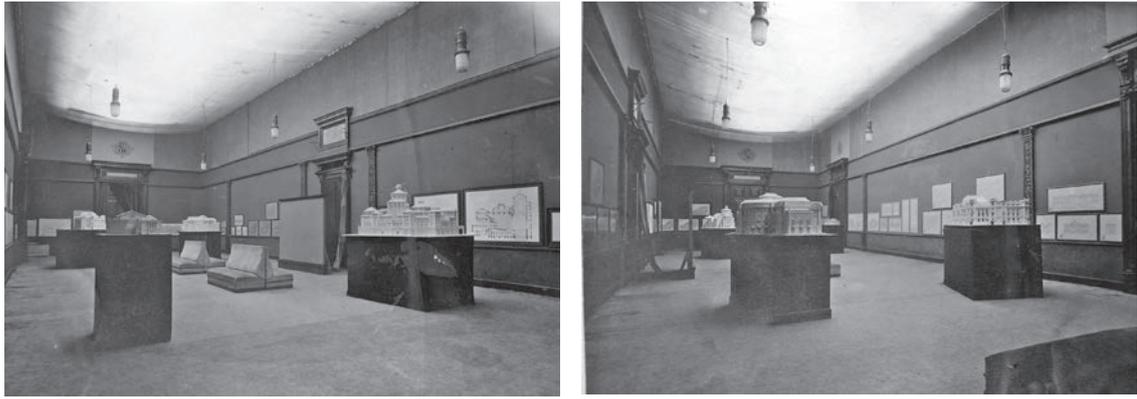
En la sesión inaugural del curso 1922-1923 de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, celebrada en el Teatre Eldorado el 15 de octubre de 1922, Gual invitó a Ventura Gassol (1893-1980), poeta militante en la Joventut de la Lliga, a presentar la conferencia «El nacionalisme en el Teatre». El *teatre català* era el tema central de la ponencia, una cuestión de orgullo nacional para poderse presentar al mundo. El discurso se estructuraba en dos partes. En la primera, diferenciaba entre

⁷⁰ Adrià Gual. *La Veu de Catalunya*. Barcelona, 29 de diciembre de 1922 (fragmento suelto conservado en el Fondo Adrià Gual, álbum 01, doc 81, MAE).

⁷¹ Adrià Gual. *La Veu de Catalunya*. Barcelona, marzo de 1922. Fragmento suelto conservado en el Fondo Adrià Gual, álbum 01 doc 50, MAE. Entre 1921 y 1927, Adrià Gual dirige la sección «Teatre» en la *Veu de Catalunya* y ello permite seguir de cerca la última etapa del concurso.

⁷² En agosto de 1921, con motivo del desastre de Annual, en Marruecos, donde el ejército español recibe una terrible derrota militar con muchas pérdidas humanas, se produce una fuerte crisis de gobierno y se intensifica la lucha sindical, uno de los componentes de desestabilización del país.

⁷³ Adrià Gual. *Adrià Gual, miya vida de Teatre*. Barcelona: Aedos, 1960, p. 302.



Saló de la Reina Regent del Palau de Belles Arts. Maquetes y planos del segundo grado de Concurso, 30 de junio de 1922 (AMAB).

teatre poètic, pura palabra dramática; *teatre llegendari*, según los modelos de Goethe y Wagner, y *teatre nacional*, el teatro de los poetas que hacen revivir a todos los personajes y paisajes que constituyen el alma catalana. En la segunda, Ventura Gassol recordaba el mandato de la Escola Catalana d'Art Dramàtic como principal promotora de ese teatro y el papel del Ayuntamiento.

«bastint d'una vegada el teatre de la ciutat, que, demés d'ésser un ornament per a Barcelona, podria ser com el fogar al redós del qual s'hi forgessin les obres noves que han d'anar nodrint el nostre Teatre Nacional.»⁷⁴

Al mismo tiempo, la Via Laietana empezaba a ver grúas en ambos lados, y en el tramo desde el puerto hasta la manzana número 13 aparecieron el Banco Hispano Colonial (1913), la Casa Anastasio (1921), el bloque de oficinas Santana Soler (1918-1921), el Col·legi d'Enginyers Industrials (1922), la Caixa Mutua Popular (1922), la Companyia Transmediterrànea (1917-1922) y la Casa Bulbena-Salas (1924-26). Los solares de la plaza Antoni Maura, en cambio, quizás por su mayor tamaño y por la proximidad a la futura Vía C, seguían siendo huecos urbanos, aunque se empezaban a gestionar sus ventas y permisos de edificación. Durante el año que transcurrió desde la entrega de los proyectos finalistas a la resolución del concurso, la Comisión de Cultura y Reforma consideró otros posibles proyectos de usos de la parcela mientras no se construyera el teatro, sin embargo, no se desarrolló ninguno.⁷⁵

Era difícil que el jurado llegara a un acuerdo unánime para declarar un proyecto ganador. En cuanto al interior, todos los proyectos presentados mantenían el arco de proscenio con palcos, la fosa de orquesta como elemento tradicional barroco y la partición en platea, palcos y galerías, propia de la sala a la italiana. Donde más se diferenciaban los proyectos era en su articulación arquitectónica; el jurado, pues, hizo las valoraciones a partir de criterios de orden estético y urbano más que técnicos y funcionales.

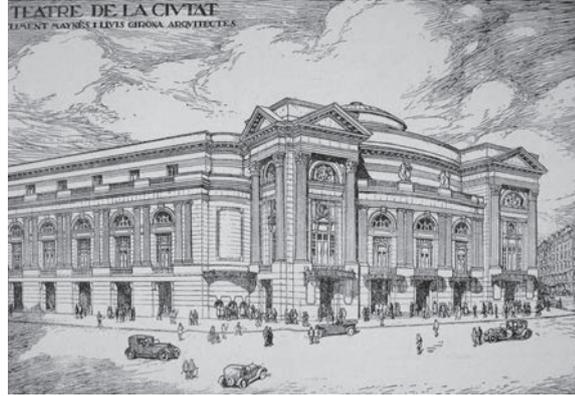
⁷⁴ Ventura Gassol. «El nacionalisme en el teatre». En: *Varios sobre teatro*. Op. cit., p. 20.

⁷⁵ En aquella época, la Comisión de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona estaba trabajado activamente en el problema de los jardines para la población infantil. Una serie de estudios y proyectos fueron incluidos en un «Plano general de distribución de los

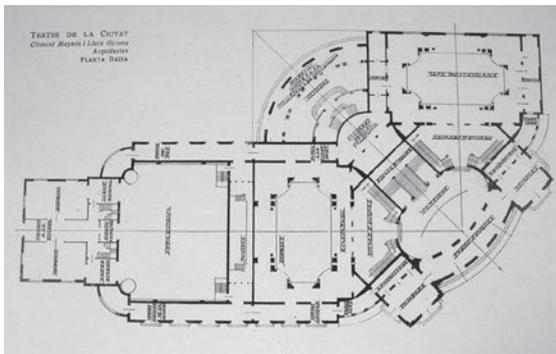
parques infantiles» (1917). En *Civitas*, 8. Barcelona, abril de 1922, aparece un artículo dedicado a los «playgrounds» para niños, necesarios en las ciudades modernas según el ejemplo del modelo americano. En el AMAB se encuentra la propuesta de adaptar el solar a campo de juego para niños con fecha 8 de mayo de 1923, posterior al fallo del concurso.



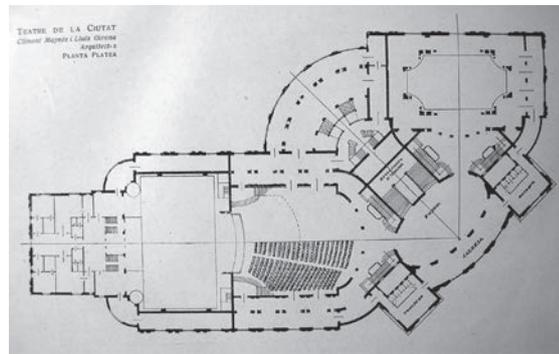
Climent Maynés y Lluís Girona. Anteproyecto del concurso Teatre de la Ciutat, junio de 1921 (AMAB).



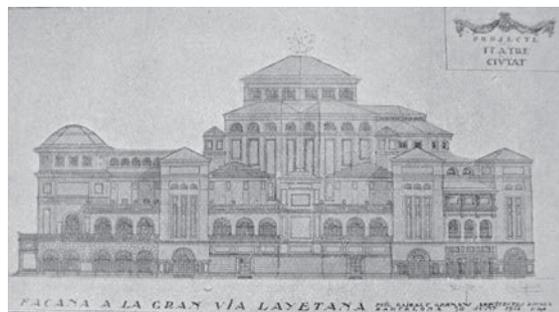
Climent Maynés y Lluís Girona. Proyecto ganador del concurso Teatre de la Ciutat, abril de 1922 (*Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*, 1923).



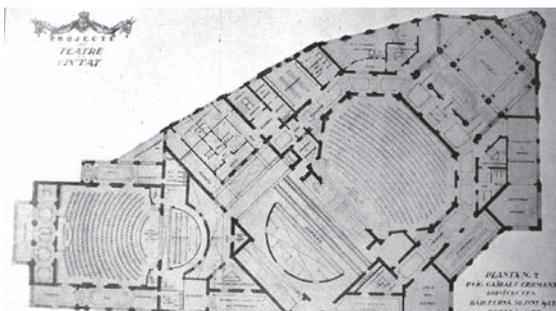
Climent Maynés y Lluís Girona. Proyecto ganador del concurso Teatre de la Ciutat, abril de 1922 (*Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*, 1923).



Antoni i Ramon Puig Gairalt. Anteproyecto del concurso Teatre de la Ciutat, junio de 1921 (AMAB).



Antoni y Ramon Puig Gairalt. Proyecto finalista del concurso Teatre de la Ciutat, abril de 1922 (*Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*, 1923).



Antoni y Ramon Puig Gairalt. Proyecto finalista del concurso Teatre de la Ciutat, abril de 1922 (*Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*, 1923).

«(...) estimem que reuneix el major nombre de condicions de conjunt el projecte dels senyors Maynés i Girona. L'ordenada disposició de les dependències principals i grups de serveis en planta, ofereixen elements estructurals decoratius interiors que es manifesten en els alçats per una composició de façanes de concepció simple i harmònica. Hem de tenir en compte que sens dubte seran cuidats els detalls d'ornamentació i altres qüestions d'ordre secundari, quins estudis tenen lloc adequat en la revisió del projecte per a l'execució de l'obra.»⁷⁶

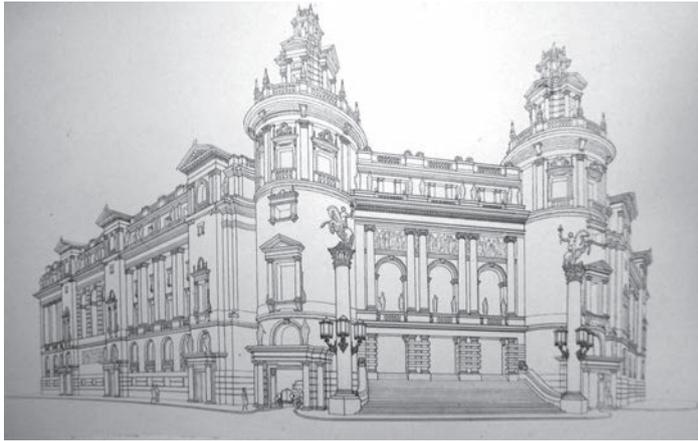
En el proyecto ganador de Maynés y Girona, los ejes marcados en planta evidencian la voluntad de ubicar las entradas y las áreas principales que componen el edificio –teatro y escuela de declamación– según un esquema geométrico predeterminado⁷⁷. Una composición muy clara que respondía plenamente a un criterio monumentalista, reflejado también en el tratamiento de los órdenes en fachada. El proyecto no destacaba ni por cuestiones estilísticas ni tipológicas; era un proyecto simple y muy fragmentado, especialmente en planta, a pesar de que el basamento de la fachada intentara conferir un aspecto unitario. Ese mismo basamento soporta las dobles pilastras jónicas que envuelven el perímetro y las columnas de orden corintio que encierran las dos torres situadas al lado del acceso principal. El aspecto unitario resultante no debió pasar desapercibido al jurado, frente a la solución fragmentaria de los hermanos Puig, el eclecticismo del proyecto de Porcel y Vilaseca, y el empleo confuso de los órdenes en la propuesta de Jordán y Marial. En cierta manera, Maynés y Girona son los «alumnos» que mejor resuelven el «ejercicio» desde el punto de vista compositivo, aunque no en cuanto a las necesidades funcionales. Adrià Gual, no obstante, consideraba que habían obviado las exigencias de la escuela y discrepó del resto del jurado.

Antoni y Ramon Puig Gairalt, en cambio, basaron su propuesta en la lógica utilización de la difícil parcela a solucionar, adaptándose fielmente al perímetro asignado y mostrando su sumisión al «orden» urbano sobre lo arquitectónico. Así, la distribución en planta responde a criterios de optimización funcional de las partes, para que resulten bien integradas, más allá de una abstracta geometría. Entre finales de 1920 y principios de 1921, durante seis semanas, los hermanos Puig habían viajado a París, Bélgica, Suiza, Berlín y Múnich, y quedaron fascinados por el nuevo lenguaje constructivo de las vanguardias europeas, lejos del clasicismo y de sus valores monumentales. En otros proyectos de encargo privado –por ejemplo, las viviendas de la calle Pere IV esquina Pallars, o la de Ronda Sant Antoni, 39-41–, contemporáneos al concurso del Teatre de la Ciutat, se puede detectar que estaban ensayando un nuevo lenguaje formal. El experimentalismo de los hermanos Puig huye de los historicismos; la organización en planta se diseña con criterios funcionales y por este motivo, especialmente en los proyectos de principios de los años veinte, el resultado volumétrico es fragmentado. Todavía falta un lenguaje propio, lenguaje que unos años más tarde Antoni Puig conseguirá plasmar en la fábrica Mirurgia (1928-1930).

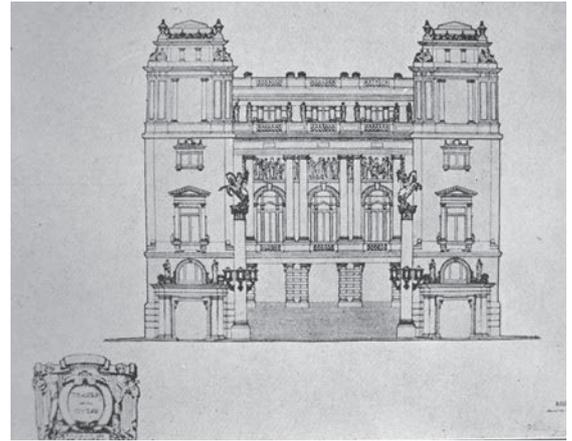
El proyecto finalista de los hermanos Puig para el Teatre de la Ciutat era muy parecido al anteproyecto. Los pocos cambios realizados se centraban sobre todo en redefinir la forma y la capacidad de la sala principal, en planta y sección, con alguna mínima variación en alzado.

⁷⁶ Acta de la reunión del jurado de fecha 18 de enero de 1923. Comisión mixta de Reforma y Cultura, C 1-A-4-2. Caja 1/87/5923, AMAB.

⁷⁷ Son los únicos que proponen una misma zona de entrada para el Teatro y la Escuela de Declamación, reforzando el eje Vía Laietana – Plaza Berenguer.



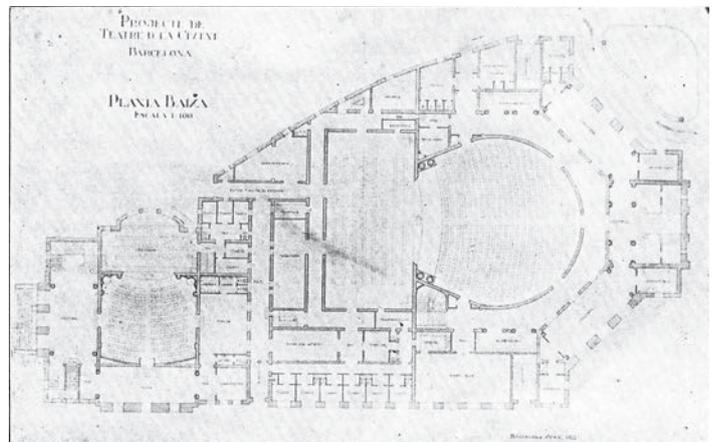
Ezequiel Porcel y Joaquim Vilaseca. Anteproyecto del concurso Teatre de la Ciutat, junio de 1921 (AMAB).



Ezequiel Porcel Alabau y Joaquim Vilaseca Ribera. Proyecto finalista del concurso Teatre de la Ciutat, abril de 1922. (*Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*, 1923).



Josep Maria Jordán y Melció Marial. Proyecto finalista del concurso Teatre de la Ciutat, abril de 1922 (*Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*, 1923).



La sala teatral correspondía a un volumen girado respecto a las alineaciones urbanas, que emerge poderosamente del conjunto, creando en el edificio un juego de tensiones formales entre elementos de distinto tamaño. Una serie de cubiertas independientes, formadas por elementos planos con faldones inclinados, huye de la pacificadora cornisa que todo edificio clasicista precisaba y que en el proyecto de Maynés y Girona estaba tan bien resuelta. El Teatre de la Ciutat debía ser un monumento urbano que atrajera a las masas y hablara del prestigio de la moderna administración; sin embargo, la propuesta de los hermanos Puig no tenía aquella imagen unitaria necesaria para transmitir los valores culturales que supuestamente allí se fundarían. Por este motivo fue descartado.

La propuesta de Ezequiel Porcel y Joaquim Vilaseca era ciertamente más tradicional en este sentido, pero demasiado ecléctica para la época. Las estatuas, los frisos y la balaustrada de remate que definían el conjunto del edificio fluctuaban entre unas reminiscencias secesionistas y elementos renacentistas mal acoplados entre ellos. Los torreones cilíndricos que flanqueaban el acceso principal, marcando un fuerte carácter en el anteproyecto, se redimensionan y se transforman en volúmenes cuadrados; no obstante, las columnas de orden corintio que

enmarcaban la escalinata de entrada seguían sosteniendo dos estatuas ecuestres. Porcel y Vilaseca, al estilo de los hermanos Puig, situaban otra entrada en el chafán con la Gran Vía C, según un eje perpendicular a la entrada principal.

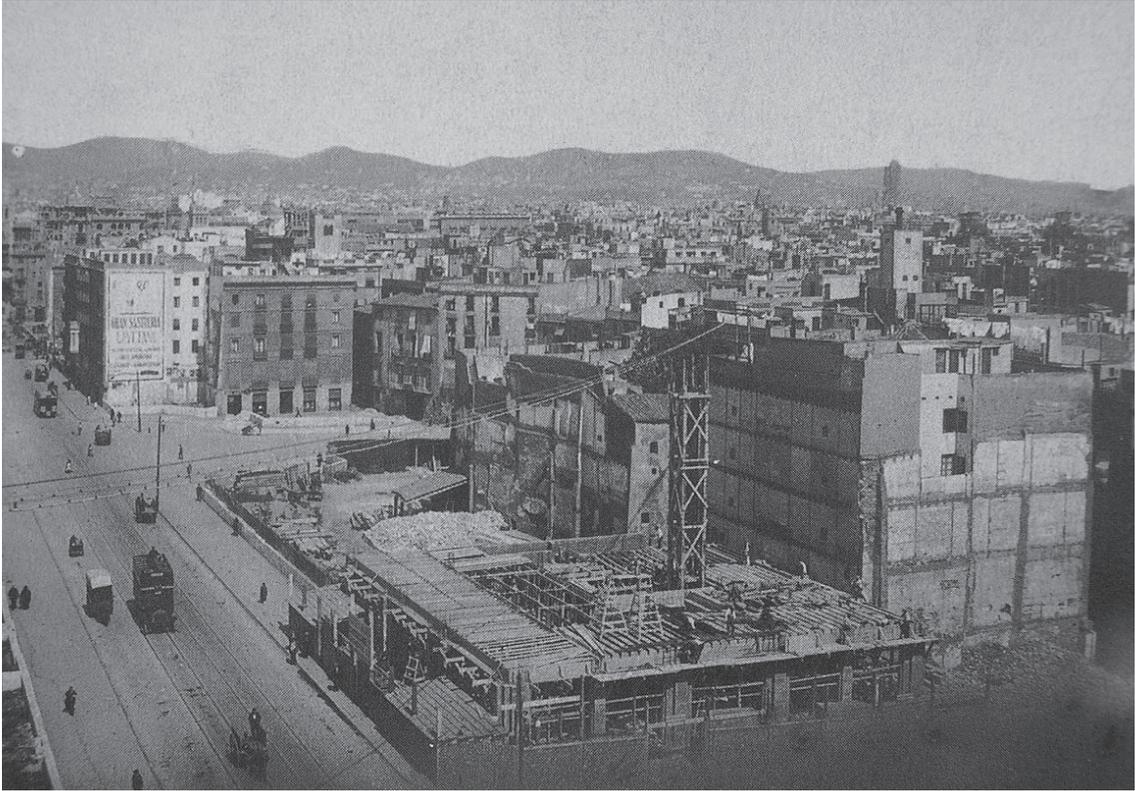
Josep Maria Jordán y Melció Marial, por el contrario, replantearon de forma radical la distribución en planta y cambiaron sustancialmente el proyecto respecto a la primera propuesta, si bien el estilo de fachada seguía un patrón bastante parecido. Diferenciaron las zonas de teatro y escuela, y reordenaron la fachada principal hacia la Vía C, simétricamente, si bien con ciertas desproporciones y abuso de la retórica escultórica. Adrià Gual se declaró a favor de este proyecto porque consideraba que atendía en modo especial a las necesidades de la escuela, integrando claramente sus espacios a las dependencias del teatro.

«que havent aiximateix tingut en compte el que a la nostra Institució interessa, un acord de fórmules en son conjunt, amb molts edificis acceptats en bona part d'Europa, el fan com aquells acreeador al reconeixement urbà, sens risc de les innovacions, que essent sempre lloables, no sempre poden ésser encertades.»⁷⁸

Sin embargo, aunque el concurso tuvo un proyecto ganador, en los meses posteriores a su resolución la situación política y administrativa del estado catalán empezaba a ser crítica, y en poco tiempo muchos proyectos institucionales fueron bloqueados. La Mancomunitat estaba siendo amenazada, hasta que llegó el golpe de estado del 13 de septiembre de 1923.

Paralelamente, en aquellos meses se estaba edificando el Gran Cinema Metropolitano: un edificio de iniciativa privada, consagrado al cine, el nuevo arte del espectáculo, y emplazado en el corazón del Eixample. Un proyecto ambicioso que convivió con el proyecto del Teatre de la Ciutat, por su programa funcional. El Cinema Coliseum no era simplemente una infraestructura que se añadía al sistema de espacios lúdicos de la ciudad, sino el símbolo de una nueva época consagrada a la modernidad, el lujo y el confort, y de una nueva sociedad industrial donde los intereses económicos imperaban sobre los ideales culturales.

⁷⁸ Acta de la reunión del jurado de fecha 18 de enero de 1923. Comisión mixta de Reforma y Cultura, C 1-A-4-2. Caja 1/87/5923, AMAB.



Via Laietana, 1923.

6 1923. NUEVOS ESPACIOS DEL ESPECTÁCULO

En 1923 se cierra el expediente sobre el Teatre de la Ciutat y empieza un largo periodo de silencio para los defensores del teatro nacional, debido al contexto histórico y político en el que entra Catalunya y España entera. El 13 de septiembre de 1923 el general Primo de Rivera ejecuta el golpe de estado e implanta el Directorio Militar. En toda España se declara el estado de guerra, que sigue vigente hasta 1925.

El golpe de estado se produjo en una sociedad que contaba con una burguesía industrial en ascenso y una clase obrera fuerte y organizada, una sociedad que vivía una enorme conflictividad social en varias zonas de España y, especialmente, en Barcelona. La dictadura tuvo el apoyo de la oligarquía terrateniente y de las asociaciones y entidades patronales de carácter industrial y financiero, que percibían la impotencia de los gobiernos parlamentarios para hacer frente a la violencia y a la grave situación de conflicto social. Parecía asegurar la permanencia y ampliación de los mecanismos de acumulación del capital, deteriorados a consecuencia de la crisis de la posguerra en los primeros años veinte.

Primo de Rivera era capitán general de Catalunya y pudo actuar con conocimiento de causa a la hora de pensar en estrategias adecuadas para debilitar la vida asociativa y la realidad cotidiana de la región. Objetivo concreto de la dictadura fue dismantelar la clase política catalanista y sustituirla por hombres de tendencia españolista que, ocupando cargos de poder de primera línea¹, interrumpieron la evolución política e institucional de Catalunya y procedieron a la represión del *catalanisme*, de la cultura y de la lengua catalana. En 1924 los partidos dejaron de actuar dentro de la legalidad, detuvieron sus acciones y pasaron a la clandestinidad. En 1925 se disolvieron la Mancomunitat y sus instituciones; sin embargo, gran parte de la población optó por una forma de resistencia indirecta con la que aparecieron libros y publicaciones en catalán y se reforzaron, a través de la participación popular, determinadas costumbres folclóricas, como la sardana, e instituciones representativas, como el Orfeó Català.

La época de la dictadura coincidió con el proceso de «modernización» que interesó a Europa entera. En España, se empezó a ampliar la red de carreteras y los automóviles se convirtieron en el nuevo medio de transporte; aparecieron la radio y el teléfono automáticos y la moda femenina cambió radicalmente. Fue un momento de grandes transformaciones sociales, culturales y espaciales. Nuevos géneros musicales y nuevos bailes –jazz, copla, charlestón, tango– empezaron a hacer furor, a la vez que el deporte de masas –fútbol, natación y boxeo– y otros de elites –tenis, polo, hípica y golf– se transformaban en un fenómeno social multitudinario que ocupaba cada

¹ Alfons Sala i Argemí presidió la Mancomunitat hasta su disolución; Josep Enric Olano Loyzaga, industrial, político e ingeniero, se hizo cargo de la Diputació de Barcelona; Darius Rumeu

i Freixa, industrial, político y financiero, ocupó la alcaldía de la ciudad.

vez más el tiempo libre de la gente. El cine también se estaba consolidando y empezaba a ser una peligrosa competencia al teatro.

Los más destacados edificios de «masas» de la metrópoli moderna como casinos, cines, estadios deportivos y, en general, los edificios de tipo hotelero, grandes edificios comerciales y bancos, junto a otros de menor importancia, marcan con un fuerte carácter arquitectónico el centro de la vida ciudadana de las ciudades.

A pesar de la situación política, en esos años se llevaron a cabo en Barcelona diversos proyectos que ya habían sido concebidos y planificados con anterioridad. El proyecto más importante de la década de los años veinte fue el de la Exposición Internacional, en ocasión de la cual se urbanizó por completo la montaña de Montjuïc, se construyó el metro, se ampliaron las líneas de tranvía y autobús, se pavimentaron muchas calles de la ciudad, se consolidó el sector izquierdo de la Gran Vía, se remodelaron la Plaça d'Espanya y la Plaça de Catalunya, se sanearon los barrios de barracas localizados en Poble-sec y Sant Antoni, se construyeron nuevos edificios monumentales como el Palau de Pedralbes y se renovó la decoración escultórica de algunos espacios públicos.

De este modo, se completaba el proceso de crecimiento urbano de la capital catalana hacia poniente, reforzando la Plaça d'Espanya como nuevo centro², punto de encuentro de grandes ejes de tráfico comercial. La Gran Vía de les Corts Catalanes atravesaba de este a oeste la ciudad, conectando la zona de Les Glòries con la Zona Franca; la avenida del Paral·lel se prolongaba en la calle Sants, enlazando el puerto con la zona agrícola e industrial del Llobregat, y la calle Tarragona confluía en la Plaça d'Espanya, permitiendo una fácil conexión con la estación de Sants y la Diagonal, a su vez en fase de construcción.

En paralelo a este proceso de desarrollo urbano, cabe destacar la aparición de nuevos lugares para el espectáculo que se implantan en la ciudad, integrándose y sobreponiéndose al sistema existente. En 1923 no se puede hablar de un nuevo mapa teatral, porque el número de locales y teatros no crece; lo que sí se verifica es un cambio de funciones y géneros de diversión.

El *teatre català* empieza a entrar en crisis⁴, con excepción de algunas experiencias aisladas de teatro *amateur* que captan la curiosidad de un público minoritario⁵. Las revistas musicales nacionales desaparecen lentamente para dejar paso a un género importado de los grandes *music hall* parisinos, en los que no existe una trama dramática y el espectador queda absorbido por la riqueza del decorado, el vestuario y los recursos puramente escenográficos. Los cines y las salas

² En 1930 Nicolau Rubió i Tudurí publica el folleto *La Plaça d'Espanya, centre actiu de Barcelona* (Llibreria Catalònia), donde comenta que la zona estaba destinada a ser un centro de vital importancia para la Barcelona futura, y proponía una urbanización del área próxima a la plaza, al estilo de otras grandes ciudades europeas y americanas.

³ Durante la exposición de 1929, el número de teatros es prácticamente el mismo que durante la exposición de 1888.

⁴ Para profundizar en el tema, ver Enric Gallén. «Entre tradició i modernitat. Panoràmica teatral catalana dels anys vint i trenta». En: *Grec 1929: Teatre Grec de Montjuïc*. Catàleg de l'Exposició. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Àrea de Cultura, 1987, p. 27-33.

⁵ La compañía Belluguet de Lluís Masriera, aparecida en 1921, llegó a alcanzar fama internacional. Su sede oficial era el Estudi Masriera, en la calle Bailèn, 72. Francesc Curet. *Història del Teatre Català*, Barcelona: Editorial Aedos, 1967, p. 605-609.

de fiestas son los locales predilectos de la moderna sociedad; con todo, la gran mayoría de ellos se implantan en antiguas salas teatrales en las que, a menudo, conviven teatro y cine, revistas musicales y cabarets, espectáculos de circo y encuentros deportivos. Entre los cines de carácter popular que se inauguran a principios de los años veinte se encuentran el Eslava (1922), el Colón (1923) y el Padró (1922), localizados en el casco antiguo; el Pathé Cinema (1922) y el Splendid (1922), en el Eixample central; el Princesa (1922) y el Pathé Palace (1923) en la Via Laietana; el Estudi Cirera (1920) en Gràcia, y el Odeón (1921) y el Recreo (1921) en Sant Andreu, un barrio industrialmente muy dinámico y caracterizado por tener una vida sociocultural activa entre la clase popular obrera.

El deporte, en cambio, género de entretenimiento completamente nuevo en la segunda década del siglo xx, es el único que crea nuevas infraestructuras y edificios aptos para sus manifestaciones. Frontones, pistas de tenis, clubes de natación y regatas próximos al mar, campos de fútbol⁶, son sólo algunos ejemplos que culminan con el Estadio Olímpico de Deporte de Montjuïc (1926-29), obra de Pere Domènech i Roura, construido en el gran recinto de la Exposición Internacional.

En este contexto destacan dos nuevos espacios del espectáculo, por su estricta vinculación a los eventos narrados en los precedentes capítulos y por su ubicación en la ciudad, ya que confirman la línea de expansión hacia poniente, sin alejarse de los ejes que estructuraban el histórico mapa teatral barcelonés. El Gran Cinema Metropolitano Coliseum de la Gran Via y el Teatre Circ Olympia en el barrio de Sant Antoni son testimonio del fenómeno de «hibridación» de los teatros en la metrópoli de principios del siglo xx, así como del desajuste que seguía existiendo entre las ideas y las formas de la arquitectura catalana respecto al contexto europeo.

El término «hibridación» se refiere al hecho de que el Cinema Coliseum y el Teatre Olympia representan dos tipos de edificios característicos del momento: el teatro-cine de gran estreno y el teatro-circo de carácter más popular. En una época de transición –los años veinte– en la que el cine acababa de confirmarse como espectáculo de masas, las salas de cinema aún no habían experimentado nuevas formas arquitectónicas y heredaban los elementos tipológicos de sus directos antecesores: el edificio teatral y el circo.

El Coliseum fue un modelo de cine burgués y elitista, con una ideología perfectamente integrada a la situación política del momento, e inaugurado en plena dictadura el 10 de octubre de 1923. Fue el símbolo del triunfo de la iniciativa privada, que consigue resultados inmediatos, contra la escasez de medios de la iniciativa pública. Uno de los ejemplos arquitectónicos más genuinos y de mayor calidad del monumentalismo catalán, fruto de un deseo de falsa representatividad; y, por encima de todo, el edificio que celebraba la ciudad del «consumo de masas» aniquilando por completo los ideales culturales que se perseguían con el proyecto del Teatre de la Ciutat.

⁶ El 20 de mayo de 1922, el Futbol Club Barcelona inaugura su nuevo campo en el barrio de Les Corts y un año después, el 18 de febrero de 1923, el Real Club Español lo hace en Sarrià.

El valor del Teatre Olympia, en cambio, no reside en su arquitectura sino en que representa un espacio destinado a grandes multitudes sin distinción de clases ni categorías. Un lugar con carácter popular que, con respecto a su emplazamiento y a su tipología interior, proponía soluciones modernas y experimentales adecuadas a la época.

Al mismo tiempo, en la montaña de Montjuïc habían terminado en 1923 las obras del Teatre Grec, un proyecto que intentaba dar continuidad a las experiencias esfumadas en 1917 con el Teatre de Natura de Vallvidrera.

El Teatre Grec no será objeto de estudio específico en el presente capítulo, ya que en 1923 pertenecía espacialmente al mapa teatral de Barcelona pero no estaba abierto al público. Sin embargo, su proyecto tiene cierta continuidad de intenciones respecto a los temas que se están analizando; en concreto, en cuanto espacio teatral para multitudes, en cuanto zona al aire libre y en cuanto construcción terminada justo en 1923, momento en el que se abandona el proyecto del Teatre de la Ciutat.

El Teatre Grec nació como una pieza más del proyecto de ajardinamiento del Parc de Montjuïc realizado, entre 1917 y 1919, por el arquitecto francés Jean Le Forestier, con la colaboración de Nicolau Maria Rubió i Tudurí –que acababa de ser nombrado jefe del Servicio municipal de Parques y Jardines– y de Ramon Reventós. El proyecto definitivo de jardinería⁷, entregado por Le Forestier en 1919, se revelaba un conjunto de clara inspiración mediterránea, donde se mezclaban la frondosidad de los parques de gusto inglés y la elegancia rectilínea de los jardines franceses de Le Nôtre. Un proyecto que, a base de fragmentos, conseguía un resultado coherente con las propuestas de *civitas* y cosmopolitismo del *noucentisme*.

«Construido en sólidos terraplenes, a la manera de los antiguos jardines colgantes, y siguiendo la topografía de la montaña, el mayor atractivo de este parque consiste en que las perspectivas se renuevan incesantemente y a cada revuelta de sus umbrosos senderos, el espectáculo cambia por completo, ofreciéndose a la admiración del visitante, después de los geométricos arbustos o de los laureles y mirtos al estilo neoclásico, el quieto estanque y los moriscos azulejos o el paisaje de la naturaleza sin trabas.»⁸

Fue Le Forestier quien, al ver la pendiente y el corte que había dejado en la montaña una antigua pedrera situada en los márgenes de la finca Pubill, propuso la idea de instalar allí un teatro, como espacio de «pausa» en la parte baja del Parque Laribal. Ramon Reventós firmó el proyecto, realizándose la construcción definitiva del teatro entre 1919 y 1923, de acuerdo con las normas del arte clásico más puro.

Desde el punto de vista arquitectónico, el proyecto del Teatre Grec fue excelente. La cávea con capacidad para 2.000 personas, la orquesta que sigue la forma cerrada de los teatros

⁷ Entre 1914 y 1915 Josep Amargós había elaborado un estudio de detalle de las zonas verdes de la montaña de Montjuïc.

⁸ «El Parque de Montjuïc». *Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona 1929*, 2. Barcelona, 28 de abril de 1929.

griegos y la escena y sus pasillos de acceso subterráneos estaban perfectamente integrados en un conjunto de extraordinaria simplicidad. Sin embargo, a diferencia de los teatros griegos, la gradería semicircular no miraba a una panorámica abierta, ni a un *frons scenae* arquitectónico, como en el teatro romano; en el Teatre Grec la visión de los espectadores estaba limitada por una maciza pared de rocas. En el centro del escenario se situó una pequeña construcción, un *megaron*, que podía servir de entrada a los actores, ya que estaba comunicado con los pasillos subterráneos, y daba una nota de arcaísmo adecuado al gusto de los *noucentistes*; de los cuales los más elegantes veían en el Teatre Grec el símbolo de un lugar refinado, un proyecto que se situaba en las antípodas de los «otros» espacios lúdicos⁹ del recinto expositivo.

«Carecía Barcelona de un Teatro de Naturaleza y la Exposición ofrecía una coyuntura excepcional para brindárselo con todos los honores, al par que se hacía honor a ella misma, incluyendo entre sus edificaciones la de un coliseo en el que se pudiesen montar representaciones de puro estilo y ambiente helénicos.»¹⁰

Con todo, cuando en 1929 fue inaugurado, los ideales de clasicismo propios del *noucentisme* se habían esfumado. A pesar de ser el único teatro de titularidad municipal en la década de los años veinte, el espacio nunca llegó a funcionar como teatro durante el certamen internacional, y la iniciativa demostró ser un fracaso en cuanto a programación y afluencia de público, también en la década posterior¹¹. Quizás entre las razones que explican el desinterés del Ayuntamiento y del mundo del teatro por el Teatre Grec, como escenario al aire libre, está el constatar que el lugar resultaba aislado respecto a los principales centros de vida de la ciudad. Cruzar el Paral·lel de noche y subir a la montaña de Montjuïc se asociaba a enfrentarse con la existencia marginal de gitanos y prostitutas en los barrios populares, colonizadores de los pies de la montaña a principios del siglo xx. Los barceloneses no conocían esa parte de la ciudad y, además, en el contexto de la Exposición Internacional, el Teatre Grec tuvo mucha competencia en cuanto a locales y escenarios que ofrecían de día y de noche todo tipo de actividades lúdicas, sea dentro del recinto expositivo que fuera, en la ciudad.

Así que en la Barcelona metrópoli de 1923, que ve multiplicar el consumo de ocio en espacios interiores –las calles ocupadas por los coches perdían poco a poco la función de escenarios públicos–, destacan el Cinema Coliseum y el Teatre Circ Olympia por su ubicación, su arquitectura y por lo que significaron socialmente. Dos lugares que explican, a la vez, dos realidades socioculturales muy distintas que convivían en aquella época, volviendo a reafirmar la correspondencia entre ciudad, sociedad y lugar del espectáculo.

⁹ El Palacio de Proyecciones (1926-1929), el Estadio de Deporte (1927), el Poble Espanyol (1926-1929) y el Parque de Atracciones (1925), símbolos de la ciudad moderna.

¹⁰ Briaró. «Ramon Raventós y el Teatro Griego». *Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona 1929*, 39. Barcelona, 30 de noviembre de 1929, s. p.

¹¹ Entre 1929 y 1936 el Teatre Grec abrió sus puertas unos quince días. Se organizaron muy pocos eventos y lo único destacable son los Festivales Clásicos, organizados en 1930 bajo el espíritu helenizante de Isadora Duncan, y una versión castellana de *Electra*, de Hoffmannsthal (agosto de 1932), en la que Margarida Xirgu recitó poesías de Alcover, Maragall, Verdguer y Carner.

6.1 El Gran Cinema Metropolità: un monumento para la ciudad.

*«¿Cómo debe ser? El teatro, con una tradición antiquísima y gloriosa, definió su fisonomía y disposición propias. El cinematógrafo, aún en mantillas, carece de carácter. Los salones donde se alberga son teatros, o, a lo más, construcciones híbridas, como los primeros automóviles, remedo de los carruajes».*¹²

«¿Cómo debe ser?». Probablemente, Francesc de Paula Nebot también se planteó esta cuestión cuando en 1921 le encargaron el proyecto del Gran Cinema Metropolità; pero, a diferencia de Anasagasti, que proponía investigar los nuevos caracteres del edificio cinematográfico, Nebot vistió la moderna catedral del espectáculo con un traje muy clásico.

El Coliseum, inaugurado en octubre de 1923, pertenece a la época de los grandes «templos del cinema»¹³ situados en el centro de las metrópolis, aunque su «estilo Renacimiento», distinto de los demás grandes cines de ámbito madrileño e internacional, fue el resultado de factores locales que merecen ser analizados. Si bien en Barcelona, a principios de los años veinte, este modelo formal podía funcionar hasta el punto de transformarse en un ejemplo del monumentalismo de la época, lo que interesa estudiar es su importancia sociocultural en cuanto al espacio que propone y su relación con el proyecto del Teatre de la Ciutat. La historia del Coliseum se cruza, en varios puntos, con la del Teatre de la Ciutat, pero al mismo tiempo la supera y de alguna manera se sitúa en las antípodas.

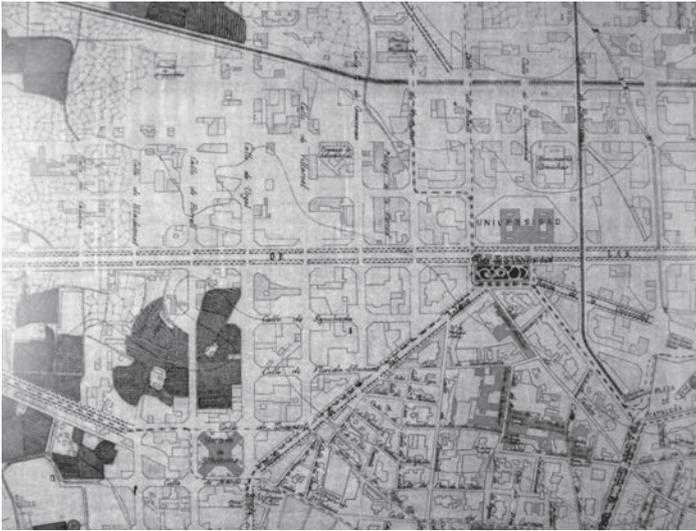
El solar donde se sitúa el Coliseum, en la Gran Via de les Corts Catalanes, reforzaba la tradición lúdico-cultural del Eixample burgués de finales del siglo XIX que, entre Passeig de Gràcia, Gran Via y Plaça de Catalunya, había consolidado un importante sistema de espacios de diversión en los cuales poco a poco el cine había hecho sus primeras incursiones. Este contexto urbano y social será determinante a la hora de tomar decisiones para la resolución arquitectónica del edificio, así como también lo serán el programa funcional propuesto para el proyecto y el estilo académico de Francisco Nebot.

Cuando José Solá Guardiola, editor de la revista *Mundo Cinematográfico*, junto a Don Victoriano Saludes i Soca, constituyen en noviembre de 1919 la sociedad Metropolitan S.A., la idea que les une es edificar el mejor cinematógrafo de Barcelona capital, en una de las mejores vías de la ciudad.

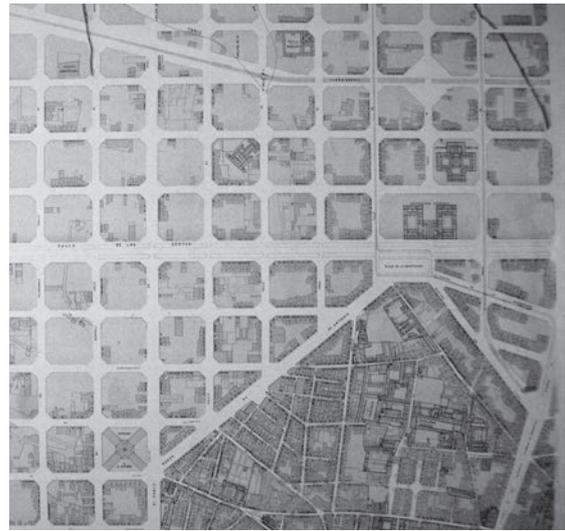
El periodo más intenso de urbanización de la Gran Via fue entre 1890 y 1897, años en que, en el tramo comprendido entre Plaça Universitat y Plaça d'Espanya, se construyeron más casas que en

¹² Teodoro Anasagasti. «El cine moderno». *La construcción moderna*, 43. Madrid, 1919, p. 25.

¹³ Francis Lacloue. *Architecture des Cinemas*. París: Du Moniteur, 1981.



El sector izquierdo de la Gran Vía en 1885.



El sector izquierdo de la Gran Vía en 1891.

cualquier otra calle de la ciudad. Este sector izquierdo había empezado a urbanizarse en 1886, con la instalación del alumbrado eléctrico, pero durante la Exposición de 1888 quedó al margen de los recorridos principales del certamen que habían tomado como eje perimetral exterior la Gran Vía derecha hasta Rambla de Catalunya. A partir de 1890, en cambio, el sector izquierdo de la Gran Vía se había consolidado y junto a la edificación de viviendas había visto aparecer algunos edificios representativos, como la plaza de Toros de Les Arenes, inaugurada el 29 de junio de 1900.

El gran Cinema Metropolità no debía ser simplemente una sala cinematográfica sino un «lugar» con vocación lúdico-cultural que pudiese funcionar durante todo el día. El edificio debía constar de tres zonas: la planta sótano como sala de exposiciones; la planta baja destinada a sala de espectáculos, con veinte metros de altura, y la última planta ocupada por un casino rodeado de terrazas que dominarían el panorama de Barcelona. Con ello, el Coliseum se ofrecía a la ciudad no sólo como local de diversión sino también como plataforma de encuentro para la sociedad del ocio. El casino, ese híbrido entre café latino y club anglosajón, era una tipología específica y característica de la ciudad del siglo XX, donde la media y alta burguesía se conocía, se relacionaba y desde sus salones miraba a la calle como escaparate para su deleite.

Desde la cúpula y las terrazas del Coliseum, el panorama en 1923 ofrecía hacia oeste la Plaça Universitat (1865-1868), un polo importante en la articulación y valorización del Eixample central, próximo a la ciudad antigua. Hacia el sur se extendían las cubiertas, terrazas y cúpulas de los edificios de Ronda de Sant Pere y calle Bergara, que separaban la Gran Vía de la Plaça de Catalunya, ya definida en su perímetro edificado, pero aún desprovista de un diseño urbano que le aportara carácter de plaza. La actividad terciaria de este centro de vida comercial se veía reforzada por el Gran Hotel Colón, reformado en 1916 y símbolo indiscutible de la ciudad desde principios de 1900, dominando el lado norte de la plaza, y por otros establecimientos comerciales y hoteleros implantados en el lado sur –el Gran Hotel Continental, en la esquina con Rambla de Canaletes, y el Hotel Restaurant Bristol, en chaffán con Portal de l'Àngel.



Vista hacia Ronda Universitat y Plaça de Catalunya, 1920.



Plaça Universitat hacia 1917.



Plaça de Catalunya, lado sur y oeste, 1920.



Plaça de Catalunya, mirando hacia Passeig de Gràcia lado norte. A la izquierda el Gran Hotel Colon, 1920.



La Gran Via entre Rambla de Catalunya y Roger de Llúria.



El solar de emplazamiento del Coliseum antes de su construcción, 1915-1920.

Dirigiendo la mirada hacia el este, se descubría una avenida densa y compacta, pero no monótona. El tramo de la Gran Via entre Balmes y Roger de Llúria era el área central de un Eixample de carácter principalmente residencial. En las primeras décadas del siglo xx había sido reformado y revalorizado por la oleada constructiva¹⁴ que había introducido la planta baja comercial a nivel de calle. En consecuencia, el segmento de la avenida sobre el cual destacaba el Coliseum se estaba definiendo, también, como centro direccional y comercial, ritmado por estatuas, parterres y fuentes en la intersección con los principales ejes verticales –Rambla de Catalunya, Passeig de Gràcia y Roger de Llúria. Los edificios que delimitaban esos *squares*, como el Banco Vitalicio de España, la compañía de seguros La Catalana, el Hotel Ritz (1914-1918), las tiendas de lujo y los restaurantes, prolongaban hacia el norte la actividad económica de la Plaça de Catalunya, configurando espacios dinámicos y vitales que enlazaban la ciudad antigua con la moderna, ambas visibles desde el Coliseum. De hecho, mirando desde la gran cúpula hacia norte, se podía entrever el trazado de Rambla de Catalunya marcado por las frondosas platanáceas del paseo central y las nobles fachadas de sus edificios particulares.

¹⁴ Albert Garcia i Espuche. «El centre residencial burgès (1860-1914)». En: Albert Garcia i Espuche (ed.). *La formació de l'Eixample de Barcelona: aproximació a un fenomen urbà*. Barcelona: Olimpíada Cultural, 1990, p. 205-221.

A las actividades comerciales de la zona, se añadía también la herencia de puntos lúdicos que desde finales del siglo XIX se habían situado en el tramo de la Gran Vía entre Balmes y Rambla de Catalunya. Allí se habían emplazado el Palau d'Exposició de Belles Arts (1868-1874); el Panorama Plewna, durante la Exposición Universal de 1888; el Pabellón Teatral Buen Retiro en 1899; el Palacio de la Ilusión, entre 1901 y 1912, en el mismo solar donde había existido el Panorama Plewna; el Metropolitan Cinemaway o Cinemaway Station¹⁵, entre 1909 y 1911, y el Ideal Cinema (1911-1912), situados en los jardines del Palau Marçet cerca de Passeig de Gràcia. Otros locales, como el Teatro de la Zarzuela (1864-1872) de Rambla de Catalunya, el Gran Salon Doré, convertido en Cine Doré en 1910, o el Cinema Bellograf de 1906, en el Passeig de Gràcia, reforzaban esta importante zona de ocio y entretenimiento.

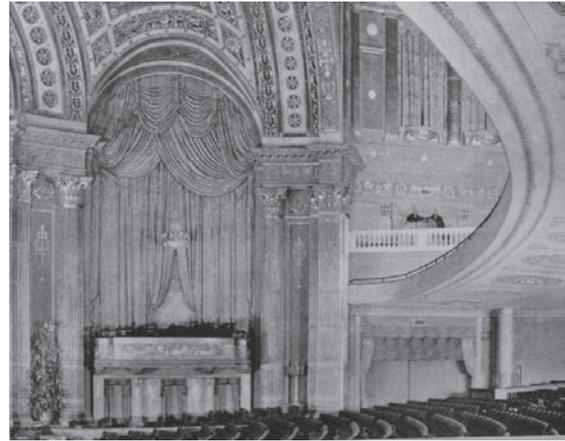
En la década de los veinte la Gran Vía de les Corts Catalanes no era el símbolo de la «Barcelona capital», ni era el centro de la ciudad *noucentista*, pero sí que representaba el núcleo del nuevo crecimiento residencial y pertenecía, en parte, a aquel sistema de espacios urbanos, escenarios de las nuevas formas de consumo que la metrópoli estaba generando.

Las infraestructuras del moderno cosmopolitismo en Barcelona se repartían entre la Via Laietana, como eje político y administrativo; el Paral·lel, imperio de los géneros de espectáculo más populares, y las zonas más céntricas del Passeig de Gràcia, Ramblas y Plaça de Catalunya, en cuanto áreas de negocios y diversión. En la Via A de la Reforma se situaban los edificios de la ciudad capital: bloques de oficinas y comercios, bancos, edificios administrativos –como el Edificio de Correos (1927) o el Foment del Treball Nacional (1931)–, edificios de tipo corporativo –como el Col·legi d'Enginyers Industrials (1922), la antigua Companyia Arrendatària de Tabacs (1929), la Companyia Trasmediterrània (1921) o la Caixa Mutua Popular (1922)– y la primera escuela municipal, el grupo escolar Baixeras. En el Paral·lel se mezclaban los teatros, bares, cines, cabaret, *music hall*, *dancings* y cafés, con una clientela ampliamente renovada respecto a la primera década del siglo XX y específica de una sociedad modernizada que avanzaba por la vía industrial y financiera. Mientras tanto, otros establecimientos de carácter comercial y terciario estaban ubicados en las zonas más consolidadas de la ciudad: los almacenes Damians (1915), en la calle Pelayo cerca de la Plaça de Catalunya; el American Bar, tocando a Rambla de Canaletes; el Hotel Ritz (1914-18) en Gran Vía de les Corts Catalanes esquina con Llúria, punto de intersección entre la Reforma y el Eixample.

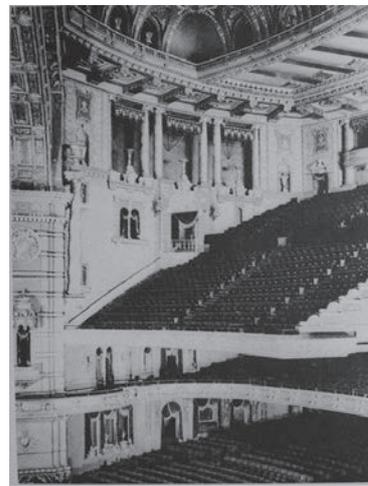
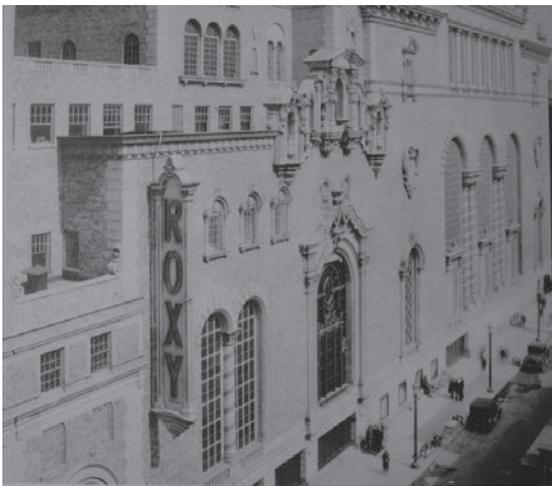
El cine también empezaba a reclamar y buscar su sitio entre los nuevos espacios de la ciudad cosmopolita. Por su cercanía a Francia, en 1918 el espectáculo cinematográfico se encontraba plenamente asentado en Barcelona, con un público dispuesto a admitir la «maravilla» del cine sin otras pretensiones que la propia novedad del entretenimiento.

Hasta 1910, las primeras «barracas de cine» de carácter provisional se habían instalado en la periferia del casco antiguo de Barcelona, en territorios no consolidados urbanísticamente, como

¹⁵ Inspirado en un vagón de tren montado sobre unas vías donde se proyectaban películas de excursiones y viajes.



Thomas Lamb. Capitol Theater, New York, 1919.

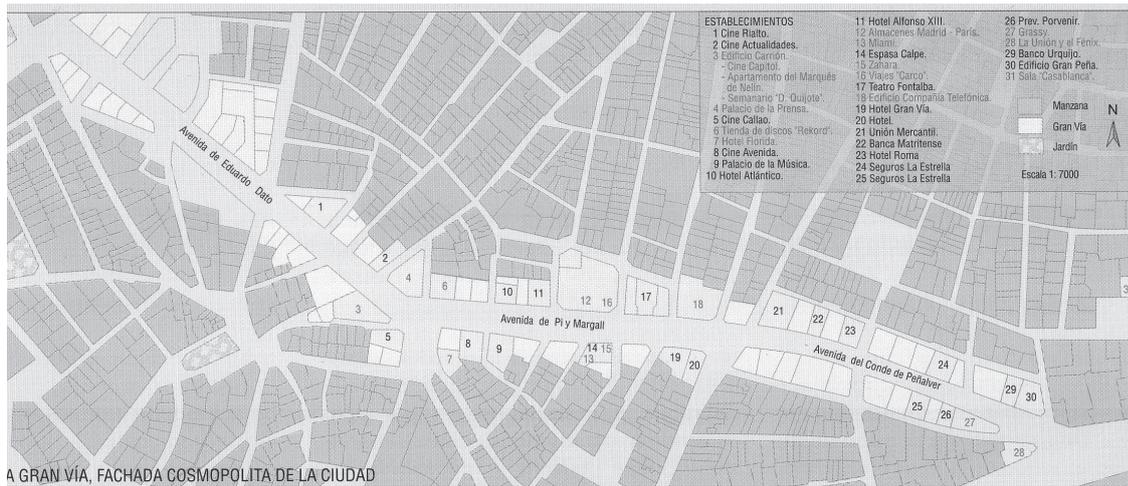


Walter W. Ahlschlager. Roxy Theater, New York, 1927.

la plaza Antonio López, la Barceloneta, el Paral·lel y la Plaça de Catalunya¹⁶. Luego, entre 1910 y 1920, muchos teatros alternaban la programación con proyecciones cinematográficas, mientras empezaban a aparecer las primeras salas de cine con estructura permanente. La mayoría de estas salas se situaban en antiguos centros de espectáculo, como el famoso Salón Catalunya (1912) –antiguo Teatro Eldorado– o el Cine Doré –instalado en el Gran Salon Doré–, pero también se construían *ex novo* en terrenos ocupados por barracas de madera, especialmente en la zona del Paral·lel. De este modo, al principio, el mapa de cines coincide y se superpone al precedente mapa teatral, consolidando la cartografía del ocio del siglo anterior. Será a partir de 1920 cuando los dos sistemas empiezan a diferenciarse, no tanto por la morfología como por la densidad de locales. Entonces aparecen los primeros «palacios» de cine que buscan una nueva tipología y se ubican en zonas céntricas de la ciudad.

Estos «palacios» representan un momento de transición entre la arquitectura teatral y la moderna arquitectura cinematográfica, porque toman elementos tipológicos del edificio

¹⁶ Jordi Torras. «La vieja memoria de los patios de butacas». *Metropolis Mediterrània*, 6. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1990, p. 110-115.



La Gran Vía de Madrid. Años '30.

teatral, pudiendo variar su estilo entre una línea *art nouveau*, *art déco*, neoclásico, neogótico o renacimiento, dependiendo del país. Es un fenómeno contemporáneo en toda Europa en el que se impone el modelo americano del Cinema Capitol (1919) de Nueva York como arquetipo estructural y estilístico, seguido por el Cinema Roxy de la misma ciudad (1927), el mejor ejemplo de estos grandes «templos»: edificios consagrados al arte del cine.

Habrá que esperar hasta finales de los años veinte para que el edificio cinematográfico adquiera independencia y empiece a conquistar las ciudades europeas de modo extenso, según un sistema abierto que ocupa barrios enteros, como en el caso del West End de Londres, o avenidas y bulevares como en el caso de París o Madrid. Se genera entonces una dinámica urbana en la cual la *rue de cinema*, con su vida nocturna, sus rótulos luminosos, sus escaparates y sus locales, se transforma en un fenómeno más relevante que el propio cine¹⁷.

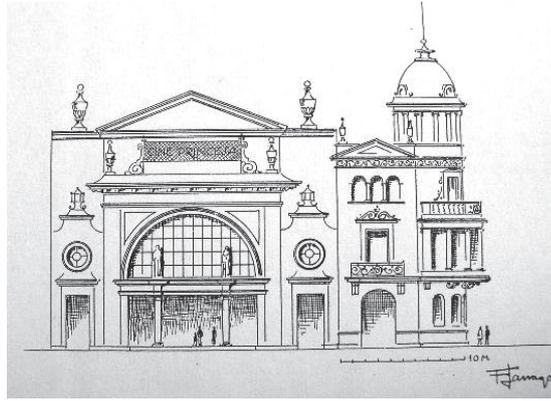
Así, el segundo tramo de la Gran Vía de Madrid aglutinó cines y muchos otros espacios de la metrópoli moderna, entendida como lugar de «consumo». Hoteles, grandes almacenes, restaurantes, bares americanos y agencias de viaje encontraron su sitio en el nuevo trazado de la Gran Vía, definiendo su carácter fuertemente terciario, ajeno a los problemas de vivienda de la ciudad antigua. Sin embargo, la Gran Vía de Madrid actuó de eje catalizador respecto a un sistema de lugares de ocio que históricamente habían estado emplazados en la zona de la ciudad afectada por el proyecto de Reforma de 1904. La nueva vía desplazó muy poco los puntos de diversión colectiva y los dotó de una nueva imagen destinada a las multitudes. En este sentido, se puede comparar el fenómeno de la Gran Vía de Madrid con los *boulevards* parisinos de finales del siglo XIX: escenarios de un laberinto de gente que pasea errando, que habla y consume en una *promenade* urbana.

A partir de este modelo, no sería equivocado pensar que el Gran Cinema Metropolità de Barcelona se hubiera podido situar en la Via Laietana. La disponibilidad de solares libres a bajo

¹⁷ Francis Lacloue. Op. cit., p.192.



El Pathé Palace, 1923.



Ferran Tarragó. Proyecto para el Cine Princesa, 1922 (AHAB).

precio era una razón económica importante, pero la Gran Via A de la Reforma se sobreponía al patrimonio histórico y arquitectónico y a un tejido residencial que nunca había estado contaminado por funciones lúdicas. La Via Laietana se configuraba como el nuevo eje urbano de vida ciudadana que enlazaba dos focos dinámicos de la ciudad: el puerto y el centro residencial. Una calle con vocación cívica, más que terciaria, no compatible con un programa funcional como el del Coliseum. El cine es una forma de ocio de masas que necesita espacios fluidos, animados por la vida nocturna y fácilmente accesibles a los ciudadanos y en la Via Laietana no eran muchos los solares con estas características.

Cuando en 1920 se plantea el proyecto del Gran Cinema Metropolità, el cruce de la plaza Antoni Maura ya estaba destinado al Teatre de la Ciutat, el teatro pensado para un público culto e intelectual que podía desplazarse con sus carruajes hasta el nuevo «templo» de la cultura catalana, un edificio que necesitaba el espacio urbano externo sólo para imponer su imagen. Otro solar privilegiado se encontraba en el Pla de les Jonqueres, en el desembocadero de la calle Comtal con Portal de l'Àngel, y a la misma altura del Palau de la Música Catalana, pero ya se había vendido y precisamente para ser destinado a un cine: el Pathé Palace inauguró allí su sala, tan sólo seis meses antes que el Coliseum, en marzo de 1923.

Definido ampulosamente como «la catedral de la cinematografía», quizá para contrarrestar las expectativas generadas por la inauguración del Coliseum, el Pathé Palace también alternaba la programación cinematográfica con operetas, comedias y conciertos, y constituía una de las salas más ilustres de Barcelona. Discretamente insertado en la trama de Laietana, su rigurosa fachada planteaba una relación directa con la calle y el barrio. El bar situado en planta baja con entrada directa desde la acera, el vestíbulo alargado que llevaba a la gran sala con capacidad para 1.780 localidades, los amplios ventanales enmarcados en un orden gigante que definen el centro de la fachada, y la simple marquesina de entrada definían su lenguaje asequible y próximo al público.

En marzo de 1923, en la misma Via Laietana también se había inaugurado el cine Princesa, encerrado entre las calles Argenteria y Manresa, obra de Ferran Tarragó. Aunque tuviese 1.550 plazas, no nació con la intención de competir con los «palacios» de la época, por su emplazamiento lejano de los centros y ejes de diversión más consolidados de la ciudad; sin



Teodoro Anasagasti. Real Cinema, Madrid, 1920.



Teodoro Anasagasti. Monumental Cinema, Madrid, 1922.

embargo, emprendió aquella tradición de «cine de barrio» que reestrenaba las películas estrellas del momento y que en la década posterior tuvo mucha difusión.

Descartados el Paral·lel y la Via Laietana por su carácter periférico respecto al Eixample burgués, es evidente que entre las vías más urbanizadas de Barcelona la Gran Via de les Corts Catalanes ofrecía el contexto apropiado para un gran cine, pero con el límite de ser un eje de tránsito, sin una estructura de paseo y bulevar. Situar aquí el Coliseum, por un lado reforzaba la herencia del mapa teatral del siglo XIX y, por el otro, imponía un modelo de edificio que no podía integrarse al espacio público de la calle y que debía asumir en su interior todos aquellos «otros» espacios de relación y diversión necesarios al público. Un edificio–contenedor que requería monumentalidad para destacar respecto al frente urbano residencial en el cual se insertaba. Un edificio que debía ser el cine más moderno de Europa, apto también para la celebración de todo tipo de manifestación artística: teatro, ópera, zarzuela, danza, revista musical, conciertos, etc., en el caso de que, por escasez de películas u otras causas, «hubiera de interrumpirse la programación cinematográfica»¹⁸.

Ofrecer un programa variado a lo largo de la semana –Selección Gaité, Selección Majestic, Selección Empire–; tener una orquesta propia para deleitar el espectáculo; los conciertos matinales de los domingos por la mañana; la crónica de noticias de última hora proyectadas en la pantalla en el intervalo entre una y otra película; las mesitas en los palcos y el «esmerado cuidado» de los detalles interiores son una demostración de que el Coliseum se convertía en una experiencia social y visual a la altura de un teatro.

«el cine más moderno de Europa, el más lujoso y el más confortable. (...) No se trata de dar a Barcelona un cine más, sino de darle el cine que se merece, aquel a que se ha hecho acreedora

¹⁸ Juan Francisco de Lasa. *El Coliseum y su historia. 1923-1948*. Barcelona: (s.n.), 1948, p. 25.



Francesc de Paula Nebot. Grabado de la fachada del Coliseum (AHAB).



Francesc de Paula Nebot. Dibujo para el Teatro Nacional de Madrid, 1928 (AHAB).

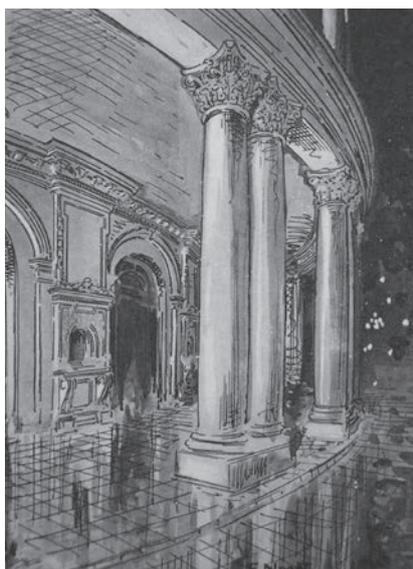
por su afán de progreso, por su curiosidad hacía todo lo nuevo, hacía todo lo que lleva un sello de originalidad y de modernidad (...). Sólo el «Capitol» de Nueva York puede superarle en cuanto a «monumentalidad» pero no en cuanto a confort, elegancia y distinción.»¹⁹

Mientras Teodoro Anasagasti dictaba las reglas para la construcción del cine moderno, empleándolas en el Real Cinema (1920) y el Monumental Cinema (1922) de Madrid, el Coliseum parecía ignorar estos postulados. El proyecto del Coliseum era el resultado de un proceso en el cual, ante todo, se había establecido el volumen y la imagen del edificio y luego se habían resuelto las partes, sin una reflexión sobre el nuevo arte del cinematógrafo y sobre lo que implicaba a nivel espacial en el interior de la sala o a nivel urbano en los modos de relacionarse con la calle.

El edificio cinematográfico hubiera podido prescindir de ventanales, huecos y terrazas, pero en el caso del Coliseum lo que se perseguía era distinguir el edificio respecto a la trama residencial, connotándole con la monumentalidad y singularidad de un teatro de la ópera. Basta comparar el esbozo a tinta de la fachada del Coliseum con el dibujo del Teatro Nacional de Madrid, proyectado por el propio Nebot en 1928²⁰, para descubrir una asombrosa similitud, fruto de un estilo donde las formas se imponen por su contenido simbólico y no por el funcional. La fachada curva del Coliseum, marcada por el gran arco y acentuada por la columnata del atrio de entrada, las torres de remate y la gran cúpula, aluden a un estilo academicista, propio de los grandes edificios teatrales centroeuropeos, más que al mediterraneismo novecentista de la época. Es un alarde suntuoso de ornamentación que se impone al paisaje urbano y se enriquece de contenido alegórico en los grupos escultóricos dispuestos en fachada y correspondientes al

¹⁹ *Libro de Oro de la cinematografía "Coliseum"*. Barcelona: Establecimientos Dalmau Oliveres, S.A., 1923, p. 10. Carpeta C 193/143-1, AHAB.

²⁰ Proyecto que Nebot desarrolló de forma personal bajo la influencia de los hermanos Quintero con los cuales mantenía una larga correspondencia. La documentación se conserva en el expediente SC 39/20, AHAB.



Francesc de Paula Nebot. Esbozos de la fachada del Coliseum (AHAB).



Fachada del Coliseum en 1930 (AMAB).

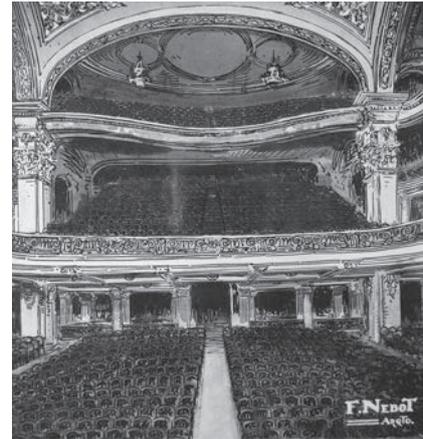
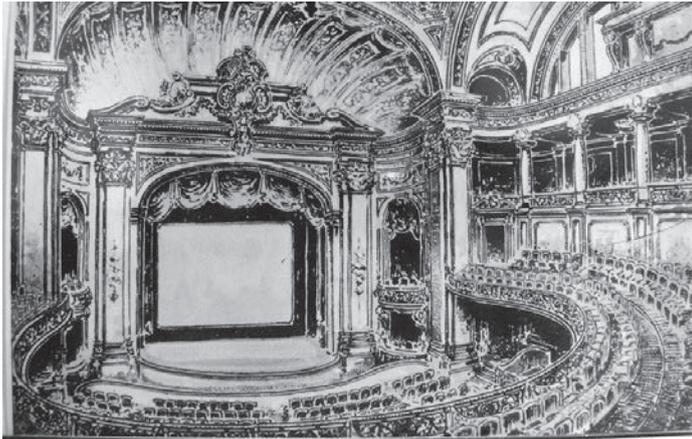
drama, la comedia, la poesía, la música, la danza, al arte y al cine, realizados por los talleres de la casa Torra y Passani, unos detalles ornamentales alegóricos que dan carácter al edificio.

El edificio competía con la arquitectura decimonónica del primer Eixample y debía armonizar con el entorno, pero al mismo tiempo destacar y sobresalir, y no simplemente por su fachada. La articulación de la entrada a nivel de calle era un aspecto importante del proyecto. La curvatura del pórtico de entrada, con orden sobrepuesto de columnas, libera la fachada de una solución plana y genera un umbral de acceso que funciona como espacio público perteneciente a la calle más que al edificio. Una solución digna de los grandes teatros alemanes, pero que en este caso correspondía a un repertorio estilístico, más que a la necesidad de expresar en el exterior la curvatura de la sala. En cambio, el vestíbulo de entrada, al cual se accede desde el pórtico, es un espacio funcional bastante simple que sirve como zona de distribución hacia las escaleras de subida a los anfiteatros y palcos, solución adoptada en muchos otros cines de la misma época.

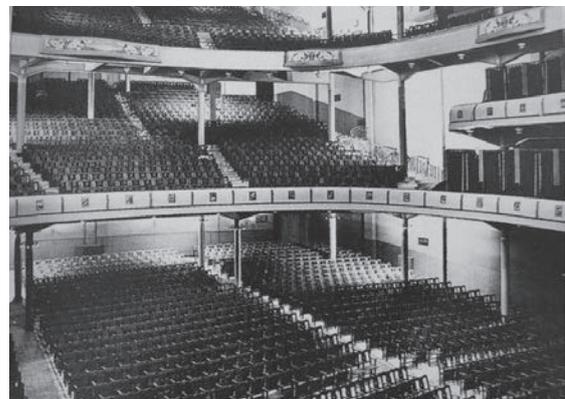
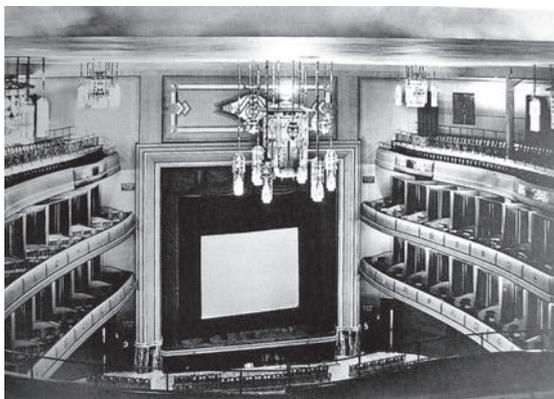
En el interior, la proximidad formal al teatro se hace aún más evidente debido a algunos elementos estructurales propios del espacio y a la ornamentación, que reviste cualquier avance tecnológico con una «piel» clasicista. En los planos y croquis que documentan el proyecto del Coliseum²¹, se observa la evolución y simplificación de muchos detalles que atestiguan esta continua predominancia de la idea de teatro sobre la de cine.

El escenario sigue manteniendo cierta profundidad, aunque desaparezca la torre escénica, y en los primeros dibujos de la sala la línea de proscenio, cóncava hacia la platea, viene acentuada por el foso de orquesta, que en la solución final desaparece. La boca de escena, inicialmente remarcada por un frontón, es finalmente resuelta mediante una bóveda que forma un conjunto

²¹ Carpetas 54G/246/247/248, AMAB.



Francesc de Paula Nebot. Esbozos de la sala interior vista desde el anfiteatro y desde el escenario (AMAB).



Teodoro Anasagasti. Sala interior del Monumental Cinema, Madrid, 1922.

con las molduras del arco de proscenio y sus palcos, manteniendo la tradición del teatro a la italiana. Estos detalles ignoraban por completo la simplificación y geometrización estilo *art déco* que Anasagasti había empleado en la sala del Monumental Cinema (1922) de Madrid.

La sala del Coliseum –1.815 localidades– estaba concebida según la forma adoptada por los modernos teatros de América del Norte y Alemania, con dos niveles de anfiteatro que vuelan sobre el piso de butacas, el primero de los cuales continúa en los laterales (anexo F). La distribución de los asientos, sin embargo, evidencia una importante contradicción: los palcos laterales de la platea y del anfiteatro en el primer piso, dotados de mesitas de té para que sus ocupantes puedan tomar algo sin salir de la sala, son los que tienen peores condiciones de visibilidad porque los ángulos de visión del espectador son muy cerrados. Si en el teatro estos palcos tenían una importancia social, en una sala cinematográfica no tienen sentido y, si bien se les quiera dotar de «confort», no son adecuados a la pantalla de proyección. Las localidades preferentes son las que están situadas frente a la pantalla. La sección de la sala con el techo abovedado y estucado también confirma el modelo teatral en contraposición con el techo plano, inclinado hacia la pantalla, de los modernos cines de hormigón.



La Gran Via mirando hacia la Plaça Universitat. Años '30 (AFB). El Coliseum, desde la Plaça Universitat. Años '30 (AFB).

En cuanto a los espacios anexos a la sala, el Coliseum conservaba camerinos individuales y colectivos, salón de descanso para los músicos y la orquesta, sala de reunión y conferencias de prensa y cafetería, como en un teatro. Pero el volumen edificado alcanzaba los cinco pisos de fachada de los edificios contiguos, así que necesitaba más zonas y funciones para llenarse. La sala de exposiciones prevista en el proyecto original, en la planta sótano, nunca fue inaugurada y en 1924 se propuso instalar allí un teatro infantil, un proyecto educativo-cultural que no encontró ningún apoyo, ya que el Coliseum era un edificio que contaba con capital privado donde difícilmente tendrían cabida las iniciativas con finalidades sociales. El espacio quedó vacío hasta 1928, cuando fue ocupado por el Club Billar Barcelona, una entidad más lucrativa que un teatro para niños. Asimismo, el Gran Casino, que debía ser instalado en la cúpula del edificio, se quedó en un proyecto trazado sobre planos. Sus tres salas de juego, billar, tresillo y ruleta ocupaban el centro del espacio, rodeadas de vestíbulos, galerías, zonas de servicio, salón de descanso y pequeño comedor con cocina anexa, abiertos al patio ajardinado, hacia el interior de manzana. Aquel espacio panorámico, conectado a la terraza hacia la Gran Via, se quedó vacío durante muchos años, hasta que fue ocupado por el Foment de les Arts Decoratives en 1936.

El 6 de diciembre de 1923 el Coliseum recibió el reconocimiento de la Sociedad de Atracción de Forasteros, que entregó un diploma al local y otro, con medalla, al arquitecto Francisco de Paula Nebot. Pero aunque contara con el soporte de la ciudad y la aceptación oficial de muchas instituciones, al terminar el año la Metropolitan S.A, sociedad fundadora del Coliseum, cedió el alquiler de la sala a la Sociedad Anónima de Espectáculos de Bilbao, distribuidora oficial en exclusiva de las películas de la Paramount. Desde entonces, los estrenos de aquellas películas se convirtieron en fechas especialmente significativas²² para la ciudad y el Coliseum afirmó su rol de cine que daba a la capital catalana un aire internacional.

El cine en Barcelona, sin embargo, no se reducía al estreno de películas americanas; existían otras salas cinematográficas más pequeñas que centralizaban la vida de barrio y se transformaban en lugares de encuentro semanal.

²² En el Coliseum se celebró la llegada del cine sonoro el 19 de septiembre de 1929 con la película *La canción de París*, un film de la Paramount protagonizado por Maurice Chevalier.

6.2 El Teatre Circ Olympia: escenario popular

*«El teatre Olympia (...) és d'una construcció com fins ara no se n'havia vist cap a Barcelona. (...) amb aquella gran façana que no s'acaba mai, engegant una pluja de llum al barri més accidental, més pintoresc i més vibrant de Barcelona».*²³

Para entender la importancia del Teatre Circ Olympia en el contexto de 1923, hay que olvidarse por un momento de su fachada y valorarlo por su espacio interior, pensado para poder acoger todo tipo de espectáculo popular, y por la sofisticada estructura constructiva que lo envolvía, alarde tecnológico para la época.

Fue Ventura Gannau, gran entusiasta del circo y director artístico, quien sugirió la idea del Olympia a Joaquim Cabot, presidente de la Sociedad Anónima Tivoli, promotor del Palau de la Música y responsable de la reconstrucción del Teatre Tivoli después del incendio de 1918. La idea de poder ofrecer a la ciudad la presencia anual de compañías de circo, en un edificio estable y en un lugar céntrico de una Barcelona cada vez más densificada, fascinó al empresario que, rápidamente, se puso manos a la obra para buscar un terreno y un arquitecto. Joaquim Cabot desarrolló la propuesta pensando en un teatro-circo y añadiendo a la tradicional pista circense un escenario dotado de todos los elementos aptos para cualquier género de espectáculo. En la década de los veinte, la irrupción del deporte y del cine favoreció el nacimiento de espacios híbridos donde se podían mezclar varias manifestaciones escénicas y, en este sentido, el Olympia constituye un buen ejemplo de local «tot terreny»²⁴. Por lo tanto, es necesario analizarlo en su doble papel de teatro-circo a la vez que de teatro-cine, ya que en la primera década de su existencia fue también una sala de estreno de películas de repertorio y consumo de masas, como *Quo Vadis?*²⁵.

El circo había aparecido en Barcelona hacia 1800 y el éxito popular del nuevo género de espectáculo implicó el nacimiento de lugares para este tipo de entretenimiento. Al principio se trataba de zonas al aire libre, como la pista ecuestre que se instaló en los jardines de los Campos Elíseos en 1853, pero rápidamente aparecieron recintos que, aparte de su programación escénica, se dedicaban a acoger compañías circenses itinerantes para ofrecerles una sede estable. Es el caso del Teatre-Circ Barcelonès, que en 1857 fue visitado por el ilustre Circo de Madrid, de Thomas Price. En 1860, Gaetano Ciniselli montó el gran Circ Royal muy cerca del Portal de Isabel II; finalmente, en 1879, se construyó en la Plaça de Catalunya el primer circo estable de la ciudad, el Circ Eqüestre Alegria, que perduró hasta 1895.

Con la consolidación del Eixample central como zona residencial burguesa, el espectáculo circense se repartió entre los nuevos recintos del Paral·lel y los escenarios del Tivoli y Novedades,

²³ «Inauguració del Circ Olympia». *La Publicitat*. Barcelona, 6 de diciembre de 1924, p. 5.

²⁴ Joan Munsó Cabús. *Els cinemes de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1995, p. 206.

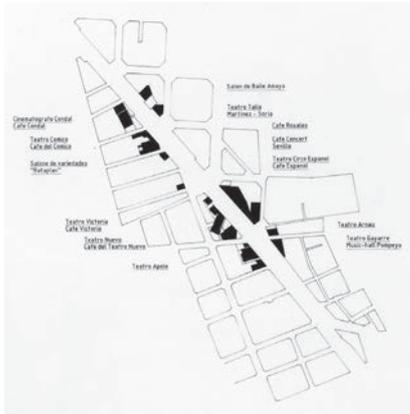
²⁵ Estrenada el 30 de enero de 1926.



El Teatro-Circo Español a principios del siglo XX (AFB).



Terraza del Café del Teatro-Circo Español en 1910 (AFB).



Plano de los teatros del Paral·lel en las décadas 1930-1940. (R. Perrone, E. Birigozzi, 1995)



El Teatro Talía en los años 1925-1936 (AFB).

sobre todo madrileñas, se convirtió durante una época en ring de boxeo y pista de concursos de baile; su popular café y el jardín que se extendía en el patio de manzana eran espacios muy populares y concurridos. El Molino (1910), situado un poco más abajo, era el más antiguo y popular *music hall* de Barcelona y conseguía mantener un público fiel, aunque alternara épocas de mediocridad y brillantez, al compás del empresario de turno. Y, finalmente, el Teatro Talía²⁶, antiguo Teatro de les Delícies (1900) –que había sido escenario predilecto de la zarzuela catalana y castellana y en la segunda década del siglo XX había sido un *music hall*–, desde el 1 de abril de 1924 era teatro y cine a la vez, como muchos otros locales del Paral·lel.

Otro punto neurálgico de la vida artística del Paral·lel de los años veinte era el cruce con la calle Conde del Asalto, actual Nou de la Rambla, que nacía en las Ramblas y terminaba al pie de la montaña de Montjuïc. Aquel primitivo Paral·lel de «cobertizos» construidos a principios de siglo, a base de madera y planchas de cinc, fue sustituido a partir de los años veinte por teatros de amplia platea de piedra, en los que resonaban las esplendorosas revistas de la época, y las

²⁶ Gran Music Hall en 1921, Trianon en 1913, Madrid Concert en 1915, Líric al Paral·lel en 1906 y Les Delícies en 1900.



El barrio de Sant Antoni en 1885.



Plaça de Espanya hacia 1908. Detrás del entoldado se aprecia una zona no edificada en la que años más tarde se situarán las barracas de Sant Antoni.

primeras películas sonoras, junto a los modernos salones de baile y cafés. Allí, el Arnau (1903), el Teatro Circo Español (1909), el Gayarre (1907), el Apolo (1904), el Teatro Nuevo (1901) y el Teatro Victoria (1916) eran los escenarios predilectos de un público cada vez más heterogéneo, donde no faltaban el intelectual y el bohemio de buena familia.

Para entender los espacios interiores y las fachadas del Teatre Circ Olympia, su programación y su éxito de público, se debe analizar el barrio donde se encontraba. El barrio de Sant Antoni, trazado en el plan Cerdà de 1859, se empezó a edificar alrededor de 1870 y se caracterizaba por ser, principalmente, un humilde barrio comercial y residencial, de pequeños talleres y almacenes, con bloques de viviendas muy sencillas. Las Rondas que separaban el barrio de Sant Antoni del Raval sobre el trazado de la antigua muralla no eran una barrera, sino parte integrante del mismo, y lo demuestra el hecho de que a finales del siglo XIX las primeras manzanas edificadas son las que dan a la Ronda de Sant Pau y que el barrio disponía de un eficiente sistema de tranvía, rodeando todo el perímetro del casco antiguo y conectando el Mercat de Sant Antoni con la Rambla.

A principios del siglo XX, el sector urbano más consolidado era alrededor del Mercat de Sant Antoni, construido por Rovira i Trias en 1882 y verdadero polo en la vida cotidiana de sus vecinos, mientras que la zona más degradada se situaba entre la Gran Vía, el Paral·lel y las calles Entença y Vilamarí. Se trataba de una gran superficie ocupada hacia 1911 por miserables barracas con patios, habitadas por una baja clase obrera empleada en las muchas instalaciones portuarias e industriales de la zona bajo Montjuïc. Las pésimas condiciones higiénicas y sanitarias de esta barriada no mejoraron hasta diciembre de 1927, cuando, finalmente, con vistas a la Exposición Internacional, se derrumbaron las barracas para empezar la construcción de la Avenida Místral, eje urbano de conexión entre el Raval y la Plaça de Espanya.

Frente al barrio de Sant Antoni, al otro lado del Paral·lel, se localizaba el Poble-sec, que ocupaba la ladera al pie de Montjuïc, entre Plaça de Espanya y el puerto. Se trataba de una zona que había tardado en ordenarse porque no fue declarada Eixample hasta 1871 y que se caracterizaba por tres áreas: un sector central, el núcleo de Santa Matrona, con una parcelación residencial; al norte, la Zona Franca, ocupada por industrias principalmente metalúrgicas y

actividades productivas, como la extracción de piedras de Montjuïc; y la cercana al puerto, las Hortes de Sant Bertran, caracterizada por la industria y los almacenes ligados a las actividades portuarias y la central térmica instalada en 1883. Globalmente, Poble-sec se configuraba como un barrio de familias menestrales y obreras que vivían en modestas casas de cuatro o cinco pisos en el Eixample de Santa Matrona o en miserables barracas con patios, dispersas entre los solares próximos a las fábricas y los caminos que llevaban a la montaña. Un barrio obrero con una intensa vida asociativa y desde el cual a menudo estallaba la protesta.

Así que para entender el carácter popular del Olympia, ante todo se debe considerar el tipo de público que lo frecuentaba, proveniente de los barrios más próximos, si bien también confluía otro público. No debe extrañar, por ejemplo, que encuentros de boxeo y lucha libre se alternaran con conciertos del Orfeó Català o del Orfeó Gracienc²⁷, ya que bajo la dictadura militar estas instituciones representaban, para los catalanistas, la manera de ejercer una resistencia, aunque pasiva, frente a la represión cultural del régimen. O que en la temporada 1925-1926 la Banda Municipal utilizara el escenario del Olympia para ofrecer sus conciertos dominicales, y que en la época de la República se organizaran mítines políticos y homenajes a la URSS²⁸ o a México. Y que las grandes compañías circenses europeas y americanas se alternaran con compañías líricas de ópera, opereta y zarzuela, espectáculos o revistas de gran envergadura y sensacionales números coreográficos²⁹.

«Barcelona es la primera y única capital de España en que actúa esta monumental compañía –la Compañía de Ópera Rusa de París– que sólo ha actuado en el teatro originario de la capital rusa, en el Covent Garden de Londres y actualmente en los Champs Elysées de París. Esta función es posible presentarla en el Olympia por su mucha capacidad, que permite espectáculos de esta naturaleza a precios relativamente populares, sin subvenciones, sin protección oficial, sin rebajas en los impuestos y sin ninguna clase de ayuda más que la del público»³⁰.

Su extraordinaria capacidad y el hecho de estar gestionado por una sociedad privada permitieron al Olympia el lujo de sobrevivir en el mapa teatral de Barcelona durante veintitrés años con cierta autonomía, a pesar de las contingencias históricas –dictadura y Guerra Civil– y de asumir el rol de «teatro para las multitudes», no necesariamente sujeto a las leyes del mercado del ocio metropolitano, como sí lo estaba el Coliseum. Su fama se extendió en el ámbito internacional, ya que era uno de los pocos teatros-circos del sur de Europa, junto con el Circo Teatro de Price de Madrid y el Coliseu dos Recreios de Lisboa.

Analizando la arquitectura del Olympia respecto a la tipología de los teatros-circos europeos, se constata que sus características espaciales respondían a una larga tradición arquitectónica que se había consolidado desde finales del siglo XVIII.

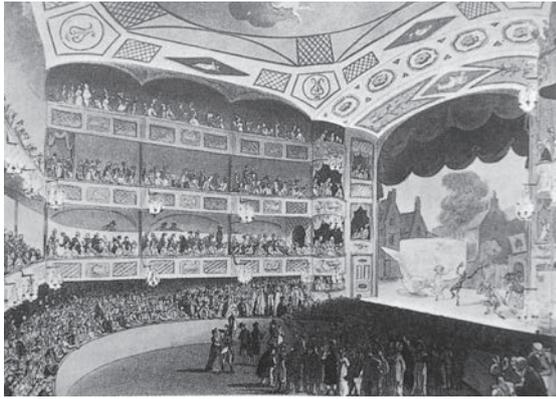
²⁷ En 1924 actuó el Orfeó Català, en 1925 hubo un concierto popular del Orfeó Gracienc y en 1930 se organizó el Festival de Orfeons de Catalunya. Programación transcrita en el folleto descriptivo del Olympia. Carpeta fotográfica B-127, MAE.

²⁸ El 4 de diciembre de 1937, el Comitè Català pro homenaje a la URSS, en el vigésimo aniversario de su revolución, presentó con

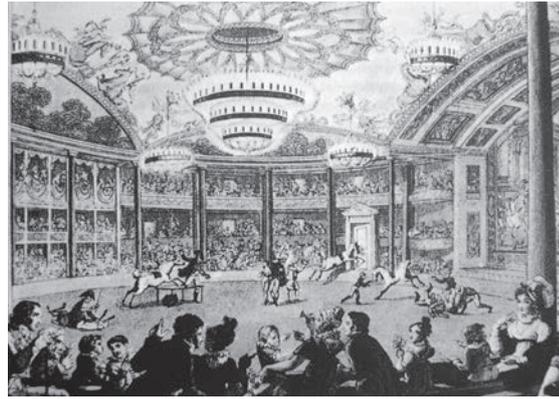
carácter de estreno dos películas soviéticas: *La Juventud de Máximo* y *Amor y Odio*.

²⁹ En la década de los treinta actuó la Compañía de Ópera Rusa de París y los Ballets Rusos de Leon Woizikovsky.

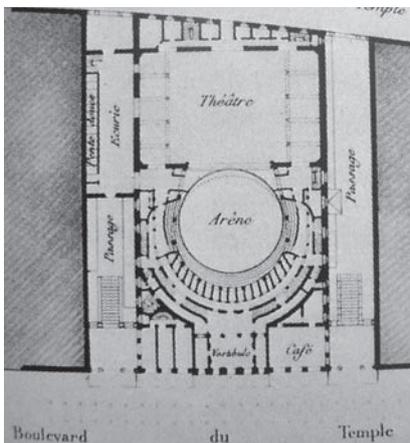
³⁰ Folleto descriptivo del Olympia. Op. cit.



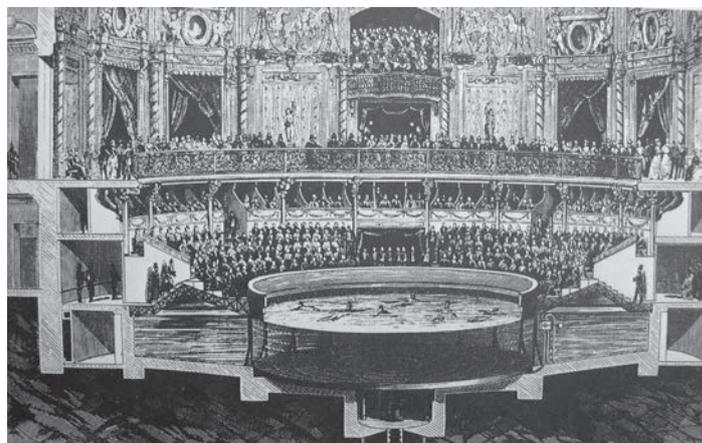
Vista interior del The Royal Circus, Londres, 1795.



Interior del Cirque Olympique de los hermanos Franconi, París, 1840.



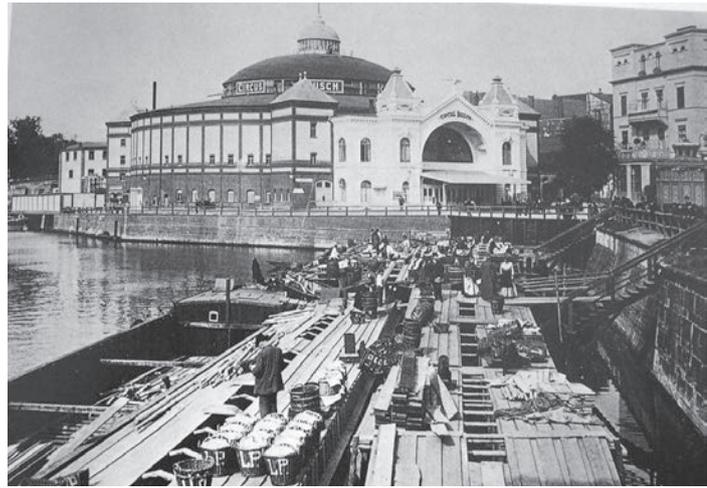
Planta del tercer proyecto del Cirque Olympique.



Nouveau Cirque, París, 1886.

El circo nace como espectáculo ecuestre en el siglo XV, pero será entre finales del siglo XVIII y principios del siglo XX cuando se consolida el tipo del teatro-circo estable, generalmente por iniciativa de un empresario privado o un ayuntamiento que deciden construir un edificio para alquilarlo a compañías circenses o de teatro, asociaciones deportivas, partidos políticos, sociedades cinematográficas, etc. Solían tomar la denominación de circo-teatro o teatro-circo, hipódromo teatro o circo municipal. Un edificio de esta índole no sólo permitía asegurar la presencia anual de un circo, sino también ofrecer otros tipos de entretenimiento de masas. De alguna manera, el tipo de circo estable precedía a lo que serían los palacios de deporte y las salas de fiestas –bingos, salones de baile, etc.– del siglo XX.

Por lo general, se trataba de edificios de planta circular o poligonal, de ocho o dieciséis lados, con un diámetro total de cuarenta metros aproximadamente y una altura libre de entre quince y treinta metros. La pista central tenía unos trece metros de diámetro y el público se distribuía en anfiteatro alrededor de ella sobre una estructura de gradas, a menudo separadas en dos sectores. La capacidad podía variar entre 1.500 y 5.000 espectadores. Lo más impresionante de estas construcciones de madera, hierro o piedra era la cubierta, que se apoyaba sobre el perímetro del edificio para permitir amplias luces, libres de pilares. El Royal Circus de Londres, construido en 1795, fue de los primeros en incorporar un escenario en un lado de la pista



Exterior del Cirque Municipal de Amiens, 1874. Circus Busch, Berlín, 1895.

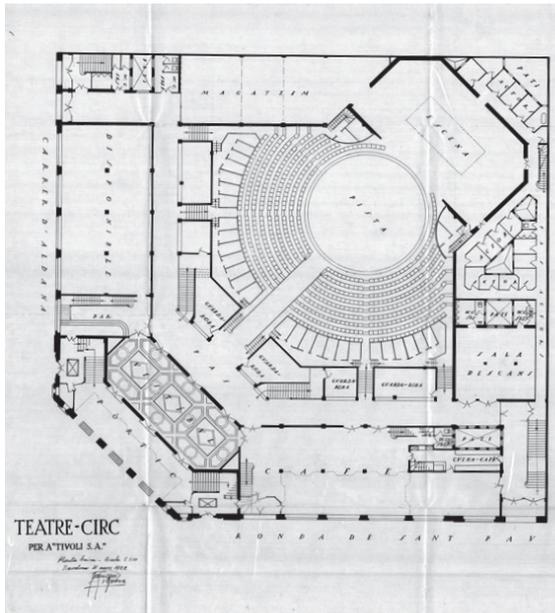


Fachada del Cirque de Rouen, 1855.

Fachada del Cirque Municipal de Limoges, 1903.

para ofrecer al público una transposición en escena de los ejercicios ecuestres y espectáculos de pantomima. Su estructura era muy parecida a la de un teatro, con palcos en el arco de proscenio y galerías en voladizo sobre el anfiteatro. El Théâtre du Cirque Olympique de Franconi, en París (1840), es otro ejemplo histórico donde la proporción entre arena y escenario es casi equivalente. Además, hacia finales del siglo XIX, empezaban a aparecer circos con pistas que se transformaban en piscinas e incluían espectáculos acuáticos protagonizados por hombres y animales.

El espacio del circo es en parte onírico, así que a menudo los volúmenes interiores y exteriores de estos edificios venían deformados e idealizados para provocar cierto impacto en el espectador. Con respecto a su exterior, la mayoría de ellos se situaban en zonas abiertas, a veces periféricas, de manera que el volumen del edificio destacaba sobre el paisaje urbano con sus cúpulas o cubiertas poligonales; otros se localizaban entre dos vías de circulación o entre medianeras, y debían incorporarse a la alineación de los edificios colindantes, adoptando en el chaflán fachadas poligonales, como en el caso del Circ de Rouen (1855), o semicirculares como el Cirque Municipal de Limoges (1903). Aunque no fuera posible percibir el impactante volumen de la sala, se intentaba que la fachada fuese decorosa e insinuase la geometría circular derivada de la pista.



Francesc Folguera. Proyecto del Teatre-Circ Olympia, planta baja, 1922 (AHAB).



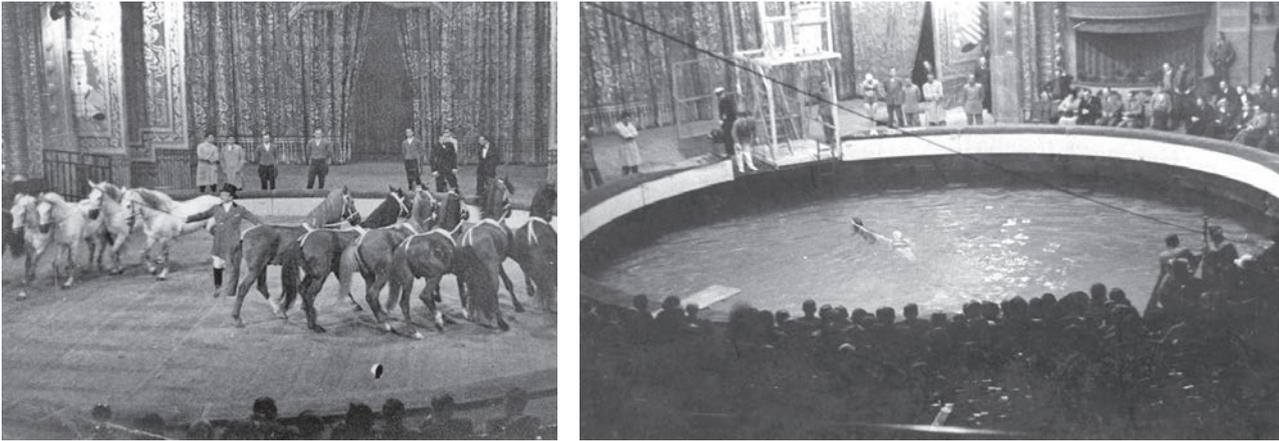
Interior del Teatre-Circ Olympia (AHAB).

En relación con estos modelos, el Teatre-Circ Olympia mantenía plenamente ciertas características, si bien el resultado arquitectónico global carecía de aquella «áurea» de magia y esplendor propia de muchos otros ejemplos contemporáneos.

«El caràcter popular d'aquest teatre encaixa amb els avantatges de la forma amfiteatral de concedir unes condicions d'audició i visualitat en un promedi immillorable a un gran nombre d'espectadors, en contra de la forma acostumada de teatre que dóna per resultat uns llocs privilegiats i altres de visualitat i audició bastant deficient.»³¹

Francesc Folguera, arquitecto del Olympia, intentó asegurar las mejores condiciones acústicas y visuales del espacio interior, contrariamente a cuanto había hecho en el anteproyecto para el Teatre de la Ciutat, donde la propuesta arquitectónica se justificaba desde el punto de vista urbano y como «ornament ciutadà». La forma en abanico de la sala, la distribución en anfiteatro del patio de butacas, la inclinación de las gradas, la forma de la cúpula y la estructura que sostiene la doble cubierta, todo estaba absolutamente subordinado a criterios de acústica y visibilidad, que el arquitecto explicó con detalle científico en la memoria del proyecto. Así como para el Teatre de la Ciutat recurrió a las teorías urbanísticas de Joseph Stübben, para el Teatre-Circ Olympia Folguera citaba el tratadista de acústica alemán Sturmhoefel y usaba los ejemplos del Teatro de Bayreuth y Princep Regent de Munich, que explicaban la necesidad de romper la tradición del teatro en pisos inaugurada durante el Renacimiento. Un teatro que reforzaba la figura del príncipe que debe exhibirse al público, mediante una estructura espacial jerárquica vertical y que a la vez funcionaba de «escenario». Los teatros de la época clásica,

³¹ Francesc Folguera. «Breus notes de l'estudi acústic sobre el de "Tivoli, S.A."». Barcelona 18 de marzo de 1924. Carpeta qual s'ha ordenat i projectat la sala d'espectacles del teatre-circ C343/344-15, AHAB.



Espectáculo ecuestre y acuático en la pista del Teatre-Circ Olympia (AHAB).

griegos y romanos, eran los modelos espaciales que resolvían mejor la relación entre acústica y número de espectadores, porque se basaban en la idea de un teatro para las multitudes y no de un teatro de corte. Así que Folguera persigue este modelo formal, pero sorprende que no tome como referente directo ejemplos de teatro-circo en los que el diseño del anfiteatro era el más común, para poder ver correctamente los números ecuestres.

Folguera decide adoptar un perímetro octagonal, en el cual un lado es ocupado por el escenario de trece metros de ancho por doce de profundidad.

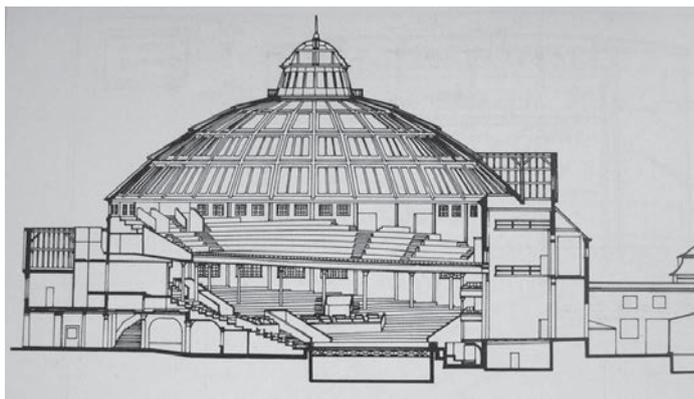
«L'escenari permet l'execució de tota mena d'obres de grans espectacles, mímica, grans concerts corals i instrumentals, ópera, opereta, sarsuela, perquè la immensa sala ha resultat perfectament acústica i la disposició general de la sala acosta més l'espectador a l'escenari.»³²

Al pie del escenario se situaba la pista ecuestre de trece metros de diámetro, que podía convertirse en platea o en pista acuática según el espectáculo a representar, ya que llegaba a contener 300.000 litros de agua con dos metros y medio de profundidad. A partir de la pista, que mantenía las dimensiones tradicionales de los teatros-circos, se desarrollaba de manera concéntrica la inmensa gradería que llegaba hasta treinta metros de altura. Un pasillo de circulación separaba el sector más próximo al escenario —compuesto por veinticinco filas equipadas con butacas de lujo— del sector más popular, que llegaba hasta el segundo piso. El espacio estaba cubierto por una cúpula piramidal octogonal de cuarenta metros de diámetro sin columna alguna, con el remate de un altísimo cupulino de diez metros por un total de más de cincuenta metros de altura desde el nivel de la pista ecuestre. La cúpula sugería un espacio central que en realidad no existía, porque todas las miradas se dirigían hacia el lado del octágono donde estaba situado el escenario. De la cubierta colgaba una lámpara de nueve metros de diámetro por ocho de altura, artísticamente decorada y principal elemento de iluminación y decoración del espacio.

³² «El nou Teatre-Olympia-Circ». *La Veu de Catalunya*. Barcelona, 28 de noviembre de 1924, p. 2.



Interior del Circus Sarrasani, Dresde, 1912.



Sección transversal del Circus Sarrasani, Dresde, 1912.

Entre la documentación del proyecto del Olympia se encuentra una hoja descriptiva de la decoración interior, resuelta con simples elementos necesarios, según Folguera, para hacer más atractiva la sala al público y «vencer la natural fredor que fa un local sense decorar, sobre tot de les grandioses proporcions del que ens ocupa»³³. Para el arquitecto, estructura y decoración son dos discursos separados, ya que si bien en la estructura recurre a las técnicas y materiales más avanzados, en la decoración emplea elementos clásicos que resuelven partes, pero que en su conjunto generan un espacio fragmentado. Un basamento esgrafiado a la manera de algunos palacios italianos; un orden de pilastras que separan recuadros planos; dos fuentes decorativas que rematan los palcos de honor en los laterales del escenario; un friso que delimita la boca de escena con guirnaldas y coronas doradas en relieve, y un entramado de vigas de madera oscura que aguantan las planchas de uralita de la cubierta, constituyen los principales elementos decorativos del interior. Un auténtico «pastiche» comparado con la sobriedad de otros ejemplos de teatro-circo de ámbito europeo, como el Circus Serrasani de Dresde (1912), de características muy parecidas al Olympia.

Una serie de espacios anexos completaban el edificio. Los cuartos de instalaciones –calefacción, aire y agua– y la sala de máquinas, necesarios para convertir la pista en una piscina, se encontraban bajo la pista. Las cuadras de los animales –elefantes, focas, caballos, tigres, leones, osos y perros– también estaban ubicadas en el sótano hacia el lado de la calle Aldana. Alrededor de la sala se distribuían los cuartos técnicos, la cabina de proyección cinematográfica, los despachos, los camarines de los artistas, una gran sala de ensayo, una amplia sala de fumadores con galería, bares en cada piso y para cada clase de sector de público, y baños para señores y señoras.

En la planta baja se situaba el suntuoso Café-Restaurante Olympia, gran salón de encuentros, regido por los propietarios del Restaurant del Tibidabo y del Café Oriente en la Rambla. En el sótano se localizaba una de las más grandes salas de billar de la ciudad, manteniendo alta la tradición barcelonesa consolidada desde el siglo XIX, con el famoso billar del Café Novedades.

³³ Francesc Folguera. «Algunes idees sobre la decoració de la sala del teatre-circ per a “Tivoli, S.A.”». Barcelona 18 de marzo de 1824. Carpeta C 343/344-15, AHAB.



Francesc Folguera. Fachada del Teatre-Circ Olympia, 1924 (AHAB).

El café-restaurante, el billar y las salas de tresillo anexas tenían acceso directo desde la Ronda de Sant Pau. Otras tiendas, como sastrerías, barbería y géneros, completaban los espacios en planta baja que daban directamente a la Ronda de Sant Pau y a la calle Aldana, participando de la vida de barrio.

El Olympia era una edificación entre medianeras. Un amplio porche de entrada se situaba en el chaffán, pavimentado con losetas de asfalto que continuaban en el vestíbulo, como si la calle se extendiera dentro del edificio para permitir la entrada a todo tipo de animales y artefactos. Desde aquí, el público accedía a dos amplias escaleras que subían al piso superior, mientras que los animales y artistas pasaban por otros amplios pasillos que les llevaban a las zonas de servicio. Aunque arquitectónicamente la fachada no estuviese bien resuelta, es cierto que para el público tenía su valor³⁴.

Como teatro-cine, el Olympia permitió algo insólito respecto a otros locales, ya que no había nacido como tal. Cuando la pantalla ocupaba el escenario, quedaba el espacio de la pista libre, así que los estrenos cinematográficos de los años veinte fueron acompañados de «alicientes en vivo» que complementaban las películas mudas. Ilustraciones musicales —la orquesta del Sindicat Musical de Catalunya ponía a menudo el oportuno contrapunto sonoro a las imágenes—, cuadros plásticos decorados por reputados escenógrafos, la intervención

³⁴ «a dalt de tot un forat per on un reflector de marina il·luminarà els carrers veïns i cridarà silenciosament el públic amb el seu bon ull ciclopí, fent l'ullet en mig d'un sever triangle providencial de tubs de neon». «Olympia o el primer teatre-circ immoble de Barcelona i de molts altres llocs». *La Publicitat*. Barcelona, novembre de 1924.

de actores³⁵, parejas de baile, rondallas o caballos en vivo, a veces compañías de opereta o cantantes líricos, se alternaban en aquel extraño espacio en forma de arena, ofreciendo unas experiencias únicas al público. El éxito popular era tal que cuando en 1928 se instaló el sistema sonoro Cinefon tuvo vida muy breve, por la escasa calidad de sus prestaciones y porque el efecto sonoro global no alcanzaba los resultados de la música en vivo.

En los años treinta, la programación cinematográfica del Olympia no fue especialmente relevante, a excepción de dos obras con un cierto contenido social: *Maternidad*, película editada en colaboración con la Lliga de Nacions, y *Como nació la República Española*, «resumen gráfico e histórico de los principales sucesos desarrollados durante la gestión revolucionaria que trajo el cambio de régimen»³⁶. El Olympia, una vez más, se distinguía por ser una sala alternativa, ni tan «ceremoniosa» como los modernos cines de estreno, ni tan «doméstica» como los pequeños cines de barrio. Allí un gran número de espectadores podía distraerse, a precios módicos, cultivando a la vez el deleite y la conciencia civil y política.

En 1944 el Olympia dejó de ser cine y en febrero de 1947 fue demolido para dejar espacio a la construcción de viviendas, como pasará en el caso de muchos otros recintos del Paral·lel o del Passeig de Gràcia.

A partir de entonces, el mapa teatral de Barcelona fue disminuyendo progresivamente en densidad. Por motivos económicos, falta de libertad creativa y la creciente consolidación del cinematógrafo, muchas salas teatrales cerraron sus puertas o se convirtieron definitivamente en cines, perdiendo a la vez su papel social en la estructura urbana. En el caso de Barcelona, la especialización de algunas partes del tejido urbano en áreas teatrales —como es el caso del Passeig de Gràcia, de la Plaça de Catalunya o del Paral·lel— era debida a la indeterminación en el proceso de construcción de la ciudad, así que su esplendor no podía ser más que efímero. Cuando finalmente la ciudad se consolida, estas áreas serán edificadas, al tiempo que las formas de ocio se diversificarán y, de modo más difuso, se emplazarán nuevos locales sobre el territorio de una Barcelona que ya es «área metropolitana».

³⁵ Para el estreno de *La malcasada*, el periodista Francisco Gómez Hidalgo tuvo la idea de hacer aparecer en la pista del Olympia a los propios protagonistas: Santiago Rusiñol, Miguel Fleta, Juan Belmonte, Conchita Supervía, Ramón del Valle Inclán, Azorín y Pedro Muñoz Seca.

³⁶ Joan Munsó Cabús. Op. cit., p. 375.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

CIUDAD

AYMONINO, Carlo.

- *Il significato delle città*. Roma-Bari: Laterza, 1975.
- *Le città capitali del XIX secolo: Parigi e Vienna*. Roma: Officina Edizioni, 1975.
- *Lo studio dei fenomeni urbani*. Roma: Officina Edizioni, 1977.

ALONSO PEREIRA, José Ramon. *Madrid, 1898-1931: de corte a metrópoli*. Madrid: Comunidad. Consejería de Cultura y Deportes. Secretaría General Técnica, 1985.

BARTHES, Roland. «Sémiologie et urbanisme». *L'architecture d'aujourd'hui*, 153. París, diciembre 1970-enero 1971, p.11-13.

BENJAMIN, Walter.

- *Parigi capitale del XIX secolo: i "passage" di Parigi*. Turin: Einaudi, 1986.
- *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1980.

BLAU, Eve; PLATZER, Monika. *L'idée de la grande ville: l'architecture moderne d'Europe centrale, 1890-1937*. Múnich; Londres; Nueva York: Prestel, 2000.

CANOGAR, Daniel. *Ciudades efímeras: exposiciones universales: espectáculo y tecnología*. Madrid: Julio Ollero, 1992.

CASTELLS, Manuel. *Problemas de investigación en sociología urbana*. España: Siglo XXI, 1971.

CERASI, Maurice. *Lo spazio collettivo della città*. Milán: Mazzotta, 1976.

CHOAY, Françoise.

- «Remarques à propos de sémiologie urbaine». *L'architecture d'aujourd'hui*, 153. París, diciembre 1970-enero 1971, p. 9-10.
- «La natura urbanizada al cor de la metròpoli». En: *Visions urbaines. Europa 1870-1993: la ciutat del artista, la ciutat del arquitecte*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1994, p. 61-62.

COLLINS, George R.C.; COLLINS, Christiane. *Camillo Sitte y el nacimiento del urbanismo moderno*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

CRESTI, Carlo. *Gottfried Semper. Gottfried Semper: aggiunte e digressioni*. Florencia: Pontecorboli, 1995.

DONALD, J. Olsen. *The city as a Work of Art. London, Paris, Vienna*. New Haven (Londres): Yale University, 1986.

DUBY, Georges (ed.). *Histoire de la France urbaine*, vol.4. París: Seuil, 1983.

FABBRI, Gianni. *Vienna: capitale del XIX secolo*. Roma: Officina Edizioni, 1986.

FANELLI, Giovanni. *La Vienna di Hoffmann*. Roma: Laterza, 1981.

FERNANDEZ, Ángel Luis. «Gran Vía. Arquitectura y ciudad». En: NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. *El edificio de la Telefónica*. Madrid: Espasa-Colpe S.A., 1984, p. 49-74.

GERETSEGGER, Heinz. *Otto Wagner: 1841-1918: la grande ville a croissance illimitée, une origine de l'architecture moderne*. Bruselas; Lieja: Pierre Mardaga, 1985.

- GIROUARD, Mark. *Cities and People: a social and architectural history*. New Haven (Londres): University Press, 1985.
- HALL, Peter. *Cities in civilization*. Londres: Weidenfeld & Nicolson, 1998.
- HAUSSMANN, Georges-Eugène. *Mémoires: éditions intégrale*. Vol. III. París: Seul, cop., 2000.
- HERRMANN, Wolfgang. *Gottfried Semper. Architettura e teoria*. Milán: Electa, 1990.
- LEBORGNE, Dominique (ed). *Les Champs-Élysées et leur quartier*. París: Délégation à l'Action Artistique de la ville de Paris, 1988.
- LE CORBUSIER. «A Meeting Place of the Arts». En: *CIAM 8 :The Heart of the city*. Londres: Lund Humphries Publishers Ltd., 1952, p. 41-52.
- LYNCH, Kevin. *The image of the city*. Cambridge: The M.I.T. Press, 1960.
- MUMFORD, Lewis. *La cultura de las ciudades*. Buenos Aires: Emercé Editores, 1957.
- OLSEN, Donald J. *The city as a Work of Art. London, Paris, Vienna*. New Haven (Londres): Yale University Press, 1986.
- PEREIRA, ALONSO; RAMON, José. *Madrid, 1898-1931: de corte a metropoli*. Madrid: Comunidad. Consejería de Cultura y Deportes. Secretaría General Técnica, 1985.
- PINTO CRESPO, Virgilio. *Madrid: atlas histórico de la ciudad 1850-1939*. Madrid: Fundación Caja Madrid y Lunweg Editores, S. A., 2001.
- POËTE, Marcel.
- *Introduction a l'urbanisme: l'évolution des villes, la leçon de l'histoire, l'antiquité*. París: Anthropos, 1967.
 - *Une Vie de cité: Paris, de sa naissance a nos jours / album*. París: Picard, 1925.
- QUIRÓS LINARES, FRANCISCO. *Las ciudades españolas a mediados del siglo XIX*. Valladolid: Àmbito, 1991.
- RONCAYOLO, Marcel.
- *Villes et civilisation urbaine XVIII-XX siècle*. París: Larousse, 1992.
 - *Città*. En: *Enciclopedia Einaudi*, vol.3. Túrín: Einaudi, 1978.
- ROSSI, Aldo. *L'architettura della città*. Padua: Marsilio, 1966.
- RUDOFISKY, Bernard. *Street for people*. Nueva York: Anchor Press/ Doubleday, 1969.
- SENNETT, Richard.
- *El declive del hombre publico*. Barcelona: Edicions 62, 1978.
 - *Palais-Royal*. Barcelona: Versal, 1988.
 - *La conciencia del ojo*. Barcelona: Versal, 1991.
 - «La coscienza dell'occhio». *Atlante metropolitano. Quaderni di Lotus*, 15. Milán: Electa, 1991, p. 76-90.
- SITTE, Camillo. *Construcción de ciudades segun principios artisticos / Emilio Canosa (ed)*. Barcelona: Editorial Canosa, 1926.
- TAFURI, Manfredo; CACCIARI, Massimo; DAL CO, Francesco. *De la vanguardia a la metrópoli*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.
- WAGNER, Otto. *La arquitectura de nuestro tiempo*. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

TEATRO Y ESPACIO ESCÉNICO

- «Arquitectura y Teatro». *Lotus*, 17. Milán: Electa, diciembre de 1977.
- AGUILERA SASTRE, Juan. *El debate sobre el Teatro Nacional en España (1900-1939). Ideología y estética*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 2002.
- BABLET, Denis. *Le Décór de théâtre-de 1870 a 1914*. París: Edicions du CNRS, 1983.
- BABLET, Denis; JACQUOT, Jean. *Le lieu théâtral dans la société moderne*. París: Editions du CNRS, 1969.
- BARSACQ, André. «Lois scéniques». *Revue Théâtral*, 5, París: Bordas, 1947.
- BASSO PERESSUTI, Luca; DORIGATI, Remo; GINELLI, Elisabetta. *L'architettura del caffè*. Milán: Abitare Segesta Cataloghi, 1994.
- BROCKETT, Oscar G. *Storia del Teatro / Angela De Lorenzis (tr.)*. Venecia: Marsilio, 1996.
- BURELLI, Romano Augusto. *Le epifanie di Proteo*. Venecia: Rebellato editore, 1983.
- CANELLA, Guido. *Il sistema teatrale a Milano*. Milán: Dedalo libri, 1966.
- CAZZATO, Vincenzo. *Teatri di verzura. La scena del giardino dal Barroco al Novecento*. Florencia: EDIFIR, 1993.
- CHAUVEAU, Philippe. *Les Théâtre parisiens disparus*. París: Les Éditions de l'Amandier, 1999.
- CHRISTOUT, Marie François. *Théâtre du Vieux-Colombier: 1913-1993*. París: Institut français d'architecture: Norma, 1993.
- CRUCIANI, Fabrizio. *Lo spazio del teatro*. Roma-Bari: Laterza, 1993.
- DIEZ BORQUE, José María (ed.). *Historia del teatro en España siglo XVIII-siglo XIX*, vol. II. Madrid: Taurus, 1988.
- DONNET, Alexis. *Architectonographie des théâtres de Paris*. París: Ancien Comptoir des Imprimeurs Unis, 1857.
- DUPAVILLON, Christian. *Architectures du Cirque*. París: Editions du Moniteur, 2001.
- DUVIGNAUD, Jean. *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*. París: PUF, 1965.
- FERRARI, Alberto; RENZI, Emilio; SELVAFOLTA, Ornella. *I Teatri di Wagner: Ricard Wagner e la rivoluzione dell'architettura teatrale*. Catalogo dell'esposizione. Milán: Comune di Milano, Cultura e Spettacolo, 1994-1995.
- FINDLATER, Richard. «The winding road to king's reach». En: *The Complete Guide to Britain's National Theatre* (1977). Londres: Heinemann Educational Books Ltd, 1982.
- FREYDEFONT, Marcel (ed.). *Le lieu, la scène, la salle, la ville - Actas del congreso organizado por el Centre d'études théâtrales de l'UCL a Nueva Lovaina*. Nueva Lovaina: Études théâtrales 11-12, 1997.
- GARGIANI, Roberto. *Auguste Perret 1874-1954: teoria e opere*. Milán: Electa, 1993.
- GARNIER, Charles.
 – *Le Théâtre* (1871). Aviñon: Actes Sud, 1990.
 – *Le Nouvel Opéra de Paris*. París: Duher et Cie., 1878-1880.
- GONTARD, Denis. *La descentralisation théâtral. 1895-1952*. París: Sedes, 1973.

- GRAF, Otto Antonia. *Otto Wagner: das Werk des Architekten*, Vol. 2. Viena: Böhlau, 1985.
- GRAVAGNUOLO, Benedetto. *Adolf Loos: teoría y obras*. Madrid: Nerea, 1988.
- HAINAUX, René. *Le lieu théâtral, construction et équipement, le décor et le costume*. Bruselas, Lieja: Insas, 1976.
- HEINRICH, Habel. *Festpielhaus und Wahnfried*. Múnich: Prestelcop 1985.
- IZENOUR, George C. *Theater design*. New Haven (Londres): Yale University Press, 1996.
- JACQUOT, Jean (ed.). *Le lieu théâtral a la Renaissance*. 2^a ed. París: Editions du CNRS, 1968.
- JOMARON, Jaqueline de (ed.). *Le théâtre en France. Vol.2 de la Révolution a nous jours*. París: Armand Colin, 1989.
- KAUFMANN, Jaques-Auguste. *Architectonographie des théâtres de Paris: théâtre construits depuis 1820*. París: L. Mathias, 1840.
- KONIGSON, Elie. *Images de la ville sur la scène au XIX et XX siècle*. París: Editions du CNRS, 1991.
- LACLOCHE, Francis. *Architecture des Cinemas*. París: Du Moniteur, 1981.
- LEBORGUE DOMINIQUE (ed.). *Les Champs-Élysées et leur quartier*. París: Délégation à l'Action Artistique de la ville de Paris, 1988.
- «Les Lieux du spectacle». *Architecture d'aujourd'hui*, 152. París: Architecture d'aujourd'hui, octobre-novembre de 1970.
- LOUKOMSKI, George. *Les Théâtres anciens et modernes*. París: Firmin-Didot et Cle, 1934.
- NAUGRETTE-CHRISTOPHE, Catherine. «La fin des promenades: le bouleversements de la carte des théâtres dans le Paris du Second Empire». En: KONIGSON Elie. *Les voies de la création théâtrale/ Le théâtre dans la ville*, vol.15. París: Editions du CNRS, 1987, p. 107-139.
- OETTERMANN, Stephan. *The Panorama: history of a mass médium*. Nueva York: Zone Books, 1997.
- PANDOLFI, Vito. *Història del Teatre* (1964). Vol. 3. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1993.
- PANZINI, Franco. *Per i piaceri del popolo*. Bolonia: Zanichelli, 1993.
- PERRET FRERES (firma comercial). *Les Frères Perret: l'oeuvre complète*. París: Institut Français d'Architecture: Norma, 2000.
- PEVSNER, Nikolaus. *Historia de las tipologías arquitectónicas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- PLOEGAERTS, Léon. *L'Oeuvre architecturale de Henry Van de Velde*. Bruselas: Atelier Vokaer, 1987.
- POUGNAUD, Pierre. *Théâtres 4 siècles d'architectures et d'histoire*. París: Le Moniteur, 1980.
- PUISAI, Jacques, «La représentation théâtral, un espace entre conventions et créations». *Techniques & Architecture*, 353. París, abril-mayo 1984, p.101-102.
- QUINTELLI, Carlo. *La città del teatro*. Milán: CLUP, 1989.
- RABREAU, Daniel.
- «La fisionomia dei teatri francesi. Città e teatro nel XVIII e XIX secolo». *Lotus*, 43. Milán: Electa, 1984, p.49-63.
 - «Le théâtre de Nantes ou l'urbanisme mise en scène». *Monuments Historiques*, 108. París: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1972, p. 115-131.

- RAMON GRAELLS, Antoni. *Del símbol a l'espectacle. Idea i forma a l'arquitectura teatral : de la Il·lustració a l'eclecticisme*. Barcelona: Edicions UPC, 1990.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. *La renovación teatral española de 1900*. Madrid: Asociación de directores de escena de España, 1998.
- SABAN, Michel. *Lieux de spectacle à Paris - abris et édifices*. París: Picard, Pavellon de l'Arsenal, 1998.
- SEKLER, Eduard F. *Josef Hoffmann*. Milán: Electa, 1991.
- SEMBACH, Klaus-Jürgen. *Henry van de Velde*. Londres: Thames and Hudson, 1989.
- SOLÀ MORALES, Ignasi de; FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis (ed.). *Arquitectura teatral en España*. Madrid: Dirección General de Arquitectura y Vivienda, MOPU, 1984.
- TAMBURINI, Elena. *Il luogo teatrale nella trattatistica italiana dell'800*. Roma: Bulzoni, 1984.
- Teatros y edificios destinados á espectáculos públicos: disposiciones vigentes sobre su construcción, alumbrado y reformas en los existentes*. Madrid: Imprenta y litografía Municipal, 1888.
- The Complete Guide to Britain's National Theatre* (1977). Londres: Heinemann Educational Books Ltd, 1982.
- TRÉLAT, Émile. *Le Théâtre et l'architecte*. París: A. Morel et Cie. Éditions, 1860.
- VELDE, Henry VAN DE. *Henri van de Velde: theatre designs 1904-1914, projets du théâtre 1904-1914*. Bruselas: Archives de l'Architecture Moderne, 1974.
- VIDLER, Anthony. «Le scene della strada: trasformazioni nell'ideale e nella realtà 1750-1871». En: STANFORD, Anderson. *Strade*. Bari: Dedali, 1982, p. 230-252.
- VIGATO, Jean Claude. «Moderne, encore moderne, toujours moderne. Les tributations du Théâtre des Champs Elisées». *Les cahiers de la recherche architecturale*, 12. París: Éditions Parenthèses, 1982, p. 24-39.
- VITEZ, Antoine. «L'abri ou l'édifice». *Architecture d'aujourd'hui*, 199. París, octubre de 1977, p. 24-25.
- ZORZI, Ludovico. *Il teatro e la città*. Túrín: Einaudi, 1977.

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

BIBLIOGRAFIA CRÍTICA

Actes del Col·loqui Internacional sobre el Modernisme. Barcelona 16-18 de diciembre 1982. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988.

ALMERICH, Lluís.

- *La Rambla de Barcelona. Su historia urbana y sentimental*. Barcelona: Millá, 1945.
- *El Hostal, la fonda, la taberna y el café en la vida barcelonesa*. Barcelona: Millá, 1945.

ARIS I BENACH, Pere; MILLET I LORAS, Lluís. *Orfeo Català, 1891-1991 Centenari*. Barcelona: Editorial Barcino, 1991.

ARTIS, José.

- *El mando teatral barcelónes: avatares-anecdotario*. Barcelona: Quintilla y Cardona, 1950.
- «Homes i coses del teatre català. La subvenció té la seva historia». *Mirador*, 334. Barcelona, 11 de julio de 1935, s.p.

ARTÍS, Avel·lí. *Adrià Gual i la seva obra*. Mèxic D.F.: Col·leció Catalònia, 1944.

AULET, Jaume. «El teatre català durant l'any 1898: un incipient intent de modernització». En: MOLAS, Joaquim. *1898: entre la crisi d'identitat i la modernització. Actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona, 20-24 d'abril de 1998*. Vol. II. Biblioteca Abat Oliba, 226. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000, p. 131-153.

BACH, Jaime; DOLS, José Antonio; MILLET, Lluís. «El equipo del espectáculo en Barcelona y su Comarca». *Cuadernos de arquitectura y urbanismo*, 83. Barcelona: Colegio Oficial de Arquitectos de Catalunya y Baleares, julio-agosto de 1971, p.52-53.

BADENAS I RICO, Miquel. *El Paral·lel*. Barcelona: Amarantos, 1993.

BALAGUER VICTOR. *Las calles de Barcelona*. Tomo I. Madrid: Graficas E. Casado, edición facsimilar 1866/1982.

«Barcelona Ciudad de Cine». *Cuaderno Central. Barcelona Metropolis Mediterrània*, 6. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1990.

BAREY, André. *Barcelona: de la ciutat pre-industrial al fenòmen modernista*. Barcelona: La Gaya Ciència, 1980.

BATTLE I JORDÀ, Carles. *Adrià Gual (1891-1902): per un teatre simbolista*. Barcelona: Diputació de Barcelona; Institut del Teatre; Curial Edicions Catalanes; Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001.

BATTLE I JORDÀ, Carles; BRAVO, Isidre; COCA, Jordi. *Adrià Gual, mitja vida de Modernisme*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 1992.

BOHIGAS, Oriol.

- *Barcelona entre el Pla Cerdà y el Baraquisme*. Barcelona: Edicions 62, 1963.
- «L'Arquitectura: noucentisme i "novecento"». *Serra d'Or*, 8. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, agosto de 1964 (Any VI), p. 15-18.
- *La Obra del arquitecto Francisco de P. Nebot: exposición*. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 1966.

- «L'Arquitectura a Catalunya (1911-1939)». En: JARDÍ Enric. *L'Art Català Contemporani*. Barcelona: Edicions Proa, 1972, p. 137-150.
- «Otra vez la arquitectura de los años '40: gracias y desgracias de los lenguajes clásicos en Barcelona». *Arquitecturas Bis*, 30-31. Barcelona: La Gaya Ciencia, septiembre-octubre de 1979, p. 1-25.
- *Combat d'incerteses/ Dietari de records*. Barcelona: Edicions 62, 1989.
- BONNIN, Hermann. *Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1913-1923)*. Barcelona: Rafael Dalmau, 1974.
- BRAVO, Isidre. *L'escenografia catalana*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 1986.
- BRU DE SALA, Xavier (dir.). *Barcelona-Madrid: 1898-1998, sintonies i distàncies*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Comunidad de Madrid, Institut d'Edicions, Diputació de Barcelona, DL 1997.
- BUSQUETS, Joan.
- *Barcelona*. Madrid: Mapfre, 1992.
 - *La ciutat vella de Barcelona: un passat amb futur*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona – Foment de Ciutat Vella – UPC, 2003.
- CABALLÉ Y CLÓS, Tomás. *Evocaciones Históricas Barcelonesas. Los Teatros de Barcelona durante la Exposición Universal de 1888*. Barcelona: Fomento de la producción española, 1942.
- CARANDELL, Josep Maria. *Park Güell. Utopia de Gaudí*. Barcelona: Triangle Postals, 1998.
- CABAÑAS GUEVARA, Lluís.
- *Cuarenta años de Barcelona 1890-1930*. Barcelona: Memphis, 1944.
 - *Biografía del Paralelo 1894-1934*. Barcelona: Memphis, 1945.
- CAPMANY, Aureli.
- *Barcelona retrospectiva 1800-1900 / album fotogràfic*. Barcelona: Millá, 1929.
 - *El cafè del Liceu : 1837-1939*. Barcelona: Libreria Dalmau, 1943.
- CARRERAS I CANDI, Francesc. *Geografia General de Catalunya*. Vol. III, IV, V. Barcelona: Edicions Catalanes, 1980.
- CASACUBERTA, Margarida. *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*. Barcelona: Curial, 1997.
- CASANOVAS I ESCLUSA, Lina. «Un espai de lleure a la Barcelona del segle XIX: els 'Campos Elíseos'». En: *Història urbana del Pla de Barcelona*. Vol. 2. Actes del II Congrés d'Història del Pla de Barcelona, celebrat a l'Institut Municipal d'Història els dies 6 i 7 de desembre de 1985. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Institut Municipal d'Història, 1989-1990, p. 229-247.
- CASTELLANOS, Jordi.
- *Raimon Casellas i el modernisme*. Barcelona: Curial, 1983.
 - *Política i cultura*. Barcelona: Edicions La Magrana, 1990.
 - *Literatura, vides, ciutats*. Barcelona: Edicions 62, 1997.
- CASTILLO, Alberto del. *De la Puerta del Àngel a la Plaza de Lesseps*. Barcelona: Libreria Dalmau, 1945.
- COROMINAS I AYALA, Miquel. *Los orígenes del Ensanche de Barcelona. Suelo, técnica e iniciativa*. Barcelona: Ediciones UPC, 2002.
- CURET, Francesc. *Història del Teatre Català*. Barcelona: Editorial Aedos, 1967.

DOMÈNECH I GIRBAU, Lluís (Ed.). *El Palau de la Música Catalana de Lluís Domenech i Montaner*. Barcelona: Lunwerg Editores; Fundació Orfeó Català-Palau de la Música; UPC, 2000.

Exposició Universal de Barcelona. Llibre del Centenari 1888-1988. Barcelona: L'Avenç S.A., 1988.

Exposició Commemorativa del Centenari de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona 1875-76/1975-76. Barcelona: ETSAB, 1977.

FÀBREGAS, Xavier.

- *Aproximació a la història del teatre català modern*. Barcelona: Curial, 1972.
- *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica*. Barcelona: Curial, 1975.
- *Història del Teatre Català*. Barcelona: Libreria Millà, 1978.
- «Topografia de l'oci a la Barcelona del vuit-cents». *Serra d'Or*, 225. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 15 de junio de 1978, p. 70-75.
- «El Teatre». En: MOLAS, Joaquim (ed.). *Història de la literatura catalana*. Vol.8. Barcelona: Ariel S.A., 1986, p. 54-74.
- «Frederic Soler y el teatre del seu temps». En: MOLAS, Joaquim (ed.). *Història de la literatura catalana*. Vol.7. Barcelona: Ariel S.A., 1986, p. 291-364.
- «Àngel Guimerà i el teatre del seu temps». En: MOLAS, Joaquim (ed.). *Història de la literatura catalana*. Vol.7. Barcelona: Ariel S.A., 1986, p. 543-600.

FIGUEROLA, Rotger; PERE, Jordi; MARTÍ BONET, Josep M. *La Rambla. Els seus convents. La seva història*. Catàleg Monumental del Arquebisbat de Barcelona. Vol. VI/2. Barcelona: Arxiu Diocesà de Barcelona, 1995.

FONTBONA, Francesc.

- *Noucentisme vell i nou*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya i Balears, 1974.
- (dir). *El modernisme. Aspectes generals*. Vol. 1. Barcelona: Edicions L'Isard, 2003.

FUSTER, Joan; NICOLAU, Antoni; VENTEO, Daniel. *La construcció de la gran Barcelona: l'obertura de la Via Layetana 1908-1958*. Barcelona: Museu d'Història de la Ciutat, 2001.

GALLÉN, Enric.

- «Entre tradició i modernitat. Panoràmica teatral catalana dels anys vint i trenta». En: *Grec 1929: Teatre Grec de Montjuïc*. Catàleg de l'Exposició. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Àrea de Cultura, 1987, p. 27-33.
- «Les bases d'un nou teatre». En: «Modernisme». *Barcelona Metròpolis Mediterrànea*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1990, p.118-124.
- «Sobre la institucionalització, la tradició dramàtica i la base social del teatre català: una perspectiva històrica». En: *Una tradició dolenta, maleïda o ignorada*. I Jornades de debat sobre el repertori teatral català. Barcelona: Punctum & Gellc, 2006, p. 77-107.

GABRIEL, Pere (dir.). *Història de la cultura catalana / 10 volums*. Barcelona: Edicions 62, 1994-1995.

GALERA, Montserrat; ROCA, Francesc; TARRAGÓ, Salvador. *Atlas de Barcelona (siglos XVI-XX)*. Barcelona: Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluna y Balears, 1982.

GARCIA ESPUCHE, Albert (ed).

- *El Modernisme. Catàleg de l'exposició*. Barcelona: Olimpíada Cultural: Lunwerg, 1990.
- *La formació de l'Eixample de Barcelona: aproximació a un fenomen urbà*. Barcelona: Olimpíada Cultural, 1990.
- *El Quadrat d'Or: centro de la Barcelona modernista*. Barcelona: Olimpíada Cultural: Ludwerg, 1990.

GARCIA I DOMÉNECH, Rosa Maria. «L'urbanisme de paisatge públic a Barcelona en la primera meitat del segle XIX». En: *El Pla de Barcelona i la seva història: Actes del I Congrés d'Història del Pla de Barcelona celebrat a l'Institut Municipal d'història els dies 12 i 13 de des. de 1982*. Barcelona: Edicions de la Magrana, IMH, 1984, p. 325-340.

GASCH, Sebastià. *Barcelona de nit (el mon de l'espectacle)*. Barcelona: Selecta, 1957.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira. *Els Anys daurats del cinema clàssic a Barcelona*. Barcelona: Publicacions del Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Edicions 62, 1987.

GRAELLS, Guillem-Jordi. «Cent trenta anys de teatre català». En: *Teatre a Catalunya: commemoració del centenari de la naixença de Josep Maria de Sagarra*. Barcelona: Fundació Jaume I, 1994, p. 12-35.

GUAL, Adrià.

– *Miña vida de Teatre. Memòries*. Barcelona: Aedos, 1960.

– *Les orientacions. Estudi d'actualitat teatral catalana*. Barcelona: A. Artis, 1911.

GUÀRDIA, Manuel; MONCLÚS, Francisco Javier; OYÓN, José Luis (dirs.). *Atlas histórico de ciudades europeas*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona: Salvat, DL 1994.

GUARDIET I BERGÉ, Montserrat. *El Teatre Líric-Sala Beethoven: (1881-1900)*. Barcelona: Tesis doctoral, Universitat de Barcelona. Departament d'Història de l'Art, 2003.

HEREU PAYET, Pere.

– *Vers una arquitectura nacional*. Barcelona: UPC, 1987.

– (ed.). *Arquitectura i ciutat a l'exposició universal de Barcelona 1888*. Barcelona: UPC, 1988.

KENT, Conrad; PRINDLE, Dennis. *Hacia la Arquitectura de un Paraiso: Park Güell*. Madrid: Hermann Blume, 1992.

JARDÍ, Enric.

– *Eugeni d'Ors: vida y obra*. Barcelona: Aymà, 1967.

– *Puig i Cadafalch. Arquitecte, polític i historiador de l'art*. Barcelona: Editorial Ariel, 1975.

– *L'Art Català Contemporani*. Barcelona: Edicions Proa, 1972.

LACUESTA CONTRERAS, Raquel. *El Servei de Catalogació i Conservació de monuments de la Diputació de Barcelona. Metodologia, criteris i obras, 1915-1981*. Tesis Doctoral. Barcelona: Universidad de Barcelona, Facultat de Geografia e Historia. Departament d'Historia de l'Art, 1998.

LAHUERTA, Juanjo. *Antoni Gaudí 1852-1926. Arquitectura, ideologia, política*. Milán: Electa, 1992.

LITVAK, Lily. *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona: Anthropos, 1990.

MARFANY, Joan Lluís.

– *Aspectes del Modernisme*. Barcelona: Curial, 1975.

– «Sobre el significat del terme “Modernisme”». En: *Recerques*, 2. Barcelona: Ariel S.A., 1982, p. 73-91.

– «El Modernisme». En: Joaquim Molas (ed.). *Historia de la literatura catalana*, vol.8. Barcelona: Ariel S.A., 1986, p.75-142.

– «Al damunt dels nostres cants...; nacionalisme, modernisme i cant coral a la Barcelona del final de segle». En: *Recerques*, 19 – Homenatge a Pierre Vilar. Vol.1. Barcelona: Curial, 1987, p. 85-113.

– «Modernisme i modernitat: artistes i burgesia». En: *Actes del Col·loqui Internacional sobre el Modernisme*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988, p. 9-24.

– «L'Eixample, del rebuig a l'apassionament». En: *Barcelona Metròpolis Mediterrània*, 20. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1991, p.75-77.

– *La cultura del catalanisme*. Barcelona: Empúries, 1995.

MARTORELL I TERRATS, Jeroni.

- «Exposición de planos de ciudades y proyectos de urbanización: Barcelona». Barcelona: *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*. Barcelona, 1911, p. 117-137.
- «El Patrimonio Artístico Nacional», conferencia dada en el Ateneo de Madrid el 16 de enero de 1919. *Arquitectura*. Madrid: Sociedad Española de artes Gráficas, junio de 1919, p. 3-15.
- «Monuments de la reforma interior de Barcelona. Revisió del projecte Baixeras». *Civitas*, 8. Barcelona: Sociedad Cívica de la Ciudad Jardín, octubre de 1920, p. 5-10.
- «La revisión del proyecto de Reforma Interior de Barcelona». *Arquitectura*, 68. Madrid, diciembre de 1924, p. 225-330.

MARTORELL PORTAS, Vicente. *Historia del urbanismo en Barcelona– del Plan Cerdà al Area Metropolitana*. Barcelona: Editorial Labor, 1970.

MCDONOGH, GARY WRAY. *Las buenas familias de Barcelona*. Barcelona: Ediciones Omega, S.A., 1989.

MENDOZA, Cristina y Eduardo. *Barcelona modernista*. Barcelona: Planeta., 1989.

MONTOLIU, Cebriá DE. *Las Modernas ciudades y sus problemas*. Barcelona: Publicación de la Sociedad Cívica de la Ciudad Jardín, 1913.

MORENO, María Rosa. *Els Jardins del Laberint d'Horta*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Quaderns de l'Arxiu, 1996.

MUNSÓ CABÚS, Joan. *Els cinemes de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1995.

El Noucentisme. Cicle de conferències fet a la Institució Cultural del CIC de Terrassa, curs 1984/85. Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1987.

El Noucentisme i els anys vint. Catálogo de la exposición. Barcelona: Dau al Set, Galeria d'Art, 1974.

«Noucentisme: La Arquitectura i la Ciudad». *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, 113. Barcelona: Colegio Oficial de Arquitectos de Catalunya y Baleares, marzo de 1976, p. 122-125.

ORS, Eugeni D'. *Glosari*. Barcelona: Tallers Gràfics Montserrat, 1907.

PASSARELL, Jaume. *Homes i coses de la Barcelona d'abans*. Barcelona: Pòrtic, 1968.

PEIRÓ I GRASA, Xavier. *Agents materials, autors dels projectes i referències teòriques de la reforma urbana de Barcelona: 1879-1937. El cas de l'obertura de la "Gran via Layetana"*. Tesis doctoral. Barcelona: UPC-ETSAB, 1988.

PERAN, Martí; SUÀREZ, Alicia; VIDAL, Mercè (ed.).

- *El Noucentisme: un projecte de modernitat*. Catálogo de la exposición. Barcelona: Enciclopèdia Catalana: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1994.
- *Noucentisme i ciutat*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1994.

PERMANYER, Lluís.

- *Història del Eixample*. Barcelona: Plaza & Janes, 1990.
- *Barcelona un paisaje modernista*. Barcelona: Polígrafa S.A. ed., 1992.
- *Biografía del Passeig de Gràcia*. Barcelona: Edicions La Campana, 1993.
- *Biografía de la Plaça Catalunya*. Barcelona: Edicions La Campana, 1995.

PERRONE, Raffaella. *Progetto di ricerca: il teatro nella città, la città nel teatro. Premio di laurea e di ricerca*. Milán: Fondazione Architetto Augusto Rancilio, 1996 (trabajo no publicado).

PIZZA, Antonio; ROVIRA, Josep Maria (ed.). *La Tradició renovada: Barcelona anys 30*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1999.

POBLET, Josep Maria.

- *Catalunya 1833-1913 una panoràmica amb el teatre i els jocs florals*. Barcelona: Pòrtic, 1969.
- *La Barcelona històrica y pintoresca dels dies de Serafi Pitarra*. Barcelona: Dopesa, 1979.

PORTER I MOIX, Miquel. *Adrià Gual i el cinema primitiu de Catalunya (1907-1916)*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1985.

QUETGLAS, Joseph. «Una interpretació de la arquitectura noucentista». *Artes Plásticas*, 11. Barcelona, setembre-octubre de 1976, p. 20-25.

RÀFOLS, Josep Francesc.

- *Antonio Gaudí*. Barcelona: Editorial Canosa, 1929.
- «José Goday, arquitecto de los grupos escolares de Barcelona». *Cuadernos de Arquitectura*, 35. Barcelona: Colegio Oficial de Arquitectos de Catalunya y Baleares, 1959, p. 8-11.
- «Despliegue brunelleschiano en el Novecentismo catalán». *Cuadernos de Arquitectura*, 40. Barcelona: Colegio Oficial de Arquitectos de Catalunya y Baleares, 1960, p. 289-293.
- *Modernisme i modernistes (1949)*. Barcelona: Destino, 1982.

RAMON GRAELLS, Antoni.

- (ed.). *El Lloc del teatre. Ciutat, arquitectura i espai escènic*. Barcelona: Edicions UPC, 1997.
- *El Palau de la Música Catalana de Lluís Domènech i Montaner*. Barcelona, Madrid: Lunwerk, 2000.
- «El lloc del teatre: Barcelona fi de segle». En: *1 Simposi internacional sobre teatre català contemporani*. Barcelona: Diputació de Barcelona, Institut del Teatre, 2005, p. 559-573.
- «Cartografia teatral: guia de dibuix i lectura». *Pausa*, 26. Barcelona: Edició de l'OBRADOR de la SALA BECKETT, marzo de 2007, p. 12-19.

RAMON GRAELLS, Antoni; RODRÍGUEZ, Carmen. *Escola d'Arquitectura de Barcelona. Documentos y Archivo*. Barcelona: Edicions UPC, 1996.

ROBERT, Robert. *La Barcelona del vuit-cents / a cura de Joan Lluís Marfany*. Barcelona: Edicions 62, 1965.

ROCA, Francesc. *Política econòmica i Territori a Catalunya 1901-1939*. Barcelona: Ketres editora, 1979.

ROCA I BLANCH, Estanislau. *Montjuïc, la muntanya de la ciutat*. Barcelona: Hostench S.A., 1994.

ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim. *Diccionari del Cinema a Catalunya*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2005.

ROVIRA, Josep Maria.

- *La arquitectura noucentista*. Barcelona: Institut de Ciències de l'Educació, Universitat Politècnica de Barcelona, 1983.
- *La arquitectura catalana de la modernidad*. Barcelona: Edicions UPC, 1987.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. *La renovación teatral española de 1900*. Madrid: Asociación de directores de escena de España, 1998.

SÀBAT, Antoni. *Gran Teatre del Liceu*. Barcelona: Editorial Escudo, 1992.

SAGARRA, Josep Maria DE. *Vida privada (1932)*. Barcelona: ECSA, 2000.

SAGARRA I TRIAS, Ferran. *Barcelona, ciutat de transició (1848-1868)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1996.

- SALA, TERESA-M. *La vida cotidiana en la Barcelona de 1900*. Madrid: Sílex, 2005
- SALVAT, Ricard. *La il·luminació de gas i l'espectacle del XIX a Catalunya*. Barcelona: Catalana de Gas y Electricidad, SA, 1980.
- SÁNCHEZ, Alejandro (ed.). *Barcelona 1888-1929: modernidad, ambición y conflictos de una ciudad soñada*. Barcelona: Alianza Editorial, 1994.
- SANS, Mercè. «Evolución de los espacios públicos de Barcelona». *Cuadernos de arquitectura y urbanismo*, 83. Barcelona: COAC, julio-agosto de 1971, p. 43-50.
- Santiago Rusiñol. Obres Completes*. Vol. II. Barcelona: Selecta, 1973.
- SOBREQUÉS, Jaume (dir.). *Història de Barcelona/ 8 volums*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, Ajuntament de Barcelona, 1991-1997.
- SOLÀ MORALES, Ignasi DE.
- «Sobre Noucentisme i arquitectura. Notas para una historia de la arquitectura moderna en Catalunya (1909-1917)». *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, 113. Barcelona: COAC, 1976.
 - *L'Exposició Internacional de Barcelona 1914-1929: Arquitectura i Ciutat*. Barcelona: Fira de Barcelona, 1983.
 - *Puig i Cadafalch: l'arquitectura entre la casa i la ciutat*. Barcelona: Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, 1990-91.
- SOLÀ MORALES, Ignasi DE; GUEREÑA CALDERÓN, Arantza López DE. *La Plaça Reial de Barcelona*. Barcelona: ETSAB, 1982.
- SOLDEVILA, Carles.
- *Gracias y desgracias de Barcelona*. Barcelona: Libreria Dalmau, 1943.
 - *Un siglo de Barcelona: 1830-1930*. Barcelona: Libreria Editorial Argos, 1946.
 - *Barcelona vista pels seus artistes*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana Aedos, 1957.
- SUÀREZ, Alicia; VIDAL, Mercè. *Els arquitectes Antoni i Ramon Puig Gairalt*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993.
- Teatre a Catalunya: commemoració de centenari de la naixença de Josep Maria de Sagarra*. Barcelona: Fundació Jaume I, 1994.
- «El teatro en Barcelona hoy». *Cuaderno central. Barcelona Metrópolis Mediterrània*, 17. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, julio-septiembre de 1990.
- TORII, Tokutoshi. *El mundo enigmático de Gaudí*. Madrid: Instituto de España, 1983.
- TORRES I CAPELL, Manuel.
- *Inicis de la urbanística municipal de Barcelona –mostra dels fons principals de plans i projectes d'urbanisme 1750-1930*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona: Corporació Metropolitana de Barcelona, 1985.
 - *El Planejament urbà la crisi de 1917 a Barcelona*. Barcelona: Edicions UPC, 1987.
- TRIAS, Eugenio. *La Catalunya ciutat*. Barcelona: L'Avenç Col·lecció Signes, 1984.
- VALENTÍ, Eduard. *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*. Barcelona: Ariel, 1973.
- VALLÈS, Edmon (ed.). *Història gràfica de la Catalunya contemporània 1908/1916*. Barcelona: Edicions 62, 1975.
- VERGARA, Marisa. *El Park Güell 1900-1914*. España: Edilupa Ediciones S.L., 2002.

VIDAL PLA, Miquel. *Jardins de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Àmbit Serveis editorials, 2003.

VILLORO MARTIN, Juan. *Guia als espais verds de Barcelona, aproximació històrica*. Barcelona: COAC, 1994.

FUENTES DOCUMENTALES

Se refiere a los textos contemporáneos a la época estudiada. No se incluyen en la presente las referencias específicas a expedientes de archivo, ni a los documentos conservados en fondos de autor, ya citados en las notas a pie de página de los respectivos capítulos.

Libros

Almanach del Noucentistes. Barcelona: Joaquim Horta, 1911. (Ed. Facsímil: José J. de Olañeta. Barcelona, 1980).

CASELLAS, Raimon. *Les Multituds*. Barcelona: Llibrería de Franceschi Puig, 1906.

DURAN I VENTOSA, Lluís. «El Teatre de la Ciutat». En: *Varios sobre teatro*. Tomo 2. Barcelona: Escola Catalana d'Art Dramàtic, 1921, p. 9-15.

GASSOL, Ventura. «El nacionalisme en el teatre». En: *Varios sobre teatro*. Tomo 2. Barcelona: Escola Catalana d'Art Dramàtic, 1921, p. 20-25.

LACAL, Saturnino Don. *El libro de honor: Apuntes para la historia de la Exposición Universal de Barcelona*. Barcelona: Tip. De Fidel Giró, 1889.

LASA, Juan Francisco de. *El Coliseum y su historia. 1923-1948*. Barcelona: (s.n.), 1948.

Libro de Oro de la cinematografía "Coliseum". Barcelona: Establecimientos Dalmau, Oliveres, S.A., 1923.

LITTMANN, Max.

– *Das Grossherzogliche Hoftheater in Weimar*. Múnich: L.Werner, 1908.

– *Das Münchner Künstler Theater*. Múnich: L.Werner, 1908.

– *Das Stadttheater in Hildesheim*. Múnich: L.Werner, 1909.

MADOZ, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones Ultramar*. Madrid: Est. Literario Tipográfico de P. Madoz, 1846-1850.

MARTORELL, Jeroni. *El patrimonio artístico Nacional. Conferencia dada el 16 de enero 1919 en el Ateneo de Madrid*. Madrid: Sociedad Española de Artes Graficas, 1919.

MASSÓ TORRENTS, Jaume. *La Fada*. Barcelona: Tip. L'Avenç, 1897.

OSSORIO, Gallardo. *Douze jours à Barcelone: guide illustré*. Barcelona: Neotipia, 1908.

PI I ARIMON, Andres. *Barcelona antigua i moderna*. Vol II. Barcelona: Imprenta Politecnica de Tomas Gorchs, 1854.

PUIG I CADAFALCH, Josep. *La Plaça de Catalunya*. Barcelona: Llibreria Catalònia, 1927.

ROCA I ROCA, Francesc. *Guía Barcelona en la mano*. Barcelona: Tipografía A. Lopez, 1895.

RUBIÓ I BELLVER, Juan. *Táber Mons Barcinonensis*. Barcelona: Imprenta de la Casa P. de Caridad, 1927.

SALLÉS I BARÓ, Salvador. *El Parque Güell: memoria descriptiva*. Barcelona: Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña, 1903.

SAURÍ, Manuel; MATAS, Josep. *Manual histórico-topográfico, estadístico y administrativo: o Guía General de Barcelona*. Barcelona: Imprenta y librería de Manuel Saurí, 1849.

VALERO DE TORNOS, Juan. *Guide Illustrée de l'Exposition Universelle de Barcelone en 1888: de la ville, de ses curiosités et de ses environs*. Barcelona: G. de Grau et Cia., 1888.

YXART, Josep.

- *El año pasado. Letras y artes en Barcelona*. Barcelona: Establ. Tip.-Ed. de Daniel Cortezo y Ca., 1889.
- *El arte escénico en España*. Vol. I. Barcelona: Imp. de «La Vanguardia», 1894.
- *Obres Catalanes*. Barcelona: L'Avenç, 1895.

Fuentes hemerográficas

Se refiere a las fuentes hemerográficas completas. No se incluyen en la presente otras fuentes incompletas de título o fecha ya citadas en las notas a pie de página de los respectivos capítulos.

ALOMAR, Gabriel. «El Teatre de Naturalesa». *L'Esquella de la Torratxa*, 1706. Barcelona, 8 de septiembre de 1911, p. 562.

ANASAGASTI, Teodoro. «El cine moderno». *La construcción moderna*, 43. Madrid: 1919, p. 25-27.

BOHIGAS TARRAGÓ, Pere. «El Teatre Nacional i la nostra Escola». *Gasetta catalana d'art Dramàtic*, any I, 1. Barcelona, abril de 1917, p.1.

BRIAREO. «Ramon Raventos y el Teatro Griego». *Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona 1929*, 39. Barcelona, 30 de noviembre de 1929, s.p.

BROSSA, Jaume. «La festa modernista de Sitges». *L'Avenç*, 2a época, Any v, 17. Barcelona, 15 de septiembre de 1893, p. 261.

BARÁN, Angel Luís DE. «Arte nuevo. Ifigenia». *Luz*, 2. Barcelona, octubre de 1898, p. 14-16.

BOFARULL, Francisco DE. «El Laberinto». *Pèl i Ploma*. Barcelona: Tip. L'Avenç, julio de 1903, p. 212-219.

CURET, Francesc.

- «La municipalització del Teatre-Barcelona. Antecedents i comentaris». Conferencia publicada por partes en *El Teatre Català*, 189. Barcelona, 9 de octubre de 1915, p. 659-662.
- *El Teatre Català*, 190. Barcelona, 16 de octubre de 1915, p. 674-677.
- *El Teatre Català*, 191. Barcelona, 23 de octubre de 1915, p. 691-695.

DESDEVISES DU DÉZERT, George. «L'Art Catalan Moderne». *Revue des Pyrénées*, 15. Pau (Francia), 1903, p. 1-9.

DOMÈNECH I ESTÀPA, Josep. «La Reforma del casco antiguo de Barcelona». *Arquitectura y Construcción*, 181. Barcelona: Tip. La Academia, agosto de 1907, p. 249-251.

FOLCH I TORRES, Joaquim.

- «Cap a l'Estil». *La Veu de Catalunya. Pàgina artística*, 181. Barcelona, 5 de junio de 1913, s.p.
- «Art i Nacionalisme». *La Veu de Catalunya. Pàgina artística*, 195. Barcelona, 11 de septiembre de 1913, s.p.

– «Cap d'any: als amics». *La Veu de Catalunya*. Pàgina artística, 211. Barcelona, 1 de enero de 1914, s.p.

FOLGUERA GRASSI, Francesc. «Les armadures metaliques del teatre-circ Olympia». *La ciutat i la casa*, 1. Barcelona, enero de 1925, p. 22-25.

GIRALT I CASADESÚS, Ricard.

– «Urbanización del Barrio barroco de la Virreina». *La Construcción*, 11. Barcelona, mayo de 1917, p. 12-19.

– «Urbanización del Barrio barroco de la Virreina». *La Construcción*, 12. Barcelona, junio de 1917, p. 8-11.

GUAL, Adrià.

– «El Teatre Íntim a Viladrau». *La Veu del vespre*. Barcelona, 11 de septiembre de 1903, s.p.

– «El Teatre Municipal». *El Poble Català*. Barcelona, 2 de septiembre de 1907, s.p.

– «El Teatro Nacional». *Progreso Revista Nacional*. Barcelona, junio-julio de 1909, s.p.

– «El Teatre de Naturaleza». *El Liberal*. Barcelona, 26 de julio de 1917, s.p.

– «Una representació a l'aire lliure. Estrena d'Ifigènia a Tàurida als vells jardins del Laberint». *La Veu del vespre*. Barcelona, 13 de julio de 1934.

MARAGALL, Joan.

– «Sitges 11 de septiembre». *Diario de Barcelona*. Barcelona, 12 de septiembre de 1893, p. 74-75.

– «La Ifigènia de Goethe». *Luz*, 2. Barcelona, octubre de 1898, p. 17.

MIQUEL I BADIA, Francesc. «La Ifigènia en Taurida de Goethe en el Laberinto». *Diario de Barcelona*. Barcelona, 12 de octubre de 1898, p. 11037-11039.

ORS, Eugeni D'.

«L'Íntim». *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 14 de diciembre de 1907, s.p.

«Glosari. El Cas Gual». *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 7 de diciembre de 1910, s.p.

POMÉS, Ramon. «Cosas de teatros. Ifigènia». *La Vanguardia*. Barcelona, 11 de octubre de 1898, p. 4.

PUIG I CADAFALCH, Josep. «La destrucció de l'Acropolis de Barcelona». *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 10 de diciembre de 1924, p. 7.

PUIG GAIRALT, Antoni i Ramon. «El concurs d'edificis pel Teatre de la Ciutat. Lletra oberta al senyor en Joan Sacs». *La Publicitat*. Barcelona, 2 de enero de 1923, p. 4.

ROURE, Conrad. «Pel nostre Teatre». *Lo Teatro Regional*, 360. Barcelona, 1 de enero de 1899, p. 3-4.

RUSIÑOL, Santiago. «En honor de Puvis de Chavannes». *Luz*, 5. Número especial dedicado a Puvis de Chavannes. Barcelona, noviembre de 1898, p. 51-52.

SACS, Joan. «El Concurs d'edificis pel Teatre Català». *La Publicitat*. Barcelona, 31 de diciembre de 1922, p. 3.

SERRA Y PAGÉS, Rossend. «La representació de CANIGO a les Arenes de Figueres». *La Veu de l'Empordà*. Figueres, 4 de junio de 1910, p. 70.

TORRAS, Joan Ferran.

– «L'adquisició del Teatre Principal». *El Teatre Català*, 183. Barcelona, 28 de agosto de 1915, p. 572.

– «Lo del Teatre Municipal». *El Teatre Català*, 184. Barcelona, 4 de septiembre de 1915, p. 586.

– «El Palau de la Dramàtica Catalana. Medis d'arribar-hi». Conferència publicada por partes en *El Teatre Català*, 192. Barcelona, 30 de octubre de 1915, p. 711-713.

- *El Teatre Català*, 193. Barcelona, 6 de noviembre de 1915, p. 728-730.
- *El Teatre Català*, 194. Barcelona, 13 de noviembre de 1915, p. 755-756.
- *El Teatre Català*, 195. Barcelona, 20 de noviembre de 1915, p. 773-775.

ZOZAYA, Antonio. «Desde Madrid. Espectáculo nuevo». *El Liberal*. Barcelona, 23 de julio de 1917, s. p.

Artículos anónimos

Se han ordenado cronológicamente.

Eco de Euterpe, 1. Tomo I. Barcelona, 1859, p. 1.

«La fiesta artística de Sitges». *La Publicidad*. Barcelona, 17 de febrero de 1897 (edición de noche), s.p.

«Lo Teatre Catalá». *Lo Regionalista*. Barcelona, 28 de febrero de 1897, s.p.

«La decoración de Déjanire en las Arenas de Béziers». *La Ilustración Artística*, 876. Barcelona, 10 de octubre de 1898, p. 658.

«Representación al aire libre de Ifigenia en Taurida». *La Publicidad*. Barcelona, 11 de octubre de 1898, p. 2.

«La Ifigenia en Taurida de Goethe en el Laberinto». *Diario de Barcelona*. Barcelona, 12 de octubre de 1898, s.p.

«La Ifigènia de Goethe». *La Renaixensa*. Barcelona, 13 de octubre de 1898, p. 5975-5978.

«Ifigènia a Tàurida. Una efemèrides». *L'Atlàntida*, 57, any II. Barcelona, 14 de octubre de 1898, p. 2.

«Ifigènia ...al Laberint». *L'Esquella de la Torratxa*, 1031, any 20. Barcelona, 14 de octubre de 1898, p. 666-669.

«Teatro Intimo. Representación al aire libre de Ifigenia en Taurida». *La Ilustración Artística*, 878. Barcelona, 24 de octubre de 1898, p. 684.

«La semana en Barcelona». *La Vanguardia*. Barcelona, 18 de octubre de 1898, p. 1.

«Cosas de teatro. La Ifigenia en el Lirico». *La Vanguardia*, Barcelona, 25 de enero de 1899, s.p.

«El Teatre Íntim a Viladrau». *La Veu del vespre*. Barcelona, 11 de septiembre de 1903, s.p.

«L'art Catalá a Viladrau». *La Rierada*. Arenys de Mar, 10 de octubre de 1903, s.p.

«El “Canigó” en espectáculo». *La Veu de l'Empordá*. Figueres, 4 de junio de 1910, p. 90, s.p.

«El “Canigó” en espectáculo». *La Ilustració Catalana*, 367. Barcelona, 19 de junio de 1910, p. 388-398.

«El “Canigó” a les Arenes». *La Ilustració Catalana*, 369. Barcelona, 3 de julio de 1910, s.p.

«Teatre de la naturalesa». *La Ilustració Catalana*, 375. Barcelona, 14 de agosto de 1910, p. 513.

«El Teatre Català a la Garriga». *La Ilustració Catalana*, 431. Barcelona, 10 de septiembre de 1911, p. 523.

«Ifigènia a Tàurida als jardins del Laberint». *El Teatre Català*, 7. Barcelona, 14 de abril de 1912, s.p.

- «Per al casal de la nostra Dramàtica». *El Teatre Català*, 172. Barcelona, 12 de junio de 1915, p. 387-389.
- «Teatre de Natura a Vallvidrera ». *La Il·lustració Catalana*, 632. Barcelona, 18 de julio de 1915, p. 436-437.
- «El teatre al bosch. Triomf de “Terra baixa” a l’ayre lliure». *La Il·lustració Catalana*, 635. Barcelona, 8 de agosto de 1915, p. 483.
- «¿Decadencia teatral?». *La Il·lustració Catalana*, 635. Barcelona, 8 de agosto de 1915, p. 490.
- «La municipalització del Teatre Principal». *El Teatre Català*, 181. Barcelona, 14 de agosto de 1915, p. 529-531.
- «La natura catalana y’l teatre de natura». *La Il·lustració Catalana*, 637. Barcelona, 22 agosto de 1915, p. 498.
- «Espectacles». *La Il·lustració Catalana*, 639. Barcelona, 5 de septiembre de 1915, p. 543.
- «El Teatre Català i el Teatre Municipal». *El Teatre Català*, 186. Barcelona, 18 de septiembre de 1915, p. 617-618.
- «L’incendi del Teatre Principal». *El Teatre Català*, 193. Barcelona, 6 de noviembre de 1915, p. 721-722.
- «Musicals». *La Il·lustració Catalana*, 684. Barcelona, 16 de julio de 1916, p. 419.
- «Les festes del ritme y de la dança al Parch Güell». *La Il·lustració Catalana*, 688. Barcelona, 13 de agosto de 1916, p. 476.
- «Reforma de la Rambla de San José». *La Construcció*, 2. Barcelona, agosto de 1916, p.11-13.
- «La Reforma Interior de Barcelona». *La Construcció*, 12. Barcelona, junio de 1917, p. 12-14.
- «Bases del concurs d’avant-projectes del Teatre de la Ciutat». *Boletín Oficial de la Provincia de Barcelona*, 254. Barcelona, viernes 22 de octubre de 1920, s.p.
- «Concurs d’avant-projectes del Teatre de la Ciutat». *La Veu de Catalunya*. Barcelona, 11 de noviembre de 1921, p. 1.
- «El Teatre de la ciutat». *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Catalunya*. Barcelona, 1923, p. 61-75.
- «Las Ramblas siempre Ramblas». *El Constructor*, 8. Barcelona, junio de 1924, p. 23-25.
- «El nou teatre-Olympia-circ». *La Veu de Catalunya*. Barcelona, 28 de noviembre de 1924, p. 2.
- «Inauguració del Circ Olympia». *La Publicitat*. Barcelona, 6 de diciembre de 1924, p. 5.
- «Veus Teatre. Un teatre a l’Exposició de les Arts decoratives de Paris». *La Veu de Catalunya*. Barcelona, 7 de junio de 1925, s.p.
- «El Parque de Montjuich». *Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona 1929*, 2. Barcelona, 28 de abril de 1929, s.p.

Fondos de archivo**Arxiu Fotogràfic de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AFB)****Arxiu Històric d'Arquitectura de Barcelona (AHAB)**

Fondo Francesc Folguera Grassi

Fondo Francesc de Paula Nebot i Torrens

Fondo Antoni Puig i Gairalt

Fondo Josep Maria Martino i Arroyo

Fondo Eusebi Bona i Puig

Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB)

Documentación personal Josep Yxart

Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona (AMAB)

Fondos documentales relativos al cuadro de clasificación Q100-Urbanismo y obras

Biblioteca Santiago Rusiñol, Sitges (BSR)

Fondo Santiago Rusiñol

Institut Municipal d'Història de Barcelona (IMH)**Servei de Patrimoni Arquitectònic Local, Diputació de Barcelona (SPAL)**

Fondo Jeroni Martorell i Terrats

Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques, Barcelona (MAE)

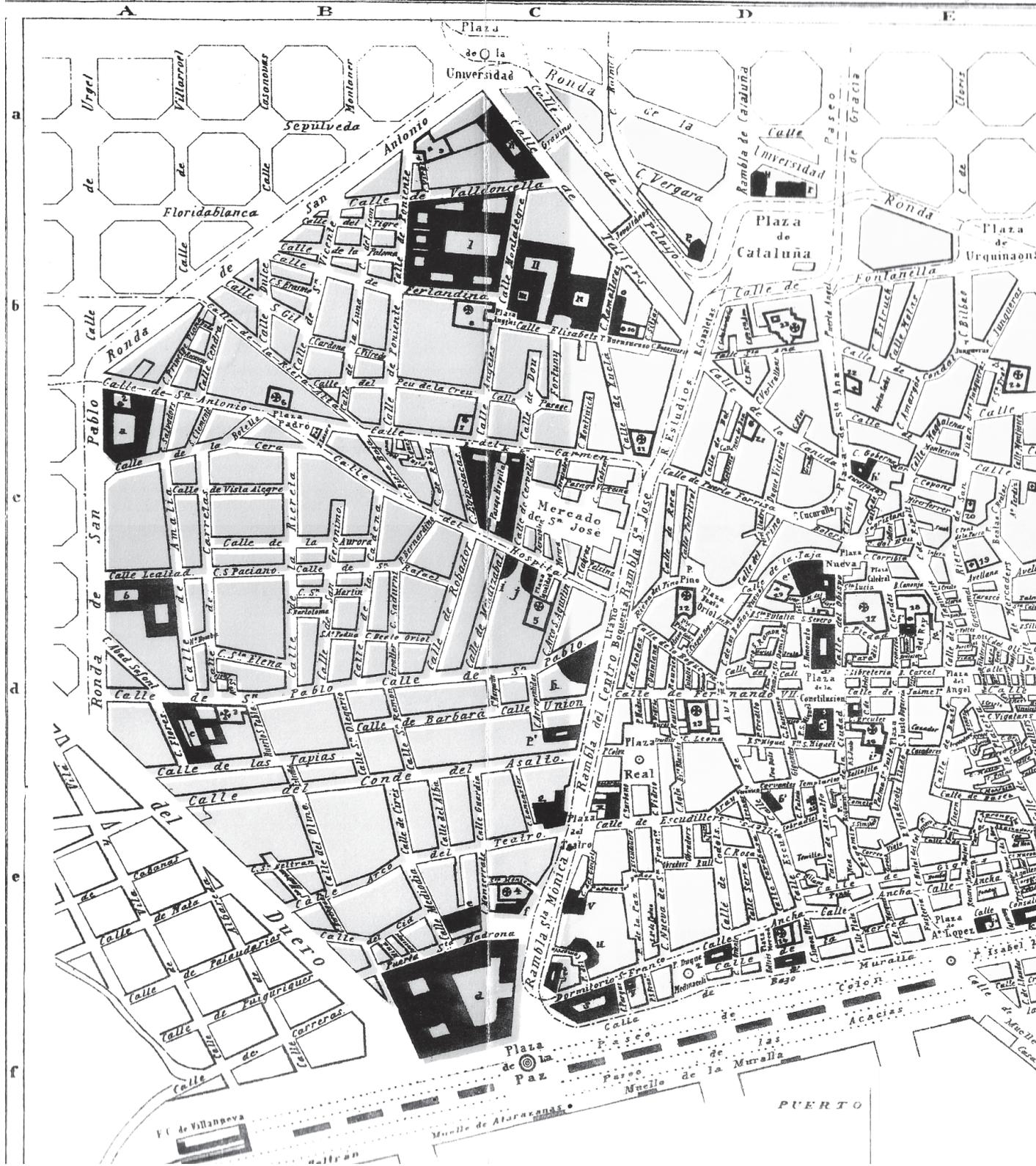
Fondo Adrià Gual

ANEXO

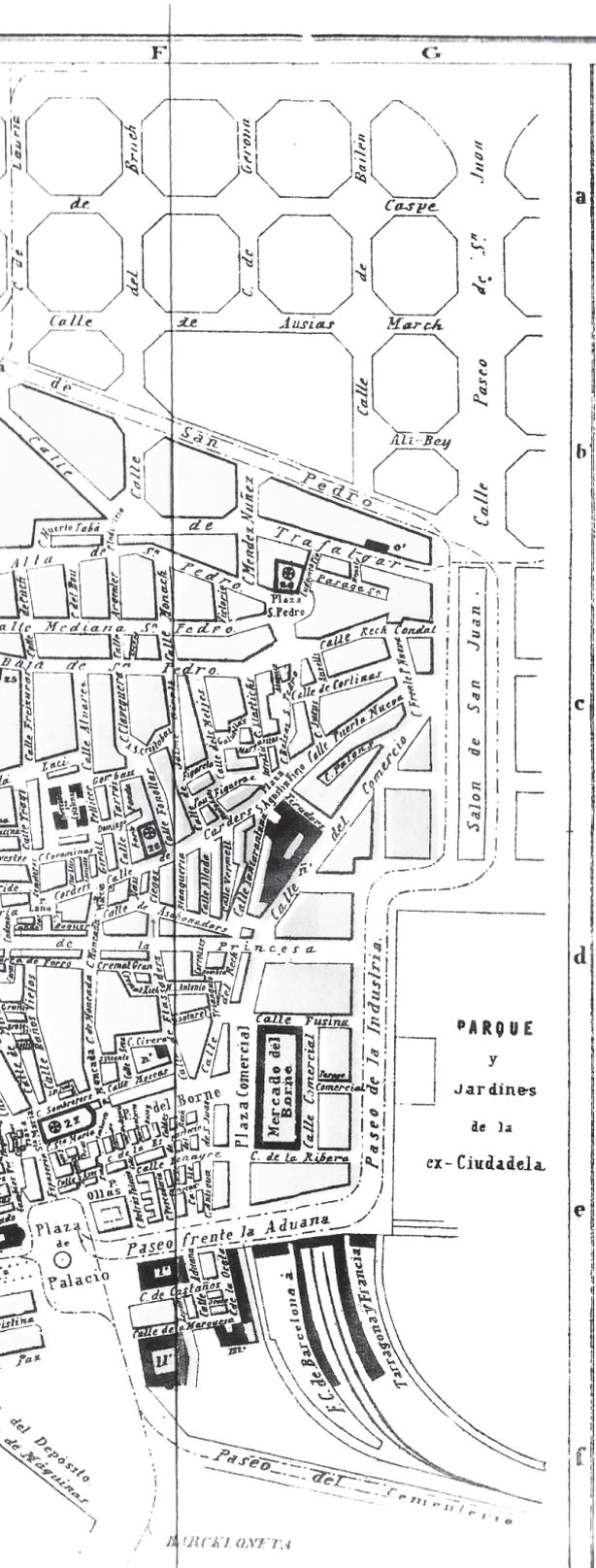


Solares desamortizados entre 1836 y 1845.
(*Historia de Barcelona vol. 6 - Laciutat industrial 1833-1897*, pag. 553)

INDICADOR VIARIO DE BARCELONA. (Casco antiguo.)



Indicador Viario de Barcelona (Casco antiguo)
(Victor Balaguer. *Las calles de Barcelona*. Facsimil de la edición de 1866. Madrid: Dossat, 1987).



Edificios religiosos

- a
 - 1 San Severo.
 - 2 San Antonio Abad
 - 3 San Pablo del Campo
 - 4 Santa Mónica (Parroquia S. José)
 - 5 San Agustín
 - 6 Geronimas (Parroquia Carmen)
- b
 - 7 Minimas
 - 8 Angeles (Parroquia S. An. Abad)
 - 9 Valldoncella
 - 10 Buen suceso
 - 11 Belén
 - 12 Pino
- c
 - 13 Trinidad (Parroquia S. Jaime)
 - 14 Merced (Parroquia S. Miguel)
 - 15 Polau
 - 16 Santos Justo y Pastor
 - 17 Catedral Basilica
 - 18 Santa Clara
- d
 - 19 Santa María
 - 20 San Juan
 - 21 Santa Teresa
 - 22 Montesion
 - 23 Santa Ana
 - 24 San Francisco
- e
 - 25 Ayuda
 - 26 San Cucufate
 - 27 Sta. Maria del Mar
 - 28 San Pedro de las Puellas.
 - 29 San Felipe Neri.

Edificios civiles

- a Colegio de Escolapios
- b Cárceles nacionales
- c Cuartel de S.º Pablo
- d Alarazanas
- e Teatro Circo
- f Intendencia militar
- g Teatro Principal y Ateneo Barcelonés
- h Gran Teatro del Liceo
- i Teatro Romea
- j Teatro Odeon
- k Hospital
- l Convalecencia
- m Colegio Medicina
- n Casa de Caridad
- o Casa de Misericordia
- p Casa de infantes huérfanos
- q Casa de Maternidad y Expo.ºs
- r Hospital militar
- s Cuartel del Buensuceso
- t Estación f. c. de Sarriá
- u Buen Retiro
- v Casa - Correos
- w Gobierno militar
- x Banco de Barcelona
- y Crédito mútuo fabril y mercantil
- z Circulo Ecuestre
- aa Bolsin Barcelonés y catalana general de Crédito
- ab Sucursal del Banco de España
- ac Capitanía general
- ad Casino mercantil
- ae Casa Consistorial
- af Diputación y Audiencia
- ag Palacio episcopal
- ah Palacio de los Condes de Borna
- ai Museo provincial arqueológico.
- aj Juzgados municipales y de 1.ª instancia.
- ak Caja de Ahorros y Comunes dep.ºs
- al Estación de telégrafos
- am Lonja
- an Aduana y Gobierno civil.
- ao Depósito comercial
- ap Maladero antiguo
- aq Casa moneda
- ar Cuartel de Artillería
- as Estación tranvía - San Andrés
- at Casa cuartel de la Guardia Civil.

Plano de localización de teatros en la Rambla y Plaça de Catalunya entre 1846 y 1895

Plano elaborado por Claudia Bigi e Silvia Malcovati (1992-1993).





Plano de localización de teatros en el Passeig de Gràcia entre 1854 y 1890. Plano elaborado por Raffaella Perrone (1995).



D.J.M. Serra. «Plano de Barcelona y de sus alrededores en 1890», aprobado por el Excmo. Ayto. en sesión del día 13 de enero de 1891 (AHCB).

En ello se localizan:

Teatre Principal

Gran Teatre del Liceu

Teatre Romea

Teatro Circo/ Circ barcelonés

Teatre Catalunya – desde 1887 Eldorado y antes Teatre Ribas

Teatre Gayarre – en 1899 Nuevo Retiro

Teatre Tivoli (1880)

Teatre Novetats (1884)

Teatre Calvo i Vico (1888) – a partir de 1893 Gran Via

Teatre Liric (1881)

Teatre Olimpo (1851)

Jardín español



Transporte público en el Barcelona de 1900.

