

# **Patrimoni: Memòria o malson?** **(Patrimonio: ¿Memoria o pesadilla?)**

A. González Moreno-Navarro, C. Castilla del Pino, A. Fernández Alba

**Memòria 1990-1992**



**Diputació de Barcelona**

Àrea de Cooperació  
Servei del Patrimoni Arquitectònic Local



**Diputació  
de Barcelona**

Àrea de Cooperació  
Servei del Patrimoni  
Arquitectònic Local

## **Memòria 1990-1992**

**Patrimoni:**

**Memòria o malson?**

**(Patrimonio: ¿Memoria o pesadilla?)**

Antoni González Moreno-Navarro  
Carlos Castilla del Pino  
Antonio Fernández Alba

**Portada:** *Sansón derribando el templo de Jerusalén*  
Aquarel·la, 15,5 x 14,7 cm  
**Domingo García-Pozuelo Asins**, 1991 (col·lecció particular).  
**Fotografia** de Montserrat Baldomà

**President de la Diputació de Barcelona**  
Excm. Sr. Manuel Royes i Vila

**Diputat President de la Comissió Informativa de Cultura**  
Ilm. Sr. Jordi Labòria i Martorell

**Diputats membres de la Comissió Informativa de Cultura**  
Ilm. Sr. Ferran Bello i Hernáiz  
Ilma. Sra. M. Aurèlia Capmany i Farnés  
Ilma. Sra. Núria Albó i Corrons  
Ilm. Sr. Sebastià Ribas i Garolera  
Ilm. Sr. Francesc Jové i Pal  
Ilm. Sr. Jacint Codina i Pujols  
Ilm. Sr. Enric Vila i Andreu  
Ilm. Sr. Antoni Albesa i Vilalta  
Ilm. Sr. Antoni Lobo i Gutiérrez

**Coordinador de l'Àrea de Cultura**  
Sr. Jordi Font i Cardona

**Diputat President de la Comissió Informativa de Cooperació**  
Ilm. Sr. Jordi Labòria i Martorell

**Diputats membres de la Comissió Informativa de Cooperació**  
Ilm. Sr. Bartomeu Muñoz i Calvet  
Ilm. Sr. Ignasi Moreno i Marcos  
Ilm. Sr. Celestí Sánchez i González  
Ilm. Sr. Josep Azuara i González  
Ilm. Sr. Josep Bober i Camprubi  
Ilm. Sr. Joan Usart i Barreda  
Ilm. Sr. Antoni Morral i Berenguer  
Excm. Sr. Enrique Lacalle i Coll

**Coordinador de l'Àrea de Cooperació**  
Sr. Juan Echániz i Sans

**Servei del Patrimoni Arquitectònic Local**

**Cap del Servei**  
Sr. Antoni González i Moreno-Navarro, arquitecte

**Cap de la Secció Tècnica**  
Sr. Pablo J. Carbó i Berthold, arquitecte

**Cap del Negociat de Projectes i Obres**  
Sr. Antonio Elizondo i Cocolina, aparellador

**Cap del Negociat de Documentació i Difusió**  
Sra. Raquel Lacuesta i Contreras, historiadora de l'art

**Cap del Negociat d'Investigació**  
Sr. Alberto López i Mullor, arqueòleg

**Cap del Negociat Administratiu**  
Sra. Rosa Maria Serrano i Bonell

**Negociat de Projectes i Obres**  
Sr. Josep Rovira i Pey, arquitecte  
Sr. Santiago Rius i Erill, aparellador (fins al 31.3.91)  
Sr. Antoni Rius i Erill, aparellador  
Sr. Josep Maria Moreno i Lucas, arquitecte tècnic  
Sra. M. Teresa Gómez i Casas, delineant  
Sr. Jordi Serra i Artigas, delineant  
Sr. Salvador Santolària i Castan, arquitecte tècnic (des del 16.2.90)  
Sr. Joan Salvador Surlis i Sala, delineant (fins al 31.10.91)  
Sr. José Javier Sanz Suescun, delineant  
Sr. Joan Francés i Estorch, fotogràf (fins al 1.4.91)  
Sra. **Montserrat Baldomà i Soto, fotògrafa** (des del 16.7.91)  
Sra. **Anna Àlvaro** i Millán, **maquetista**  
Sr. Jordi Vey i Martín, delineant (des de l'1.1.92)  
Sr. Jaume Bassas i Carné, arquitecte tècnic (des de l'1.2.92)

**Negociat de Documentació i Difusió**  
Sra. M. Antònia Carrasco i Martí, auxiliar de biblioteca  
Sra. M. **Dolors Forés** i Mendiola, **documentalista** gràfica  
Sra. **Immaculada Vilamaia i Aliguer, historiadora** (des del 16.2.90)  
Sra. Anna M. Vintró i Martín, auxiliar administrativa (fins al 9.4.90)  
Sr. Francesc Beltrán i Fernández, auxiliar administratiu  
Sra. Carme Glòria Pujol i Nadal, auxiliar administrativa

**Negociat d'Investigació**  
Sra. Maria José Sureda i Bernà, historiadora de l'art  
Sra. **Anna Castellano i Tresserra, historiadora**  
Sr. **Àlvar** Caixal i Mata, **arqueòleg**  
Sr. Javier Fierro i Maclá, arqueòleg  
Sra. Isabel Serra i Artigas, delineant

**Secretària del Cap del Servei**  
Sra. Carme Gas i Casanovas

**Negociat Administratiu**  
Sra. Rosa Berné i Canut, administrativa  
Sra. Trinitat Prieto i Martínez, auxiliar administrativa  
Sra. Roser Martínez i Sánchez, auxiliar administrativa (fins al 31.3.91)  
Sra. Rosa Moreno i Mateos, auxiliar administrativa (fins al 15.12.92)  
Sra. Núria Solé i Flamerich (des del 10.6.91)

© Diputació de Barcelona

ISBN: 84-7794-405-9

**Direcció:**  
Antoni González Moreno-Navarro

**Coordinació:**  
Raquel Lacuesta Contreras

**Redacció:**  
Marisa Díez Díez

**Traduccions al castellà:**  
María Dolores Benavides Luna

Acabat d'imprimir a Barcelona, el dia 16 de novembre de 1995.

Impressió: Cuscó Arts Gràfiques, SA  
Dipòsit legal: B. 31484-1995  
Realització-edició: Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona

Servei del Patrimoni Arquitectònic Local  
Diputació de Barcelona  
C/ Comte d'Urgell, 187  
Edifici del Relotge, Planta baixa  
08036 Barcelona  
Catalunya, Spain

Tel.: 34 - (9) 3 - 4022173 Fax: 34 - (9) 3 - 4022490

1. El Servei va pertànyer a l'Àrea de Cultura fins al 15 de gener de 1992. El dia 16 va ser incorporat a l'Àrea de Cooperació.  
2. El Servei del Patrimoni Arquitectònic va passar a denominar-se Servei del Patrimoni Arquitectònic Local el dia 1 d'abril de 1993.

Durant el període comprès entre 1990 i 1995, data d'aquesta edició, ens han deixat alguns companys i col·laboradors que, d'una manera o altra, han fet possible la feina que aquí us presentem: el funcionari del Servei Josep Maria Moreno Lucas, arquitecte tècnic († 15 de novembre de 1994); l'arquitecte col·laborador Manuel Gimeno Bartolomé († 26 de juny de 1993), i el ferrer Joan Capellas Torrescasana († 1 de setembre de 1992). Descansin en pau.

Els anys màgics .....	7	Pont de Vilomara o Pont Vell, El Pont de Vilomara-Manresa .....	85
<i>Los años mágicos</i> .....	8	<i>Puente de Vilomara o Puente Viejo. El Pont de Vilomara-Manresa</i> .....	95
Antoni González Moreno-Navarro		Campanar de l'església de Sant Esteve, Granollers .....	99
		<i>Campanario de la iglesia de San Esteban. Granollers</i> .....	107
La Memoria y la Piedra .....	9	Antiga església de Santa Eulàlia de Gironella .....	111
<i>La Memòria i la Pedra</i> .....	13	<i>Antigua iglesia de Santa Eulalia de Gironella</i> .....	121
Carlos Castilla del Pino		Teatre del Centre Vilassanès, Vilassar de Dalt .....	125
		<i>Teatro del Centro Vilasanés. Vilassar de Dalt</i> .....	131
Patrimonio, Memoria y Proyecto .....	15	Capella del Santíssim de l'església de Sant Miquel, Cardona .....	133
<i>Patrimoni, Memòria i Projecte</i> .....	19	<i>Capilla del Santísimo de la iglesia de San Miguel. Cardona</i> .....	141
Antonio Fernández Alba		Església de Sant Quirze i Santa Julita, Muntanyola .....	143
		<i>Iglesia de San Quirce y Santa Julita. Muntanyola</i> .....	155
El malson de Samsó .....	21	Can Puget, Manlleu .....	159
<i>La pesadilla de Sansón</i> .....	25	<i>Casa Puget. Manlleu</i> .....	167
Antoni González Moreno-Navarro		Can Lluch, Gavà .....	171
		<i>Casa Lluch. Gavà</i> .....	177
		Palau Güell, Barcelona .....	179
		<i>Palacio Güell. Barcelona</i> .....	195
<b>Obres (1990-1992)</b>		Antigues Escoles Catalina Figueras, Tona .....	201
Antiga adoberia de Cal Granotes, Igualada .....	29	<i>Antiguas Escuelas Catalina Figueras. Tona</i> .....	209
<i>Antigua curtiduría de Cal Granotes. Igualada</i> .....	37	Can Casas, El Bruc .....	213
Església parroquial de Sant Miquel, Cardona .....	41	<i>Casa Casas. El Bruc</i> .....	221
<i>Iglesia parroquial de San Miguel. Cardona</i> .....	51	Casa Sensat-Pagès, El Masnou .....	225
Pont Vell, Jorba .....	55	<i>Casa Sensat-Pagès. El Masnou</i> .....	233
<i>Puente Viejo. Jorba</i> .....	61		
Antiga Casa de la Vila, La Pobla de Claramunt .....	63		
<i>Antiguo Ayuntamiento. La Pobla de Claramunt</i> .....	67	<b>Annex</b>	
Monestir de Sant Llorenç del Munt, Matadepera .....	69		
<i>Monasterio de Sant Llorenç del Munt. Matadepera</i> .....	81	Altres activitats, 1990-1992 .....	237

## Els anys màgics

Al Servei del Patrimoni Arquitectònic Local sentim la immensa i íntima satisfacció de presentar la nova Memòria d'activitats, la cinquena des que el Servei va ser renovat el 1981. Correspon aquesta d'ara a un període especialment significatiu, tant de la història del país com de la del mateix Servei. Van ser anys, del 1990 al 1992, plens d'il·lusions i de fites inesborrables. Uns anys màgics, testimonis dels Jocs Olímpics de Barcelona, de les transformacions de les nostres ciutats, de la consolidació definitiva de la convivència democràtica.

Van ser també anys decisius per a l'SPAL. Vam aconseguir consolidar la posada en pràctica del nostre mètode de treball pluridisciplinari. Un mètode basat en el rigor científic del coneixement del monument (amb tota la seva complexitat documental, arquitectònica i significativa) i en el plantejament racional de les solucions, sense renunciar aquestes a la creativitat pròpia del disseny arquitectònic. Es va refermar el caràcter municipalista de la nostra feina amb l'adscripció del Servei a l'Àrea de Cooperació i l'endegament de la seva actuació a través del PCAL, el programa de cooperació i assistència local amb què la Diputació de Barcelona distribueix de forma racional entre els ens locals els recursos públics que administra.

El context més estrictament disciplinari de la nostra feina (la valoració, protecció i tractament del patrimoni arquitectònic) va conèixer aquells anys una situació més contradictòria. És evident que, després d'un temps de desori, la disciplina de la restauració monumental va millorar al nostre país. L'extensió d'una mentalitat científica pluridisciplinària va reduir els marges de l'arbitrarietat. D'altra banda, es van fer més insistents els crits d'alerta sobre el necessari arrelament de la pràctica del manteniment com a complement indispensable de la restauració, i sobre la necessitat que en aquestes comeses els ciutadans, els usuaris del patrimoni, prenguin la torxa d'una administració que no pot ser omnipotent.

Però simultàniament, han anat fent-se ressò en la societat els efectes d'un vaivé pendular covat en els ambients professionals i alimentat o consentit per algunes administracions públiques. En la transformació del nostre hàbitat han estat anys d'infravaloració del fet històric a causa de l'embadaliment que produïen els cants de sirena d'un futur que, per fi, semblava a l'abast. Per això van sovintejar més que en èpoques anteriors els enderrocs injustificats d'edificis histò-

rics i les intervencions inadequades, de vegades absurdes, en els monuments o les trames urbanes, fetes i acceptades en nom d'una mal entesa modernitat.

En la primera part d'aquesta publicació tres articles reflecteixen com en aquells anys, certament, el patrimoni com a memòria va ser la causa de molts malsons. Es tracta dels textos de tres conferències dels quals es publica en primer lloc la versió original en què van ser pronunciades.

En la segona part creiem que queda palès com el Servei ha intentat aportar la seva contribució a l'evolució positiva de la restauració monumental, la qual cosa ha estat possible gràcies a la rectitud i racionalitat de la línia traçada per l'Administració a la qual pertany l'SPAL.

Antoni González Moreno-Navarro  
Cap del Servei del Patrimoni Arquitectònic Local  
Barcelona, juny de 1995

### Los años mágicos

En el Servicio del Patrimonio Arquitectónico Local sentimos la inmensa e íntima satisfacción de presentar la nueva Memoria de actividades, la quinta desde que el Servicio fue renovado en 1981. Corresponde la presente a un período especialmente significativo, tanto de la historia del país como del mismo Servicio. Fueron años, desde 1990 a 1992, llenos de ilusión y de hitos imborrables. Unos años mágicos, testimonio de los Juegos Olímpicos de Barcelona, de las transformaciones de nuestras ciudades, de la consolidación definitiva de la convivencia democrática.

Fueron también años decisivos para el SPAL. Conseguimos consolidar la puesta en práctica de nuestro método de trabajo pluridisciplinar, basado en el rigor científico del conocimiento del monumento (con toda su complejidad documental, arquitectónica y significativa), y en el planteamiento racional de las soluciones, sin renunciar éstas a la creatividad propia del diseño arquitectónico. Se reafirmó el carácter municipalista de nuestra labor con la adscripción del Servicio al Área de Cooperación y el encauzamiento de su actuación a través del PCAL, el programa de cooperación y asistencia local a través del cual la Diputación de Barcelona distribuye de forma racional entre los entes locales los recursos públicos que administra.

El contexto más estrictamente disciplinar de nuestra tarea (la valoración, protección y tratamiento del patrimonio arquitectónico) conoció aquellos años una situación más contradictoria. Es evidente que, después de una época de desbarajuste, la disciplina de la restauración monumental mejoró en nuestro país. La extensión de una mentalidad científica pluridisciplinar redujo los márgenes de la arbitrariedad. Por otra parte, se hicieron más insistentes los gritos de alerta sobre el necesario arraigo de la práctica del mantenimiento como complemento indispensable de la restauración, y sobre la necesidad de que en estos cometidos los ciudadanos, los usuarios del patrimonio, tomen la antorcha de una administración que no puede ser omnipotente.

Pero simultáneamente han ido haciéndose eco en la sociedad los efectos de un vaivén pendular incubado en los ambientes profesionales y alimentado o consentido por algunas administraciones públicas. En la transformación de nuestro hábitat han sido años de infravaloración del hecho histórico a causa del embelesamiento que producían

los cantos de sirena de un futuro que, por fin, parecía estar al alcance. Por ello fueron más frecuentes que en épocas anteriores los derribos injustificados de edificios históricos y las intervenciones inadecuadas, a veces absurdas, en los monumentos o las tramas urbanas, realizadas y aceptadas en nombre de una mal entendida modernidad.

En la primera parte de esta publicación tres artículos reflejan cómo en aquellos años, ciertamente, el patrimonio como memoria fue la causa de muchas pesadillas. Se trata de los textos de tres conferencias de las cuales se publica en primer lugar la versión original en que fueron pronunciadas.

En la segunda parte, creemos que se pone de manifiesto cómo el Servicio ha intentado aportar su contribución a la evolución positiva de la restauración monumental, cosa que ha sido posible gracias a la rectitud y racionalidad de la línea trazada por la Administración a la cual pertenece el SPAL.

Antoni González Moreno-Navarro  
Jefe del Servicio del Patrimonio Arquitectónico Local  
Barcelona, junio de 1995

## Carlos Castilla del Pino\*\*

Quiero dar las gracias al organizador de este *Simposi*, Antoni González, por su gentileza para conmigo al invitarme a clausurar estas jornadas. Por otra parte, siento gran temor ante las expectativas que se hayan podido crear sobre lo que un psiquiatra puede decirles a arquitectos, restauradores, historiadores del arte. Sin embargo, espero poder hacerles ver de qué forma también los psiquiatras somos restauradores y, por consiguiente, hasta qué punto es factible una analogía entre lo que han de hacer ustedes y hemos de hacer nosotros.

### Sujeto individual, sujeto cultural

Hablar de un país, de una comarca, de un pueblo como de una entidad, como una entidad a la que conviene el calificativo de *sujeto* —Andalucía o Cataluña, por un lado, Córdoba o Barcelona, o Ripoll o Écija por otro, como *sujetos*, por supuesto como *sujetos histórico-culturales*—, al modo como se califica de *sujeto* a un individuo, puede parecer desmesurado. No se trata, claro está, del país, comarca o pueblo como entidad política, al modo como se define una región o una provincia o una nación, sino cualquiera de ellos como mera *entidad cultural*. La cultura es un *discurso* cuyos significantes *definen* realmente, es decir, *delimitan*, diferencian una cultura de cualquiera otra. *La cultura es la identidad de un colectivo* y es por lo único que a dicho colectivo se le identifica y, en consecuencia, se le *reconoce*, y por eso puede hablarse de la cultura como lo *subjetivo*, como el sujeto de un país, comarca o pueblo determinados. *Nadie habla* ya del «alma» de un pueblo, que eso es un *concepto idealista* e ideológico, sino de su cultura. A partir de ahora hablaré de pueblo como concepto aplicable a un colectivo con una identidad cultural diferenciadora.

Un pueblo es, pues, un sujeto histórico porque tiene una cultura, y ésta ha sido *adquirida a través del tiempo* nunca del todo perdido, a expensas de lo *que llamamos* la *historia*. Como en Marcel Proust, estamos a la búsqueda, desde el presente, de un tiempo perdido pero recuperable, y la historia se nos presenta *en forma de un discurso fragmentado*, siempre incompleto, *y que acaba por constituirse* en el tiempo *recobrado*, como los *cuantos rotos de Adriana*, que utilizó Antoni González como *metáfora* en sus *palabras* de introducción a este *Simposi*.

*Este concepto de identidad cultural es de carácter sincrónico, y ello no debe olvidarse, a diferencia de la historia, que es diacrónica.* El *concepto de cultura* es relativamente reciente, es la aportación clave de la antropología cultural, y ofrece un *modelo de una potencia complementaria al concepto de identidad histórica, que por su diacronía y fragmentación es mucho más ambiguo.* Para decirlo de otra forma: nos reconocemos más fácilmente en lo *que* actualmente somos que en lo que hemos sido o en el *proceso* mediante el cual hemos llegado a ser.

*La cultura es la identidad de un pueblo; la historia, su biografía.* Pero, a diferencia de la cultura, que por su actualidad está aquí, y operamos con ella y dentro de ella, y la usamos —es nuestra lengua, es nuestro sistema de creencias, de ritos, de mores—, la historia hay que re-construirla porque la historia misma se ha encargado de deconstruirse.

Esto no hay que olvidarlo cuando se trata de problemas como los que ustedes tienen entre manos, a saber: que *la historia es un proceso de construcción/deconstrucción*. La mezquita de Córdoba es historia, pero también lo son la primitiva e inacabada catedral del obispo Manriques y la ulterior y acabada catedral renacentista y barroca. Y la catedral de Santiago de Compostela, que en una consideración sincrónica la contemplamos como «la catedral de Santiago», es, como todo proceso histórico, como la propia mezquita de Córdoba a que antes he hecho referencia, un palimpsesto, en el sentido en que Gérard Genette concibe el discurso narrativo: una imagen feliz, porque viene a decirnos que en el texto se vislumbran indicios de textos anteriores, borrados en gran parte para el aprovechamiento ulterior del pergamino. Así, la mezquita de Córdoba, por ejemplo, que es mezquita-catedral, como habitualmente se la llama, es también parroquia del Sagrario, incrustada en la ampliación de Almanzor y que sólo conocen algunos feligreses que allí fueron bautizados, casados o asisten a misa. De forma que en su recinto tenemos: las tres construcciones califales, la de Almanzor, los restos de la iglesia visigótica de San Vicente y tres construcciones católicas postarábigas. Y la catedral de Santiago es cuando menos media docena de catedrales. Y ayer se nos decía que el teatro romano de Sagunto, en tanto sólo que romano, era en indicios, cuando menos, hasta tres. Esto son sólo algunos ejemplos. Pero lo *que* con ellos se plasma puede elevarse a la categoría de *principio*, que me atrevería a enunciar de la manera siguiente: *todo edificio al que conferimos categoría de histórico ha de ser concebido no sólo como discurso, sino como un género particular del mismo, una narración* —en piedra, ladrillo, argamasa, yeso, hormigón...

### Sujeto, alteración y falsificación del sujeto

Pretendo llevar la analogía entre sujeto como concepto definidor de un individuo y sujeto como concepto definidor de una cultura a las últimas consecuencias, es decir, hasta donde sea posible.

Todos nosotros nos vemos, los unos a los otros y cada uno consigo mismo, contruidos como sujetos, y con los sujetos tiene lugar la interacción. En tanto que psiquiatra me veo directamente con sujetos, a diferencia de lo que ocurre en otras especialidades médicas, que actúan directamente con órganos, aparatos o sistemas. Quiero decir que un cardiólogo, pongamos por caso, se ocupa del corazón de un sujeto, mientras que nosotros, los psiquiatras, tenemos como objeto al sujeto mismo. Y de esta suerte, una alteración mental es en última instancia un trastorno que afecta al sistema del organismo en donde tiene lugar esa función que se denomina *hacer de sujeto*. Un *depresivo*, un *maniaco*, un *esquizofrénico*, y también un *ebrio*, son individuos a los que «se les altera el sujeto» —la expresión parece un tanto bizarra, pero es la que mejor expresa lo que ocurre en tales casos—, y por eso se alteran como sujetos, hasta tal punto que, mientras la alteración persiste, su identidad es otra: son *otros* sujetos



Cabra (Córdoba), Plaza Mayor.  
Arxiu GMN.



Córdoba, Torre de San Nicolás.  
Arxiu GMN.

distintos a los que eran antes; incluso, en algún caso, no puede recuperar su identidad anterior. Pero también vemos históricos y simuladores que falsifican su identidad y se hacen pasar, mediante una representación, por otros sujetos distintos a lo que ellos mismos son: la mentira, entonces, no resulta ser una falsificación de un dato, de un hecho —ayer estuve en el cine, y no fue así—, sino de ellos mismos en su totalidad. Por último, también hay pacientes que, como los afectados de Alzheimer, progresivamente dejan de hacer de sujetos y concluyen, en su demenciación total, por no saber quiénes son: han resignado su posibilidad de ser sujetos porque ya no tienen la historia, la enfermedad se la arrasó.

Pero, por otra parte, para ser sujeto se requiere un contexto en el que se posibilite serlo, es decir, se facilite el lugar, el *topos* donde sea factible construirse o darse por construido como sujeto. Nadie es sino en la situación en la que *hace-de*. Este contexto es, desde luego, el grupo social, pero sustentado en los parámetros de la cultura. Mi experiencia se refiere a las consecuencias de la deconstrucción cultural y a los medios que se adoptan para el tratamiento, digámoslo así, de la misma. ¿Qué significa que en ciudades como Barcelona encontremos no ya la «casa» de Andalucía, o de Galicia, o de Murcia, sino incluso la «casa» de algunos pueblos en donde se dan cita aquéllos que nacieron y vivieron sus primeros y tal vez los segundos años de su existencia, como, por ejemplo, la «casa de Castro del Río» —pueblo en el que ahora habito—, en la que los castreños se encuentran y en la que hacen de vez en vez de tales, o, mejor dicho, de lo que ellos todavía son cuando pueden serlo, de lo que de castreños aún son? Las consecuencias de los procesos de inculturación y trasculturación son en ocasiones muy dramáticas, y desde luego responsables de alteraciones que conciernen directamente al sujeto, es decir, a su deconstrucción histórico-cultural como sujeto, obligado a denegar su historia, a no usar de su pasado, a vivirse en discontinuidad con su presente.

## Teoría del sujeto

Desde hace unos años estoy dedicado a la construcción de una teoría del sujeto, de la que he publicado algunas anticipaciones. Uno de mis colaboradores ha construido un modelo de sujeto de carácter computacional, de una gran potencia heurística. No es el momento para exponer el corpus de estas aportaciones. Quiero hacer constar que para mí no es un tema en el que improviso, sino del que puedo exponer algunas consideraciones a partir de las cuales plantear el problema que nos ocupa.

Un organismo es sujeto —y esto es válido incluso para organismos no humanos, por lo pronto para nuestros animales domésticos— cuando adquiere los rasgos de su conducta que le permiten su identificación/diferenciación. Tanto da hablar de identidad de alguien, de cada uno de nosotros, cuanto de nuestra diferenciación. Se posee identidad cuando la imagen ofrecida por cada cual ha llegado a ser diferente. Esta diferenciación, esta singularidad, se logra a su vez a expensas de la historia personal, es decir, de la biografía *stricto sensu*, que no es otra cosa sino la serie de contextos o situaciones en las cuales ese sujeto fue miembro y coconstructor de las mismas.

El paralelismo, pues, entre pueblo, como colectivo de suje-

tos identificados/diferenciados por su historia y su cultura, e individuo, como sujeto singular, identificado/diferenciado por su biografía y su visión del mundo, puede sostenerse sin forzar las cosas.

## El proceso hacia el sujeto: biografía

Pero, ¿qué es lo que nos hace ser sujetos? Somos sujetos, lo he dicho antes, porque poseemos una biografía, una historia. *Ser sujeto es ser sujeto histórico*. Ahora bien, nuestra historia es nuestra memoria. Somos los sujetos diferenciados que somos porque poseemos nuestra singular memoria, nuestra enciclopedia particular. El recién nacido, que aún no ha tenido experiencias suficientes que almacenar y desde las cuales poder actuar en el mundo, no es aún sujeto, es *protosujeto*. Y a la inversa, el paciente de Alzheimer que estratigráficamente pierde su memoria, que arrasa de entrada su historia inmediata, la de los últimos acontecimientos, y no sabe qué acaba de hacer o de vivir, y termina no logrando evocar ni tan siquiera el nombre de los suyos ni el propio, ni nada de lo que ha hecho o sido, en su demenciación total deja de ser sujeto.

En suma, ser sujeto, poseer una biografía desde la cual uno se reconoce a sí mismo como el que es, y, en la medida en que se exterioriza y se proyecta en sus comportamientos, los demás le reconocen como el que es, es fundamental, porque esa es la vida, no la vida entendida como vida biológica, sino entendida como vida histórica. Se nos identifica por nuestra memoria personal, es decir, por el registro singular de los acontecimientos que nos ha sido dado vivir y por las interpretaciones que hemos hecho de los mismos.

En el proceso de subjetivación el individuo se apropia de la que ha de ser su cultura, de manera que individuo y cultura se unan, se hacen cómplices para alcanzar lo que de histórico tienen uno y otra. Al asumir la cultura, el sujeto se incorpora a la historia y se hace histórico. Es miembro ya de un colectivo identificable, e identificable él a su vez dentro de ese colectivo. Ni el colectivo ni él se pierden mientras ambos conserven los signos de su identidad/diferenciación.

Esta es la función de la memoria, cuando menos una de ellas: la construcción y, una vez construida, la conservación de la identidad, o sea, el mantenimiento de la biografía del sujeto, de su continuidad como el mismo sujeto (a pesar de sus versátiles manifestaciones). Gracias a la memoria somos esos sujetos de representaciones tan dispares, de roles tan diversos en nuestras actuaciones, según los contextos en los que nos encontramos. La memoria, por tanto, no sirve tan sólo para que sepamos quiénes somos para nosotros mismos, sino para que los demás sepan, gracias a su memoria, quiénes somos para ellos. «Yo sé quién soy», proclamó a viva voz Don Quijote aún en su locura. Sé quién soy porque recuerdo lo que he hecho y recordaré lo que estoy haciendo ahora. Y aquéllos de ustedes que no me conocen, me identificarán gracias al recuerdo que de mí posean como «aquél que habló en el IV Simposio...»

## Memoria y olvido

La memoria se comprende desde su opuesto: la desmemoria, el olvido, que es, o bien la denegación —denegación es

rechazo— de un recuerdo o una serie de ellos, su marginación, o bien su destrucción, su desaparición empírica.

Porque *hay dos clases de olvido: el olvido por almacenamiento y el olvido por destrucción*.

En el olvido por almacenamiento el dato está ahí, dispuesto a ser traído hasta el presente, a la conciencia, a la actualización, a veces sin demasiada dificultad, a veces con muchas dificultades. Lo almacenamos y le rehusamos su estatuto en la conciencia porque no es posible ni necesario tenerlo en ella mientras estamos haciendo algo para lo cual dicho recuerdo no es pertinente y, por tanto, estorbaría la actuación de ahora. Pero si fuera pertinente haríamos lo que fuera preciso para evocarlo, porque al fin y a la postre este recuerdo está en el museo histórico de cada cual. Es el museo de nuestra memoria, porque la memoria de cada uno de nosotros puede concebirse como museo, como nuestro museo. Hacemos una selectiva denegación de algunos recuerdos porque interesa para la economía y la ecología del presente.

En el olvido por destrucción, por el contrario, el dato ha sido borrado, ha sido arrasado. Es la verdadera negación del recuerdo. El recuerdo es irrecuperable. Es lo que le ocurre al enfermo de Alzheimer, al traumatizado de cráneo que no puede en modo alguno evocar los acontecimientos inmediatamente anteriores al golpe, o al afásico que ha perdido la posibilidad de denominar los objetos que le rodean.

Ambos procesos, de denegación/rechazo por una parte, de negación/arrasamiento por otra, ocurren porque, como antes he dicho, no es posible tener todo en el presente. ¿Qué significaría tener todo en la conciencia ahora mismo? Significaría imposibilitarnos para recibir nueva información, renunciar a que el pasado conservase el rango de pasado para conferirle categoría de actual, renunciar a lo que ahora hemos de hacer para atender a lo que hicimos y vivimos con anterioridad. Pero tenemos demasiadas urgencias como para dedicarnos exclusivamente a actualizar nuestras pasadas «batallitas». Nos debemos, de este modo, al ahora en mayor medida que a nuestro pretérito, pero no se concibe el ahora sin el nexo de continuidad con el pasado. Pensemos un momento que, dejando a un lado el presente físico o cósmico, el presente, lo que llamamos el presente, es todo lo que tácitamente se limita como tal, mediante el *pacto del ahora*. Pactamos con los demás en llamar *ahora* a lo que dura esta conferencia, o pacto conmigo mismo el considerar ahora estos minutos en que hablo. Pero *ahora* es también los instantes en que estoy diciendo estas palabras que en estos momentos pronuncio, incluso el instante en que cojo el vaso de agua y no lo que he hecho o dicho momentos antes. El ahora, el presente, se usará como mojón arbitrario entre el pasado y el futuro.

## Memoria y tiempo. Tiempo y olvido

Necesitamos, pues, delimitar los dos éxtasis del tiempo —pasado y futuro—, haciendo con el presente toda suerte de malabarismos extensionales (un presente, un ahora más o menos largo), para adecuarnos a lo que estamos haciendo, para referirnos a lo que hacemos, a lo que hicimos, a lo que proyectamos hacer. La deixis de presente, de ahora, existe en la medida en que transferimos al pasado todo lo que no nos interesa para la actuación inmediata. Y el futuro tendrá



existencia en tanto que proyecto desde el pasado y el presente.

Necesitamos, por consiguiente, olvidar. Olvidar, lo he dicho antes, es absolutamente imprescindible para la economía de la mente, esto es, del sujeto (mente y sujeto son lo mismo), que se debe al pacto con el ahora, al contexto en que ahora, con los demás, se halla, y también al futuro, a los contextos o situaciones por vivir.

Pero hay que *elegir* qué se olvida. Si olvidamos aquello que es, o puede ser, útil para el presente y para el futuro, entonces no hemos aprendido y hemos de volver a empezar. Son los que al ignorar la historia, como decía George Santayana en su muy citado aforismo, están obligados a repetirla. Es necesario **saber** qué se debe olvidar, porque es inútil, porque lastra el presente y el futuro. Borges lo ha dicho desde el universo de la literatura: «la memoria elige lo que olvida». Freud, antes, nos hizo saber que el olvido era intencionado. *Intención de olvidar*: una manera también de formular la elección —esta vez inconsciente— de olvidar.

Si elegimos olvidar, *el olvido es, pues, de categoría semántica, es decir, ha de tener un significado, como lo tiene el recuerdo, la evocación.* ¿Qué significa entonces olvidar?

Cada uno de nosotros tiene una coherencia aparente, nos mostramos como un continuo, cuando en realidad los olvidos **debieran dar** discontinuidad al discurso autobiográfico. Esta **seudocoherencia** se logra merced a que enlazamos los fragmentos de nuestra memoria, denegando la relevancia de otros acontecimientos que se **dieron conexos** y que no recordamos. La **coherencia del discurso autobiográfico**, esto es, histórico-individual, se hace a expensas de denegaciones de recuerdos, que se soslayan porque interesa no traer a la conciencia. Construimos de esta forma la autobiografía que tendenciosamente nos importa.

Pero esa coherencia es falsa, porque hace caso omiso de todas las soluciones de continuidad que los interesados olvidos ofrecen; y, también, porque constituye una seudorrestauración del proceso histórico-biográfico. Como el historiador **fraudulento que oculta el dato que no le conviene para así dar al proceso histórico la coherencia que ideológicamente le interesa mostrar, todos hacemos nuestra historia personal** a nuestra manera, olvidando lo que nos estorba para darnos a **nosotros mismos la coherencia de una vida, por ejemplo, heroica, o decente, o laboriosa...** Un sujeto ideal sería aquel que **hiciera una elección conscientemente intencionada de lo que olvida, dejando al margen lo que en este momento le obstaculiza, pero sin destruirlo, sin rehusarlo siquiera.** Dicho sea de paso, el proceso psicoanalítico es esencialmente la reconstrucción autobiográfica con **asunción** de todo lo que se resistía hasta **entonces** a ser recordado.

*Consciente o inconscientemente, es necesario olvidar.* Pero olvidar sin destruir. Conservar en la **memoria/almacén para poder evocar** el recuerdo cuando se **precise.** Porque gracias a esta capacidad mnésica sabemos, como he dicho, quiénes **somos** y, también, cómo **hemos llegado a ser:** el proceso real **de la** continuidad del yo, de la **construcción** de la misma. Si no se hace así, si el olvido es destrucción, entonces se renuncia a partes de uno mismo, la identidad ofrecida es auténticamente superficial, mera representatividad, como la

que se ofrece y se quema en un escenario, después de cada representación.

El olvido del recuerdo almacenado, este olvido meramente económico ante la perentoriedad del presente y el proyecto de futuro, no es destruir. Prueba de ello es que podemos recordar. De hecho, el cometido de la historia, como el de la psicoterapia, con la que tanta analogía comparte, es hacer presente el pasado, para luego retrotraerlo al pasado, donde realmente está, donde debe estar, pero, por decirlo así, «bien situado», esto es, con su verdadera significación, con sus nexos. Porque una vez que descubrimos el pasado biográfico, no se trata, por ello, de que gravite enteramente sobre nuestro presente llevándonos a la parálisis, sino de que sepamos qué representa en nuestro proceso histórico. O con palabras de Antoni González, también en su introducción: cuando la sociedad toma conciencia de la necesidad de conservar su memoria alcanza la significación colectiva.

Ocurre a veces que no nos reconocemos en nuestro pasado, en algún fragmento de él. Y entonces es necesario poner los puntos sobre las **ies**, asumirlo, y seguir **adelante** con lo que hay que hacer. A **todos** nos ha ocurrido lo siguiente: **estábamos seguros del recuerdo de un acontecimiento que en algún momento de nuestra vida fue dotado de relevancia significativa y de cómo acaeció. Nos encontramos con alguien que fue protagonista con nosotros del mismo acontecimiento, pero nos demuestra, de modo incontrovertible, que acaeció de otra manera a como lo recordábamos.** Tenemos entonces la convicción de la distorsión mnésica padecida. Y esto es **sobremañera perturbador:** porque en primer lugar nos hace inseguros **de nuestra memoria respecto** de la construcción biográfica, es decir, del proceso histórico de nuestra identidad, y, en segundo lugar, nos fuerza a re-construir de otro modo cuando menos ese capítulo de nuestro pasado.

#### Qué hacer con el recuerdo

Pero, ¿qué hemos de hacer con el recuerdo? Esta es la cuestión a la que deseaba llegar. Nuestros recuerdos no son un mero ornamento, como a veces parecen serlo cuando se usan y se viven para la nostalgia.

No podemos traer el recuerdo a la conciencia sin su restauración, esto es, sin dotarle del valor semántico que tuvo en el pasado. Y la restauración misma es un proceso que implica la contextualización del recuerdo inicialmente evocado.

La restauración de lo olvidado, no destruido, y ahora evocado gracias a la memoria, ha de hacerse con sumo cuidado. Nos va en **ello la conciencia de nuestra continuidad biográfica.** Hay que **evitar ante todo la distorsión posible y, muy en especial, todo falseamiento.** Preferible **no recordar a, o bien recordar mal, o bien falsear lo recordado.** Desde la falsificación, desde luego, no es posible lograr la **continuidad histórica** de uno mismo. Es preciso ser veraz, o, mejor, no engañarse. Con otras palabras: es necesaria la restauración fiel.

Porque, como he dicho antes, nuestros recuerdos no son una trivialidad. **El recuerdo se usa para la tarea actual; y también para re-construcción del proceso histórico-biográfico a que he hecho continuada referencia.** Porque un recuerdo no se ofrece como un dato aislado, sino como componente de



Córdoba, Palau del Marqués de la Fuensanta. Arxiu GMN.



Córdoba, Catedral. Porta de Santa Catalina. Arxiu GMN.

una estructura contextual, y queda como estrato, al modo como es estratigráfica la memoria colectiva. Del dato, pues, surge la estructura, y, a partir de él, es posible recomponerla, restaurarla.

## Memoria como historia; historia como memoria: analogía, no metáfora

Enlazo ahora con el comienzo de esta disertación. La memoria, nuestra memoria, nuestra biografía, no es una metáfora de la historia, ni, a la inversa, la historia de un pueblo es metáfora de la memoria singular, de la biografía de cada uno de nosotros. Se trata de un mismo y único proceso, la historia que acaece en un colectivo —la historia en sentido estricto— y en cada sujeto de dicho colectivo: como biografía.

La memoria histórica está en los papeles que llamamos documentos, y está en las piedras que denominamos unas veces fósiles, otras herramientas o útiles, otras esculturas, anfiteatros, calzadas, fustes, capiteles, templos...

Una piedra interesa al geólogo o al mineralogista porque es *signo natural* de la calcita, del oligisto, del feldespato o de lo que quiera que sea. Pero cuando, además, es un hacha, es ya *señal*, y entonces cabe no ya indagar la naturaleza de la piedra sino su significado, su semiótica, porque entonces la piedra/hacha es componente de una estructura mental que se denomina discurso. Un discurso que podemos leer desde varias perspectivas, por ejemplo, la estética, por ejemplo, la histórica.

¿Qué podemos y debemos hacer con ese fragmento, con ese componente del discurso? Porque sabemos a ciencia cierta que esa piedra —utilizaré este sustantivo con carácter genérico— es significativa. Pero, ¿significativa de qué?

La verdadera significación de la piedra, como la de cualquier fragmento de un discurso, se adquiere en su *cotexto* y su *contexto*. El *cotexto* alude a la sintaxis, a la relación de ese fragmento con los demás, con los cuales concuerda; el *contexto* se refiere a la situación a la que el fragmento pertenece. En la lengua esta diferencia *cotexto/contexto* se da ostensiblemente. Así, en la expresión «¿cómo se encuentra usted?», el *cotexto* de cada palabra está constituido por las palabras restantes. Pero el *contexto* es o bien de saludo, o bien de interrogación acerca de la salud del interlocutor.

Para las palabras es conocida la formulación de Wittgenstein: no preguntéis por su significado sino por su uso. Pues bien, en el ámbito de esta disertación en que me muevo, la pregunta sería: ¿para qué se usó esta piedra que posee a todas luces categoría signica en tanto sabemos que es un artificio del hombre?

Si descubrimos el uso de la piedra sabremos su verdadera significación. La frase de Wittgenstein antes citada debería completarse hoy día, concorde con los criterios contextualistas que hoy priman en semántica, de la manera siguiente: el significado de algo —una palabra, una pincelada, un trozo de lápida— es su uso en un contexto determinado.

Pero encontramos la piedra —a veces fragmentos de la piedra misma— en o fuera de su contexto. Ese es el gran

problema con el que se encuentran profesionales como arquitectos, restauradores, arqueólogos, paleontólogos, historiadores de la historia tal y como habitualmente la entendemos, o, en particular, de la historia del arte.

Hay que conservar el contexto allí donde se puede re-descubrir: ese es el ideal. El ideal, creo, si no estoy equivocado, no es el museo, en donde las piedras están descontextualizadas, sino el templo, la necrópolis, el teatro, la casa... Ideales son la Acrópolis, Pompeya o Herculano, Itálica o Ampurias... Cuando en el British se exponen las metopas, tratan a su manera de ofrecerlas en lo que fuera su contexto. Repito: la verdadera significación de un fragmento se alcanza por su posición en el contexto. No por su valor estético, que ahora no importa, sino por darle su sentido, su categoría como componente sintáctico y semántico de un discurso histórico por principio interminable.

Pero, ¿y si no hay contexto? ¿Si la piedra, como el dato aislado que emerge en nuestra conciencia desde algún estrato de la memoria, aparece desgajada de él? ¿Podemos hacer como Cuvier, que a partir de un fragmento óseo nos enseñó a restaurar el *cotexto* esquelético al que pertenecía?

A mi modo de ver, no. No son comparables situaciones como las que ofrecen la investigación paleontológica y la histórica. En paleontología el *cotexto*, si se limita al esqueleto, incluso a la totalidad del cuerpo, puede completarse. En la historia del arte el contexto es irreproducible, porque es ilimitado. Una vez que en Córdoba, al iniciarse las obras para la estación del tren de alta velocidad, se han hallado las tumbas mozárabes junto a la basílica visigótica, ¿qué hacemos? ¿Montamos el arrabal, del que no se han hallado sino los trazados de calles, unas sillerías, un albañal y unos atadores? Pero el arrabal era a su vez componente de un contexto más amplio, que era la ciudad. Y no vamos a hacer aquella ciudad deshaciendo la de hoy. La tarea es, pues, imposible. Porque se trataría, si se planteara de una forma maximalista, de no tener memoria, de no vivir el pasado como tal, a costa de adjudicarle categoría de presente real, empírico, del presente de hoy. El resultado sería equiparable al de esos sujetos afectados de lo que se denominó *psicoanalismo*: sujetos que han dejado de vivir en el presente para elegir, como tarea única de su vida, la reconstrucción de su pasado. O los que, nostálgicos del pasado, de la historia en tanto que pretérita, hacen historicismo en el peor sentido de la palabra: reniegan del presente y pretenden sustituirlo por el pasado. De aquí a la falsificación del pasado no hay un solo paso. En la historia lo representa el falso tradicionalismo, tal y como lo conceptuaba Ortega. Ortega se calificaba a sí mismo de tradicionalista de verdad, como aquél que no pretende hacer de la tradición el presente (como el tradicionalista reaccionario, del cual en cierto momento fue paradigma entre nosotros Menéndez Pelayo cuando propugnaba la restauración de la casa de Habsburgo), sino simplemente continuarla y, en consecuencia, deja al pasado en el pasado y construye, desde él, el presente y el futuro.

Porque la función del pasado histórico, como la de nuestros recuerdos de antaño, es ante todo testimonial. Si con nuestros recuerdos damos constancia a los demás, y nos la damos a nosotros mismos, de quiénes fuimos y quiénes hemos llegado a ser, con el testimonio histórico llevamos a cabo idéntica operación. Por eso, mi tesis favorece la conser-

vación del testimonio en tanto tal. Más allí donde a esta función testimonial se añade la posibilidad de otros usos, entonces es necesaria una transacción: conservar el testimonio haciéndolo compatible con usos actuales.

No imagino que una tarea de esta índole pueda hacerse individualmente. La arquitectura no es un espacio autónomo del saber. El espacio en el que se desenvuelve el arquitecto no es sólo del arquitecto. No lo es ni cuando proyecta una vivienda unifamiliar. En lo que respecta al tratamiento de los testimonios históricos sería indeseable que intervinieran sólo arquitectos, por más que fueran especialistas indiscutidos. Un tratamiento de este género es multidisciplinar, y la palabra del arquitecto una palabra más, y no necesariamente la última. En algún caso lo sería indiscutiblemente; en otros, no, y, como en cualquier equipo, el liderazgo podría deslizarse de un miembro a otro, a discutir, según la función preeminente que en cada etapa de la restauración de un mismo monumento tenga determinado aspecto del poliedro que lo simboliza, según incluso el tipo de monumento que se va a ofrecer como testimonio de una parte de nuestro pasado.

(\*) Texto de la conferencia del mismo título leída en Cardona (Bages, Barcelona) el 20 de noviembre de 1993, como clausura del IV Simposio sobre Restauración Monumental («¿Restaurar o Conservar?»), organizado por el Servicio del Patrimonio Arquitectónico Local de la Diputación de Barcelona.

(\*\*) Carlos Castilla del Pino. Psiquiatra i escritor.





## Antonio Fernández Alba\*\*

Las orientaciones asumidas por el pensamiento arquitectónico en los últimos treinta años tratan de equilibrar la tendencia a entender el proyecto de arquitectura como un **objeto aislado** o **pieza singular** y se orientan hacia unos postulados **compositivos que tengan en cuenta lo ya construido** y **existente**. Se han ido borrando paulatinamente aquellas posturas radicales de los primeros racionalistas y, en la actualidad, **compartirán una tradición, una cultura; contemplar el genio del lugar, relacionar lo nuevo con lo existente, son consideraciones que tratan de iluminar las convicciones ideológicas del proyecto de la arquitectura en los territorios del patrimonio histórico-arquitectónico. Esta tendencia es opuesta al proceso de ruptura o partida de grado cero** en la que surgía la **matriz ideológica del Movimiento Moderno en Arquitectura (M.M.A.)**.

Frente a esta actitud de partida de los pioneros y maestros constructores del M.M.A., se han desarrollado diversas metodologías, como la de aquéllos que parten de entender el proyecto de lo nuevo ligado a los materiales del lugar, formas y espacios de la memoria construida, o bien de encontrar en lo **preexistente una actitud de nostalgia que consagre una cierta metodología erudita. El nuevo objeto arquitectónico viene sin duda subordinado al «ambiente encontrado»**; el proceso del **proyecto** en este **sentido** es diferente al que desarrolla el **arquitecto** cuando **trabaja**, como el **artista**, en el «proyecto collage», donde la libertad y la determinación compositiva están liberadas del vínculo y la servidumbre del lugar construido.

Proyectar lo nuevo con ecos y resonancias de lo preexistente **es un proceder que responde a una mirada mimética, según la cual la modificación del sitio o la innovación que aparece en el lugar debe asumirla el nuevo objeto proyectado**. Es, **en definitiva**, la lenta historia recorrida por la arquitectura moderna en su operar sobre la ciudad, desde G. Asplund hasta L. Kahn.

El concepto de **lugar**, de **sitio**, es un valor que aparece, de manera aún imprecisa, en los finales de la década de los cuarenta como una reflexión en torno al significado de lo existente, y también de las posibilidades que ofrecen estos lugares para **indagar en el proyecto de la arquitectura de la ciudad desde las coordenadas compositivas y los diferentes aportes estilísticos. Hay que proyectar, por tanto, desde la doble solicitud que encuadra la visión perceptiva de lo existente y del conocimiento que puede extraerse de los lenguajes del lugar. El proyecto de lo nuevo en lo preexistente es entendido como una reflexión desde la arquitectura para la transformación de un determinado ambiente. Sus referencias más consustanciales serán aquellas que viven referidas a la escala de los edificios, los materiales del entorno y a la teoría compositiva que ha de ordenar el proyecto. Sus factores más diferenciados, las nuevas funciones y usos a los que han de servir estos espacios.**

## Cambios en los métodos de proyectar y en los modos de trabajo

En los años del desarrollo industrial después de la segunda guerra mundial, la ciudad había sufrido un cambio cualitativo en los factores decisivos de su evolución. Tres conglomerados urbanos se integraban en los estrechos márgenes de los recintos burgueses del XIX: la ciudad existente, la ciudad en transición y el crecimiento masivo que había provocado y consolidado más tarde el proceso industrial. Los proyectos de intervención sobre la ciudad se orientaban a construir sobre los respectivos patrimonios: «el patrimonio histórico-arquitectónico consolidado» y «el patrimonio urbano degradado», es decir, en los centros históricos y en las periferias degradadas.

Los métodos de proyectar, sin duda, habían cambiado; frente a un proyecto de arquitectura donde los **modelos han desaparecido**, no resulta fácil, para dar una respuesta a los nuevos usos, apoyarse en identidades espaciales reconstruidas. La práctica de contemplar el pasado para reproducirlo, como procedía el arquitecto ecléctico del XIX, sólo obtiene resultados de formas que presentan como novedad la analogía formal **degradada** en sus funciones simbólicas y ajena a las técnicas **constructivas modernas**, al realizar estos trabajos mediante la mimesis de modelos arcaicos.

El desarrollo de la composición arquitectónica como soporte conceptual, realizado mediante esta mimesis de modelos arcaicos, ofrece unos resultados, por lo general, de pura convención formal que no van más allá de divagaciones estilísticas, de débiles sucedáneos espaciales o de añadir, en ocasiones, una **descomposición formal vaga y compleja** al soporte racional o de los períodos iniciales del M.M.A. El proyecto arquitectónico así realizado se transforma en un proceso de diseño, repleto de manifestaciones formales, **arbitrarias e irracionales; se trata en muchos de estos planteamientos del encuentro con el hallazgo de lo gratuito que pueden ofrecer las articulaciones con las formas construidas, o bien del contraste con los nuevos materiales empleados. Son trabajos que actúan a la deriva, sin marco de una normativa e investigación precisa; de ahí resultan a veces esas arquitecturas de la paradoja que albergan algunos de los nuevos escenarios del patrimonio histórico-arquitectónico de muchas ciudades.**

Se hace imprescindible indagar sobre **proyectos básicos de modificación** que requieren para su desarrollo una nueva metodología, tanto teórica como poética y práctica. No son **suficientes los proyectos de alusiones a determinadas aproximaciones historicistas o de marcado carácter regional, y menos aún esa secuencia de imitaciones imposibles con las que se animan los vacíos de los centros históricos consolidados, desde la sumisión tipológica de sus trazados a interpretaciones iconológicas de escaso rigor científico. El proyecto de la arquitectura en la ciudad, y no sólo en el ámbito de lo patrimonial, necesita más de una reflexión consciente de lo construido que de ciertas doctrinas «contextualizadoras» que abrigaron tantas expectativas en la década de los sesenta, esquematizando la cuestión a la dialéctica de proyectos ex-novo (versus) reconstrucción de lo existente.**

Somos conscientes, después de los ensayos abrumadores del postmodernismo, que la crítica a la tradicional orientación



Jardins d'Aranjuez (Madrid),  
Arxiu GMN.

del proyecto de la arquitectura como **utopía totalizadora** de la espacialidad urbana es un postulado lleno de fracasos más que evidentes. La esperanza puesta en el hallazgo por parte del «genio» del arquitecto de un proyecto *ex-novo*, integrador y ordenador de los diferentes problemas, programas funcionales/simbólicos y las relaciones entre arquitectura-ciudad, es un hecho más que perdido dentro de la cultura del proyecto moderno. La alternativa se orienta hacia un trabajo interdisciplinar de **propuestas discretas de la arquitectura**, de intervenciones parciales y continuas donde puedan tener acogida el campo iconológico del monumento, sus nuevos valores de uso, los códigos simbólicos que han de albergar, calidad patrimonial y evaluación de costes en el mercado restaurador. Este proyecto alternativo se enfrenta a la visión geométrico-compositiva por la que ha divagado el arquitecto, marginando las relaciones entre historia y monumento en su realidad espacio-tiempo.

El proyecto, entendido sólo como una **secuencia de hipótesis a desarrollar y comprobar** por las metodologías que apoyan el protagonismo de la forma como principio artístico, deberá, pues, considerarse como un principio de hipótesis en la que tendrán que ser decisivos protagonistas de la definición del mismo no sólo la «voluntad de forma», sino también su valor de contemporaneidad, sin olvidar la serie de elementos innovadores que lleva implícito su vinculación al proceso constructivo de restauración.

La recuperación de la **noción constructiva**, referencia al nuevo proyecto, plantea un postulado significativo en la tarea restauradora, pues concita en torno al proyecto tres secuencias de sumo interés: la intervención tecnológica, el resultado funcional y su valor simbólico; no todo lo imaginado es susceptible de ser edificado y, aquí, la **lógica de lo construido** puede hacer coherente el proyecto de lo nuevo y la realidad material de lo existente.

La vinculación del **proceso constructivo** al desarrollo y evolución del proyecto permite entender éste (el proyecto) como un horizonte abierto, no como una abstracción geométrica congelada. Esta actitud comporta una modificación fundamental en el proceder habitual de la manera de proyectar. Al contemplar el proyecto en su materialidad, se intuye como un itinerario sin determinaciones formales previas; se presenta como un soporte de acontecimientos: nuevos valores de uso, de interacciones tecnológicas, funcionales, de fricción histórico-estética y determinaciones de la propia fábrica del edificio o monumento, estructura, originalidad y estado de conservación del mismo. Este amplio campo de condicionamientos permite proyectar bajo las normas del **principio de indeterminación formal**. El proyecto de la arquitectura entendido como un itinerario sin determinación formal previa está alejado de las declaraciones atormentadas de los doctrinarios y de las definiciones exclusivas de los exégetas.

La crisis del conocimiento en torno a la finalidad a la que va destinado el proyecto de arquitectura en la ciudad en nuestro tiempo, es similar a la crisis que se manifiesta entre pensadores y doctrinarios. En esencia, es la diferencia que se manifiesta entre proyecto original y proyecto derivado. Los primeros, los pensadores, buscan el descubrir la verdad del proyecto, indagar la naturaleza de su origen. Los segundos establecen los modelos a imitar; su misión es inculcar los conceptos derivados de la doctrina y para ello se revisten de

la autoridad que les confieren los medios de información de masas. Los **pensadores** son libres, poseen una libertad interior para indagar el camino de las cosas tal como son.

## La Arquitectura como elemento espacial para estructurar y formalizar el espacio de la ciudad

La urbanística y la arquitectura han estado empeñadas durante el presente siglo en los **problemas de crecimiento** debidos sin duda a la expansión de la ciudad industrial que acometía sus primeras conquistas espaciales alrededor del territorio de lo construido. Las **propuestas globales** de la planificación de la ciudad nacían en los supuestos de la ciencia urbana; los acontecimientos puntuales de la construcción de nuevos edificios o la consolidación del legado histórico los acometía la arquitectura. Economía y sociología completaban los indicadores requeridos para atender el esquema urbano de los nuevos conglomerados industriales. La ciencia urbana, o sus aproximaciones, era la encargada de los grandes discursos en torno al acoso de la ciudad existente y lo hacía mediante la implantación de los inéditos contenedores industriales con un lenguaje de emblemas tecnológicos. La ciudad industrial llegó con el tiempo a una deculturización tecnocrática y, con tal proceso, a invadir y colonizar los territorios propios de la arquitectura. Este proceso, superado el medio siglo, trató de recuperar la arquitectura como arte, entendiendo esta orientación como específica de lo arquitectónico. Tal excursión por los reductos autónomos del proyecto de la arquitectura en la ciudad ha oscurecido en parte la sensibilidad del arquitecto para captar la nueva percepción del espacio y del tiempo. El proyecto arquitectónico se presenta en la cultura de la segunda naturaleza técnica con una multitud de repertorios que no pueden venir sólo desde los cometidos de su artisticidad y menos aún desde la específica autonomía de lo arquitectónico.

Los acontecimientos que surgieron sobre la ciudad después de los años sesenta eran de una dimensión elocuentemente diferente; se trataba de fenómenos de **descentralización productiva**, de la propuesta de nuevas localizaciones para nuevos centros industriales, sin duda agresivos hacia el medio ambiente, de la ocupación del territorio por el crecimiento indiscriminado de la industrialización difusa, o de catálogos estereotipados de construcciones que pudieran albergar las nuevas técnicas productivas. Un auténtico programa de colonización depredadora de los territorios limítrofes y de ocupación de espacios centrales de la ciudad, inmolados en aras de los nuevos requerimientos tecnológicos.

El proyecto de la arquitectura no sólo tendrá que resolver el viejo concepto del «monumento» y su entorno histórico, sino atender también al nuevo panorama que cambia de escala sus cometidos. ¿Cómo reciclar los vacíos de los abandonados conjuntos monumentales y los espacios obsoletos que se generan por el desarrollo industrial y que adquieren un plusvalor creciente? ¿Cómo integrar los viejos sistemas monumentales/históricos con los nuevos catálogos tecnológicos? ¿De qué manera tratar la nueva estructura del paisaje artificial en un proyecto tan reducido como el del arquitecto, limitado en muchas de sus propuestas a consideraciones genéricas e ideales?

La heterogeneidad, la dispersión y el pragmatismo dominan no sólo el paisaje de la arquitectura, sino sus propias funcio-



Madrid. Museu d'Artilleria, Façana principal. Arxiu GMN.

nes y usos. Ello implica una falta de legitimación de los modos y maneras de proyectar y la necesidad de replantear para el proyecto de lo arquitectónico un pensamiento analítico-conceptual. La coherencia que el M.M.A. asignaba a las relaciones forma-función o la valencia estética asignada al binomio espacio-símbolo han cambiado el código; basta observar la polisemia de imágenes que ofrece la arquitectura de la ciudad y de qué manera nos hace patente una nueva re-lectura de la actual cultura material, de la prodigalidad de las informaciones incoherentes, de la necesidad de contrarrestar el relato de «itinerarios perversos». La respuesta del proyecto coherente no puede llegar desde las «colinas ardientes» que tratan de esbozar los croquis de un R. Krier o de los relicarios tipológicos enmohecidos del «integrismo racionalista» de las superadas tendencias o, en nuestros días, de las recuperaciones folklóricas de las comunidades regionales (por citar algunos ejercicios compositivos transcritos a normativa de proyectos). No existe un modelo arquitectónico moderno que se pueda codificar en ley. Una heterogeneidad de estilos, de elementos simbólicos, de espacios y formas dispares y contradictorias, que pertenecen tanto a la tradición como a la modernidad, conforman el conglomerado con el que se enfrenta el proyecto de la arquitectura hoy en la ciudad, y no sólo por lo que se refiere a su cometido con las respuestas que ha de dar en relación con el patrimonio arquitectónico construido, sino para cualquier propuesta *ex-novo* que pretenda atender a las demandas de hoy. Esto es lo que hace patente el anacrónico eclecticismo actual que exhibe la ciudad postindustrial, pues la colección de respuestas arquitectónicas que se pueden contemplar en muchos de los «glorificados epígonos» fin de siglo, sus edificios y proyectos, parecen respuestas muy limitadas y bastante incongruentes con la realidad para salvar tan significativa metástasis espacial como la que sufre la ciudad.

No resulta ocioso pensar que el espacio donde nos va a tocar vivir en el futuro más inmediato será el de una arquitectura ya construida, un paisaje de monumentos y desolados archipiélagos de arcilla enmohecida, donde la restitución histórica y la reconversión de los estereotipos industriales serán la materia prima para la concepción de los nuevos proyectos en el entorno telemático que vivimos. La opción, al parecer, se manifiesta elocuente: **Reconstruir la arquitectura desde el proyecto de aproximaciones sucesivas**, de restituciones espaciales territoriales, con nuevos enfoques teóricos y metodológicos de modificaciones simples y polivalentes. Modificaciones en los dominios de la propiedad, en sus funciones y formas. El futuro del proyecto será el de una arquitectura complementaria que aborde la periferia inacabada y maltrecha de los vacíos centrales colonizados por la economía del lucro, paradigma del fundamentalismo mercantil. Tal advertencia reclama el cambio de talante político, la innovación creadora en los arcaicos y precarios gremios profesionales, la permutación en los enfoques teórico-prácticos del proyecto y la comprensión de los fenómenos de reproducción social en unas sociedades de interrelación global. No se trata, por tanto, de reducir el proyecto de la arquitectura a una cuestión de signos, ni de tener que aceptar el maniqueísmo moderno de dualidades estilísticas exclusivas: abstracción (*versus*) realismo, arcaísmo (*versus*) modernidad, fascinación por la historia (*versus*) religiones postmodernas, jóvenes-viejos (*versus*) viejos-modernos, nuevos regionalismos (*versus*) estilo internacional, deconstructivismo (*versus*) neo-geos, hiper-realismo cientifista (*versus*) producción de estereotipos.

El debate de ideas que se postula acerca de la modernidad del nuevo proyecto de la arquitectura reclama el principio del acto de proyectar, que debe participar conjuntamente de las disciplinas de la percepción, las técnicas innovadoras de la representación gráfica y sus nuevos soportes compositivos, de los plurales cambios estéticos de la cultura contemporánea; al mismo tiempo esta modalidad de proyecto deberá estar atenta, con una actitud crítica, a las desviaciones que lleva implícita la formulación de estereotipos propios de la cultura secundaria que fagocita con tanta voracidad y eficacia los mercados de la información técnica.

La construcción material de un determinado proyecto de arquitectura tiene hoy un plusvalor semántico que afecta a la conciencia perceptiva del espectador o al usuario y, en ocasiones, es la única componente que rige las leyes compositivas de la arquitectura. A las formas y volúmenes del espacio destinados a permanecer en el tiempo bajo el soporte físico de sus materiales, les suceden simulaciones arquitectónicas, para las cuales sólo se solicita la presencia perceptiva, presencia que intercambie de modo eficaz su plusvalor semántico, su valor de cambio iconográfico.

Asistimos hoy a una auténtica transmutación de la representación y de los contenidos propios del proyecto de la arquitectura: la ornamentación con efectos de lo efímero, la exhibición temporal del maquillaje formal estereotipado, la arquitectura como referencia inmaterial, recubierta de aleatorios caleidoscopios de transparentes obsidias o alabastos opacos; el espacio material contemplado como un crepúsculo de apariencias sensibles donde sólo se acumulan los sedimentos tecnológicos de la ciudad y los anhelos insatisfechos de sus habitantes. Estas son algunas de las mercancías que nos proporcionan los «vendedores de códigos estilísticos», con la etiqueta de ser los nuevos constructores la última modernidad de la arquitectura.

### Proyecto moderno y propuestas restauradoras

Después del desarrollo de las tesis del M.M.A. se plantea, por lo que se refiere a las intervenciones en el patrimonio construido, una tensión dialéctica entre protección del monumento y presentación de lo moderno. Ambos postulados se dividen y en ocasiones se presentan como antagónicos: «proteger los lugares de la historia» y desarrollar las tesis de las vanguardias no parecen compatibles para algunos de los pioneros. El proyecto moderno se configura como una globalidad autónoma, lo moderno, entendido como el postulado que ha de regular lo específico de la arquitectura sin el menor apoyo de la historia y sus recursos estilísticos. Pronto acontecerá que la mirada negadora de lo histórico desarrollará una falta de habilidad intelectual por parte del arquitecto que hará inviable la aplicación de los logros y conquistas que había conseguido el «proyecto moderno» en las intervenciones sobre la ciudad histórica, relegando sus conjuntos, centros y monumentos a marginales trabajos de consolidación y excluyendo el patrimonio arquitectónico como espacio habitable en los nuevos territorios de la cultura industrial.

Abandonar y excluir la memoria de la historia, matriz beligerante del M.M.A., es tan superfluo como pretender edificar la ciudad sólo desde las prerrogativas de la monumentalidad



Monestir d'El Escorial (Madrid). Façana principal. Foto: Arxiu GMN.

según las tesis de los herejes de la Tendencia. No obstante, estas tensiones provocadas por la radical escenografía que postulan los ideales de lo moderno se irán diluyendo con el tiempo. A partir de 1960, el proyecto de la arquitectura que interviene en los desarrollos urbanos y en los centros consolidados por la historia de la ciudad va a verse influenciado por una serie de movimientos de índole diversa, que sin duda afectarán al modo de entender y encauzar el proyecto de la arquitectura con la ciudad y su acontecer cultural. Entre estas influencias podríamos reseñar como prioritarias las siguientes:

a) Incidencia de un pensamiento neo-académico de recomposición y re-conciliación con la historia y, sobre todo, con los modelos preindustriales del siglo XVIII.

b) Desarrollo de una crítica económico-científica a la **ciudad consolidada** y de la **centralidad**, donde residen la mayor concentración de monumentos y conjuntos obsoletos, frente a las nuevas condiciones de **movilidad y comunicación** que requieren actuaciones de ocupación y trazados viarios traumáticos. El proyecto arquitectónico responderá con respuestas fundamentalmente mecánicas, vaciar los edificios, introducir los mismos usos y, al menos, mantener la imagen estilística. Son proyectos y restituciones en el patrimonio arquitectónico cuyo protagonismo lo consagra el diseño de la «alegoría de las fachadas».

c) Las propuestas que se llevan a cabo en los ochenta se orientan hacia un modelo de **proyecto urbano global**, modelo en cierto sentido desgajado de los postulados que esgrime el Estilo Internacional y que dará paso a otros modos de reconversión de la ciudad actual, como el **reconocimiento de lo diverso y heterogéneo en la composición** del «proyecto moderno», frente a la rígida y excluyente doctrina racionalista de la función, o bien a la aceptación de la forma híbrida de la planta de-construida, cambiante en su composición, tecnológicamente abierta, ligada a las tesis de la destrucción global, aceptando sin rubor los principios del marketing que encierra el falso pluralismo de los estilos y la incoherencia que tanto incomoda de sus extravagantes arquitecturas.

d) **La explosión de la memoria** es un acontecer que invade todos los resquicios por los que discurre hoy la trama del proyecto de la arquitectura. Este recurso a la memoria se presenta como una cadencia del espacio que trata de equilibrar la erosión producida en los lugares de la ciudad por la colonización mercantil. Se trata, por tanto, de qué manera encontrar la identidad en el espacio de la metrópoli contemporánea. Si los años veinte pretendían abolir cualquier rasgo marcado por la historia, los noventa se presentan con una tendencia hacia el reciclaje; reciclar el acontecer histórico, sus imágenes y formas, parece ser el fundamento de toda revisión en el proyecto restaurador. La negación de la identidad en la ciudad produce una necesidad de prolongar la historia individual en el diálogo silencioso con el artefacto urbano, con los media informatizados de la democracia espectacular, pues también los objetos de la arquitectura de la ciudad se han quedado sin identidad. Su contemplación sólo es posible a través de la mirada posesiva de las cosas.

**El agobio del reciclaje** es un concepto que se convierte en una «sintonía» de la cultura contemporánea ante la incapaci-

dad de innovar modelos en los escenarios del último proyecto de la arquitectura.

e) La tendencia dominante a considerar el conjunto o monumento como un valor económico, los valores que adquieren los «inmuebles históricos», los monumentos y conjuntos orientan el proyecto no hacia los fundamentos del arte urbano, sino a preservar los edificios para después intervenir según la dinámica de especulación de los mercados económicos, culturales, políticos... La demanda y protección de un determinado conjunto monumental por parte del poder de los individuos no representa nada frente a la determinación de un grupo de presión económica, las veleidades de un alcalde o el programa de «animación cultural» de un grupo político. Modernizar no es aparentar o simular el aspecto de lo nuevo, sino fijar en las coordenadas arquitectónicas en el espacio de los viejos edificios un implante regenerador, apoyando la transformación de la obra recuperada para la adecuación a los nuevos contenidos y usos.

## Algunos enfoques en torno al proyecto de restauración

El proyecto arquitectónico que aborda una determinada intervención en el conjunto patrimonial deberá aceptar que el edificio, conjunto o monumento, tiene una microhistoria, un **perfil biográfico** a considerar en todo el itinerario de su intervención. Junto a esta historia general existe una **axiología del monumento o conjunto**, es decir, posee un valor cultural definido y preciso, y, por último, se ve inscrito en un **territorio**, en un paisaje que posee unos límites. Biografía, valor cultural y límites de actuación representan una teoría de elementos característicos de cualquier análisis de los proyectos de actuación.

Junto a estas precisiones conceptuales conviene señalar algunas notas que acompañan al devenir del proyecto de la arquitectura de nuestro tiempo. Caracterizada la época por la **demenia del ruido** y la **sobredosis de información**, en los proyectos de intervención, a veces, se sobrevive entre las tinieblas históricas de una información aleatoria o desarrollando ejercicios de frucción compositiva en los que el arquitecto se transforma en protagonista de la obra. Tal cúmulo de acontecimientos anula la originalidad de su tiempo tantas veces anónima, y el proyecto trata de implementar de recursos formales el trabajo restaurador. Esta actitud plantea la necesidad, ante el proyecto de intervención, de considerar una toma de conciencia crítico-historiográfica que amplíe los campos de formación y colaboración del arquitecto con otras disciplinas afines, una valoración científica y técnica que sitúe la intervención en la escala real de la protección del patrimonio, pues, en la actualidad, la **pérdida de la totalidad** y la **exacerbación del análisis** de documentos a veces convierten al arquitecto en un calígrafo incapaz de organizar el contenido compositivo y formal de un espacio. Asistimos a una práctica en la concepción del proyecto de restauración o consolidación donde, por lo general, no se interroga al monumento, al edificio, al sentido biográfico del conjunto, y apenas se escucha el discurso constructivo y arquitectónico de sus espacios.

La puesta en valor de un determinado monumento a través del proyecto no parece que deba ser la traslación de un de-

terminado código estilístico o la **tipología mimetizada**, sino la **re-presentación** de un pensamiento elaborado. Tampoco un ejercicio técnico de montajes escenográficos, como evidencian muchas intervenciones que se alzan sobre megaestructuras y macro equipamientos cuya finalidad última parece ser la **liquidación de los tiempos y espacios originales**.

La puesta en forma en el proyecto arquitectónico, en general, no es la traslación de una forma mimetizada, sino la re-presentación de un pensamiento elaborado. Todo proyecto, y el de la mirada restaurada también, es la **visión subjetivada** de un cosmos. Proyectar es un peregrinaje por lo pensado; pensar en el proyecto es comentar la expresión dibujada. Por eso los documentos del proyecto se presentan ante el arquitecto como el recorrido que ha de realizar por un auténtico laberinto, tránsito entre la ficción, que acude por lo general a la alegoría, y la construcción, realidad de la técnica que no puede eludir la materia.

(\*) Texto adaptado por el propio autor de la conferencia «Alegoría y construcción en torno al monumento», leída en Cádiz el 31 de marzo de 1995, durante las jornadas técnicas organizadas por la Demarcación de Cádiz del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental y la Delegación Provincial de Cádiz de la Junta de Andalucía para conmemorar diez años de restauración arquitectónica (1984-1994).  
(\*\*) Antonio Fernández Alba. Arquitecto y ensayista.



## Antonio Fernández Alba\*\*

Les orientacions assumides pel pensament arquitectònic en els últims trenta anys tracten d'equilibrar la tendència a entendre el projecte d'arquitectura com un **objecte aïllat o peça singular** i s'orienten vers uns postulats compositius que tinguin en compte allò ja construït i existent. S'han anat esborrant paulatinament aquelles postures radicals dels primers racionalistes i, en la actualitat, compartiran una tradició, una cultura; contemplar el geni del lloc, relacionar allò nou amb allò existent, són consideracions que tracten d'il·luminar les conviccions ideològiques del projecte de l'arquitectura en els territoris del patrimoni històrico-arquitectònic. Aquesta tendència és oposada al procés de ruptura o partida de grau zero en la qual sorgia la matriu ideològica del Moviment Modern en Arquitectura (M.M.A.).

Enfront d'aquesta actitud de partida dels pioners i mestres constructors de l'M.M.A., s'han desenvolupat diverses metodologies, com la d'aquells que parteixen d'entendre el projecte del nou lligat als materials del lloc, formes i espais de la memòria construïda, o bé de trobar en allò preexistent una actitud de nostàlgia que consagri una certa metodologia erudita. El nou objecte arquitectònic ve sens dubte subordinat a l'«ambient trobat»; el procés del projecte en aquest sentit és diferent al que desenvolupa l'arquitecte quan treballa, com l'artista, en el «projecte collage», on la llibertat i la determinació compositiva estan alliberades del vincle i la servitud del lloc construït.

Projectar el nou amb ecos i resonàncies del preexistent és un procedir que respon a una mirada mimètica, segons la qual la modificació del lloc o la innovació que apareix en l'indret ha d'assumir-la el nou objecte projectat. És, en definitiva, la lenta història recorreguda per l'arquitectura moderna en el seu operar sobre la ciutat, des de G. Asplund fins a L. Kahn.

El concepte de lloc és un valor que apareix, de manera encara imprecisa, en el final de la dècada dels quaranta, com una reflexió entorn del significat de l'existent, i també de les possibilitats que ofereixen aquests llocs per indagar en el projecte de l'arquitectura de la ciutat des de les coordenades compositives i les diferents aportacions estilístiques. Cal projectar, per tant, des de la doble sol·licitació que enquadra la **visió perceptiva de l'existent** i del coneixement que pot extraure's dels **llenguatges del lloc**. El projecte del nou en el preexistent és entès com una reflexió des de l'arquitectura per a la transformació d'un determinat ambient. Les seves referències més substancials seran aquelles que viuen referides a l'escala dels edificis, als materials de l'entorn i a la teoria compositiva que ha d'ordenar el projecte. Els seus factors més diferenciats, les noves funcions i usos als quals han de servir aquests espais.

### Canvis en els mètodes de projectar i en els modes de treball

En els anys del desenvolupament industrial després de la Segona Guerra Mundial, la ciutat havia sofert un canvi qualitatiu en els factors decisius de la seva evolució. Tres conglomerats urbans s'integraven en els estrets marges dels recintes burgesos del segle XIX: la ciutat existent, la ciutat en transició i el creixement massiu que havia provocat i consolidat més tard el procés industrial. Els projectes d'intervenció sobre la ciutat s'orientaven a construir sobre els respectius patrimonis: «el patrimoni històrico-arquitectònic consolidat» i «el pa-

trimoni urbà degradat», és a dir, en els centres històrics i les perifèries degradades.

Els mètodes de projectar, sens dubte, havien canviat; enfront d'un projecte d'arquitectura on els models han desaparegut, no resulta fàcil, per donar una resposta als nous usos, recolzar-se en identitats espacials reconstruïdes. La pràctica de contemplar el passat per reproduir-lo, tal com procedia l'arquitecte eclèctic del XIX, només obté resultats de formes que presenten com a novetats l'analogia formal degradada en les seves funcions simbòliques i aliena a les tècniques constructives modernes, en realitzar aquests treballs mitjançant la mímesis de models arcaics.

El desenvolupament de la composició arquitectònica com a suport conceptual, realitzat mitjançant aquesta mímesis de models arcaics, ofereix uns resultats, en general, de pura convenció formal, que no van més enllà de divagacions estilístiques, de debils succedanis espacials o d'afegir, en ocasions, una descomposició formal vaga i complexa al suport racional o dels períodes inicials de l'M.M.A. El projecte arquitectònic així realitzat es transforma en un procés de disseny, replet de manifestacions formals, arbitràries i irracionals; es tracta en molts d'aquests plantejaments de la trobada amb el descobriment d'allò gratuït que poden oferir les articulacions amb les formes construïdes, o bé del contrast amb els nous materials emprats. Són treballs que actuen a la deriva, sense marc d'una normativa i investigació precisa; d'aquí resulten de vegades aquestes arquitectures de la paradoxa que alberguen alguns dels nous escenaris del patrimoni històrico-arquitectònic de moltes ciutats.

Es fa imprescindible indagar sobre **projectes bàsics de modificació** que requereixen per al seu desenvolupament una nova metodologia tant teòrica com poètica i pràctica. No són suficients els projectes d'al·lusions a determinades aproximacions historicistes o de marcat caràcter regional, i menys encara aquesta seqüència d'imitacions impossibles amb les quals s'animen els buits dels centres històrics consolidats, des de la submissió tipològica dels seus traçats a interpretacions iconològiques d'escàs rigor científic. El projecte de l'arquitectura en la ciutat, i no només en l'àmbit del patrimonial, necessita més d'una reflexió conscient d'allò construït que no pas de certes doctrines «contextualitzadores» que van abrigar tantes expectatives en la dècada dels seixanta, esquematitzant la qüestió amb la dialèctica de projectes *ex-novo* (versus) reconstrucció d'allò existent.

Som conscients, després del assaigues aclaparadors del postmodernisme, que la crítica a la tradicional orientació del projecte de l'arquitectura com a **utopia totalitzadora** de l'espacialitat urbana és un postulat ple de fracassos més que evidents. L'esperança posada en la trobada per part del «geni» de l'arquitecte d'un projecte *ex-novo*, integrador i ordenador dels diferents problemes, programes funcionals/simbòlics i les relacions entre arquitectura-ciutat, és un fet més que perdut dins de la cultura del projecte modern.

L'alternativa s'orienta vers un treball interdisciplinari de **postes discretes de l'arquitectura**, d'intervencions parcials i contínues on poden tenir acollida el camp iconològic del monument, els seus nous valors d'ús, els codis simbòlics que han d'albergar, qualitat patrimonial i avaluació de costos en el mercat restaurador. Aquest projecte alternatiu s'enfronta a la visió geomètrico-compositiva per la qual ha divagat l'arquitecte, tot marginant les relacions entre història i monument en la seva realitat espai-temps.

El projecte, entès solament com una **seqüència d'hipòtesis a desenvolupar i comprovar** per les metodologies que recolzen el protagonisme de la forma com a principi artístic, caldrà considerar-lo, doncs, com un principi d'hipòtesi en la qual hauran de ser protagonistes decisius de la seva definició no

només la «voluntat de forma», sinó també el seu valor de contemporaneïtat, sense oblidar la sèrie d'elements innovadors que porta implícit la seva vinculació al procés constructiu de restauració.

La recuperació de la noció **constructiva**, referència al nou projecte, planteja un postulat significatiu en la tasca restauradora, ja que concita entorn del projecte tres seqüències del màxim interès: la intervenció tecnològica, el resultat funcional i el seu valor simbòlic; no tot allò imaginat és susceptible de ser edificat i, aquí, la **lògica d'allò construït** pot fer coherent el projecte d'allò nou i la realitat material d'allò existent.

La vinculació del **procés constructiu** al desenvolupament i evolució del projecte permet entendre'l (el projecte) com un horitzó obert, no com una abstracció geomètrica congelada. Aquesta actitud comporta una modificació fonamental en el procedir habitual de la manera de projectar. En contemplar el projecte en la seva materialitat, s'intueix com un itinerari sense determinacions formals prèvies; es presenta com un suport d'esdeveniments: nous valors d'ús, d'interaccions tecnològiques, funcionals, de fructificació històrico-estètica i determinacions de la mateixa fàbrica de l'edifici o monument, estructura, originalitat i estat de conservació. Aquest ampli camp de condicionaments permet projectar sota les normes del **principi d'indeterminació formal**. El projecte de l'arquitectura entès com un itinerari sense determinació formal prèvia està allunyat de les declaracions turmentades dels doctri-naris i de les definicions exclusives dels exegetes.

La crisi del coneixement entorn de la finalitat a la qual va destinat el projecte d'arquitectura a la ciutat, en el nostre temps, és similar a la crisi que es manifesta entre pensadors i doctri-naris. En essència, és la diferència que es manifesta entre projecte original i projecte derivat. Els primers, els pensadors, busquen descobrir la veritat del projecte, indagar la naturalesa del seu origen. Els segons estableixen els models a imitar; la seva missió és inculcar els conceptes derivats de la doctrina i, per aconseguir-ho, es revesteixen de l'autoritat que els confereixen els mitjans d'informació de masses. Els **pensador** són lliures, posseeixen una llibertat interior per indagar el camí de les coses tal com són.

### L'Arquitectura com a element espacial per estructurar i formalitzar l'espai de la ciutat

La urbanística i l'arquitectura han estat entestades durant el present segle en els problemes de creixement causats, sens dubte, per l'expansió de la ciutat industrial, que escometia les seves primeres conquestes espacials al voltant del territori del construït. Les **propostes globals** de la planificació de la ciutat naixien en els supòsits de la ciència urbana; els esdeveniments puntuals de la construcció de nous edificis o la consolidació del llegat històric, els escometia l'arquitectura. Economia i sociologia completaven els indicadors requerits per atendre l'esquema urbà del nous conglomerats industrials. La ciència urbana, o les seves aproximacions, era l'encarregada dels grans discursos a l'entorn de l'assetjament de la ciutat existent, i ho feia mitjançant la implantació dels inèdits contenedors industrials, amb un lleugatge d'elements tecnològics. La ciutat industrial va arribar amb el temps a una deculturització tecnocràtica i, amb tal procés, a envair i colonitzar els territoris propis de l'arquitectura. Aquest procés, superat el mig segle, va tractar de recuperar l'arquitectura com a art, entenent aquesta orientació com a específica d'allò arquitectònic. Tal excursió pels reductes autònoms del projecte de l'arquitectura en les ciutats ha enfocat en part la sensibilitat de l'arquitecte per captar la nova percepció de l'espai i del temps. El projecte arquitectònic es presenta en la cultura de la segona naturalesa tècnica amb una multitud de repertoris que no poden venir només des de les comeses de la seva artisticitat i menys encara des de l'específica autonomia del fet arquitectònic.

Els esdeveniments que van sorgir sobre la ciutat després dels anys seixanta eren d'una dimensió eloqüentment diferent; es tractava de fenòmens de **descentralització productiva**, de la proposta de noves localitzacions per a nous centres industrials, sens dubte agressius vers el medi ambient, de l'ocupació del territori pel creixement indiscriminat de la industrialització difusa, o de catàlegs estereotipats de construccions que poguessin albergar les noves tècniques productives. Un autèntic programa de colonització depredadora dels territoris limítrofs i d'ocupació d'espais centrals de la ciutat, immolats en nom dels nous requeriments tecnològics.

El projecte de l'arquitectura no només haurà de resoldre el vell concepte del «monument» i el seu entorn històric, sinó atendre també el nou panorama que canvia d'escala les seves comeses. ¿Com reciclar els buits dels abandonats conjunts monumentals i els espais obsolets que es generen pel desenvolupament industrial i que adquireixen un plusvalor creixent? ¿Com integrar els vells sistemes monumentals/històrics amb els nous catàlegs tecnològics? ¿De quina manera tractar la nova estructura del paisatge artificial en un projecte tan reduït com el de l'arquitecte, limitat en moltes de les seves propostes a consideracions genèriques i ideals?

L'heterogeneïtat, la dispersió i el pragmatisme dominen no només el paisatge de l'arquitectura, sinó les seves pròpies funcions i usos. Això implica una **falta de legitimació** de les maneres de projectar i la necessitat de replantejar per al projecte de l'arquitectònic un pensament analítico-conceptual. La coherència que l'M.M.A. assignava a les relacions **forma-funció** o la valència estètica assignada al binomi **espai-símbol** han canviat el codi; n'hi ha prou d'observar la polisèmia d'imatges que ofereix l'arquitectura de la ciutat i de quina manera ens palesa una nova re-lectura de l'actual cultura material, de la prodigialitat de les informacions incoherents, de la necessitat de contrarrestar el relat d'«itineraris perversos». La resposta del projecte coherent no pot arribar des dels «turons ardents» que tracten d'esbossar els croquis d'un R. krier o dels reliquiàries tipològics rovellats de l'«integrisme racionalista» de les superades tendències o, en els nostres dies, de les recuperacions folkloriques de les comunitats regionals (per citar alguns exercicis compositius transcrits a normativa de projectes). No existeix un model arquitectònic modern que es pugui codificar en llei. Una heterogeneïtat d'estils, d'elements simbòlics, d'espais i formes dispers i contradictòries, que pertanyen tant a la tradició com a la modernitat, conformen el conglomerat amb el qual s'enfronta el projecte de l'arquitectura avui a la ciutat, i no solament pel que fa a la seva comesa amb les respostes que ha de donar en relació amb el patrimoni arquitectònic construït, sinó per a qualsevol proposta *ex-novo* que pretengui atendre les demandes d'avui. Això és el que fa palès l'anacrònic eclèctisme actual que exhibeix la ciutat postindustrial, ja que la col·lecció de respostes arquitectòniques que es poden contemplar en molts dels «glorificats epígons» fi de segle, els seus edificis i projectes, semblen respostes molt limitades i força incongruents amb la realitat per salvar tan significativa metàstasi espacial com la que pateix la ciutat.

No resulta ocios de pensar que l'espai on ens tocarà viure en el futur més immediat serà el d'una arquitectura ja construïda, un paisatge de monuments i arxipèlags desolats d'argila rovellada, on la restitució històrica i la reconversió dels estereotips industrials seran la matèria primera per a la concepció dels nous projectes en l'entorn telemàtic que vivim. L'opció, pel que sembla, es manifesta eloqüent: **Reconstruir l'arquitectura des del projecte d'aproximacions successives**, de restitucions espacials territorials, amb nous enfocaments teòrics i metodològics de **modificacions simples i polivalents**. Modificacions en els dominis de la propietat, en les seves funcions i formes. El futur del projecte serà el d'una arquitectura complementària que abordi la perifèria inacabada i malmesa dels buits centrals colonitzats per l'e-

conomia del lucre, paradigma del fonamentalisme mercantil. Aquesta advertència reclama el canvi de tarannà polític, la innovació creadora en els arcaïcs i precaris gremis professionals, la permutació en els enfocaments teòrico-pràctics del projecte i la comprensió dels fenòmens de reproducció social en unes societats d'interrelació global. No es tracta, per tant, de reduir el projecte de l'arquitectura a una qüestió de signes, ni d'haver d'acceptar el maniqueisme modern de dualitats estilitiques exclusives: abstracció (*versus*) realisme, arcaïsmes (*versus*) modernitat, fascinació per la història (*versus*) religions postmodernes, joves-vells (*versus*) vells-moderns, nous regionalismes (*versus*) estil internacional, de constructivisme (*versus*) neo-geos, hiper-realisme científista (*versus*) producció d'estereotips.

El debat d'idees que es postula sobre la modernitat del nou projecte de l'arquitectura reclama el principi de l'acte de projectar, que ha de participar conjuntament de les disciplines de la percepció, les tècniques innovadores de la representació gràfica i els seus nous suports compositius, dels plurals canvis estètics de la cultura contemporània; al mateix temps, aquesta modelitat de projecte haurà d'estar atenta, amb una actitud crítica, a les desviacions que porta implícita la formulació d'estereotips propis de la cultura secundària que fagocita amb voracitat i eficàcia els mercats de la informació tècnica.

La construcció material d'un determinat projecte d'arquitectura té avui un plusvalor semàntic que afecta la consciència perceptiva de l'espectador o l'usuari i, en ocasions, és l'única component que regeix les lleis compositives de l'arquitectura. Les formes i volums de l'espai destinats a romandre en el temps sota el suport físic dels seus materials, són subseguits per simulacions arquitectòniques per a les quals només se sol·licita la presència perceptiva, presència que intercanvia de manera eficaç el seu plusvalor semàntic, el seu valor de canvi iconogràfic.

Assistim avui a una autèntica transmutació de la representació i dels continguts propis del projecte de l'arquitectura. L'ornamentació amb efectes de l'efímer, l'exhibició temporal del maquillatge formal estereotipat, l'arquitectura com a referència immaterial, recoberta de aleatoris calidoscopis de transparents obsidians o alabastres opacs. L'espai material contemplat com un crepuscle d'aparenances sensibles on només s'acumulen els sediments tecnològics de la ciutat i els anhels insatisfets dels seus habitants. Aquestes són algunes de les mercaderies que ens proporcionen els «venedors de codis estilitics», amb l'etiqueta de ser els nous constructors l'última modernitat de l'arquitectura.

## Projecte modern i propostes restauradores

Després del desenvolupament de les tesis de l'M.M.A. es planteja, pel que fa a les intervencions en el patrimoni construït, una tensió dialèctica entre protecció del monument i presentació d'allò modern. Tots dos postulats es divideixen i en ocasions es presenten com a antagònics: «protegir els llocs de la història» i desenvolupar les tesis de les avantguardes no semblen compatibles per a alguns dels pioners. El projecte modern es configura com una globalitat autònoma, allò modern, entès com el postulat que ha de regular l'específic de l'arquitectura sense el menor recolzament de la història i els seus recursos estilitics. Aviat s'esdevindrà que la mirada negadora de l'historic desenvoluparà una falta d'habilitat intel·lectual per part de l'arquitecte que farà inviàble l'aplicació dels triomfs i conquestes que havia aconseguit el «projecte modern» en les intervencions sobre la ciutat històrica, relegant els seus conjunts, centres i monuments a marginals treballs de consolidació, i exclouent el patrimoni arquitectònic com a espai habitable en els nous territoris de la cultura industrial.

Abandonar i excloure la memòria de la història, matriu beligerant de l'M.M.A., és tan superflu com pretendre edificar la ciutat només des de les prerrogatives de la monumentalitat segons les tesis dels heretges de la Tendència. Però aquestes tensions provocades per la radical escenografia que postulen els ideals del modern s'aniran diluint en el temps. A partir de 1960 el projecte de l'arquitectura que intervé en els desenvolupaments urbans i en els centres consolidats per la història de la ciutat es veurà influït per una sèrie de moviments d'indole diversa, que sens dubte afectaran la manera d'entendre i edegar el projecte de l'arquitectura amb la ciutat i el seu esdevenir cultural. Entre aquestes influències podriem ressenyar, com a prioritàries, les següents:

a) Incidència d'un pensament neo-acadèmic de recomposició i re-conciliació amb la història i, sobretot, amb els models preindustrials del segle XVIII.

b) Desenvolupament d'una crítica econòmico-científica a la ciutat consolidada i de la centralitat, on resideixen la major concentració de monuments i conjunts obsolets, enfront de les noves condicions de mobilitat i comunicació que requereixen actuacions d'ocupació i traçats viaris traumàtics. El projecte arquitectònic respondrà amb respostes mecàniques, buidar els edificis, introduir els mateixos usos i, almenys, mantenir-ne la imatge estilitica. Són projectes i restitucions en el patrimoni arquitectònic el protagonisme dels quals ve consagrat pel disseny de l'«al·legoria de les façanes».

c) Les propostes que es porten a terme en els anys vuitanta s'orienten cap a un model de projecte urbà global, model en cert sentit allunyat dels postulats que esgrima l'Estil Internacional i que donarà pas a altres formes de reconversió de la ciutat actual, com el reconeixement d'allò divers i heterogeni en la composició del «projecte modern», enfront de la rígida i exclouent doctrina racionalista de la funció, o bé a l'acceptació de la forma híbrida de la planta de-construïda, canviant en la seva composició, tecnològicament oberta, lligada a les tesis de la destrucció global, acceptant sense rubor els principis del marketing que conté el fals pluralisme dels estils i la incoherència que tant incomoda de les seves extravagants arquitectures.

d) L'explosió de la memòria és un esdevenir que envaeix totes les escales per on discorre avui la trama del projecte de l'arquitectura. Aquest recurs a la memòria es presenta com una cadència de l'espai que tracta d'equilibrar l'erosió produïda en els llocs de la ciutat per la colonització mercantil. Es tracta, per tant, de com trobar la identitat en l'espai de la metròpoli contemporània. Si els anys vint pretenien abolir qualsevol tret marcat per la història, els noranta es presenten amb una tendència cap al reciclatge; reciclar l'esdevenir històric, les seves imatges i formes, sembla ser el fonament de tota revisió en el projecte restaurador. La negació de la identitat en la ciutat produeix una necessitat de prolongar la història individual en el diàleg silenciós amb l'artefacte urbà, amb els *media* informatitzats de la democràcia espectacular, ja que també els objectes de l'arquitectura de la ciutat s'han quedat sense identitat. La seva contemplació només és possible a través de la mirada possessiva de les coses.

La pressió del reciclatge és un concepte que es converteix en una «sintonia» de la cultura contemporània davant la incapacitat d'innovar models en els escenaris de l'últim projecte de l'arquitectura.

e) La tendència dominant a considerar el conjunt o monument com un valor econòmic, els valors que adquireixen els «immobles històrics», els monuments i conjunts, orienten el projecte no cap als fonaments de l'art urbà, sinó a preservar els edificis per després intervenir-hi segons la dinàmica d'especulació dels mercats econòmics culturals, polítics... La demanda i protecció d'un determinat conjunt monumental per

part del poder dels individus no té cap pes davant la determinació d'un grup de pressió econòmica, les velleïtats d'un alcalde o el programa d'«animació cultural» d'un grup polític. Modernitzar no és aparentar o simular l'aspecte d'allò nou, sinó fixar en les coordenades arquitectòniques en l'espai dels vells edificis una implantació regeneradora, recolzant la transformació de l'obra recuperada per a l'adequació als nous continguts i usos.

## Alguns enfocaments entorn del projecte de restauració

El projecte arquitectònic que aborda una determinada intervenció en el conjunt patrimonial haurà d'acceptar que l'edifici, conjunt o monument, té una microhistòria, un perfil biogràfic a considerar en tot l'itinerari de la seva intervenció. Al costat d'aquesta història general existeix una axiologia del monument o conjunt, és a dir, posseeix un valor cultural definit i precís, i, per últim, es veu inscrit en un territori, en un paisatge que té uns límits. Biografia, valor cultural i límits d'actuació representen una teoria d'elements característics de qualsevol anàlisi dels projectes d'actuació. Al costat d'aquestes precisions conceptuals, convé assenyalar algunes notes que acompanyen l'esdevenir del projecte de l'arquitectura del nostre temps. Caracteritzada l'època per la demència del soroll i la sobredosi d'informació, en els projectes d'intervenció, de vegades, se sobreviu entre les tenebres històriques d'una informació aleatòria o desenvolupant exercicis de fructificació compositiva en els quals l'arquitecte es transforma en protagonista de l'obra. Tal cúmul d'esdeveniments anul·la l'originalitat del seu temps tantes vegades anònima, i el projecte tracta d'implementar de recursos formals el treball restaurador. Aquesta actitud planteja la necessitat, davant del projecte d'intervenció, de considerar una presa de consciència críticohistoriogràfica que amplii els camps de formació i col·laboració de l'arquitecte amb altres disciplines afins, una valoració científica i tècnica que situï la intervenció en l'escala real de la protecció del patrimoni, ja que, en la actualitat, la pèrdua de la totalitat i l'exacerbació de l'anàlisi de documents de vegades converteixen l'arquitecte en un callígraf incapaç d'organitzar el contingut compositiu i formal d'un espai. Assistim a una pràctica en la concepció del projecte de restauració o consolidació on, generalment, no s'interroga el monument, l'edifici, el sentit biogràfic del conjunt, i a penes s'escolta el discurs constructiu i arquitectònic dels seus espais.

La posada en valor d'un determinat monument a través del projecte no sembla que hagi de ser la traslació d'un determinat codi estilitic o la tipologia mimetitzada, sinó la representació d'un pensament elaborat. Tampoc un exercici tècnic de muntatges escenogràfics, com evidencien moltes intervencions que s'alcen sobre megaestructures i macroequipaments la finalitat última dels quals sembla ser la liquidació dels temps i espais originals.

La posada en forma en el projecte arquitectònic, en general, no és la traslació d'una forma mimetitzada, sinó la re-presentació d'un pensament elaborat. Qualsevol projecte, i el de la mirada restaurada també, és la visió subjectivada d'un cosmos. Projectar és un pelegrinatge per allò pensat; pensar en el projecte és comentar l'expressió dibuixada. Per això els documents del projecte es presenten davant l'arquitecte com el recorregut que ha de realitzar per un autèntic laberint, trànsit entre la ficció, que recorre generalment a l'al·legoria, i la construcció, realitat de la tècnica que no pot eludir la matèria.

\*Text adaptat pel mateix autor de la conferència «Alegoria y construcción en torno al monumento», llegida a Cadis el 31 de març de 1995 dins les jornades tècniques organitzades per la demarcació de Cadis del Col·legi Oficial d'Arquitectes d'Andalusia Occidental i la Delegació Provincial de Cadis de la Junta d'Andalusia, per commemorar deu anys de restauració arquitectònica (1984-1994).

\*\*Antonio Fernández Alba. Arquitecte i assagista.

## Antoni González Moreno-Navarro\*\*

El secretari de la Comissió va anunciar amb veu severa, sense cap rastre d'opinió preconcebuda: «Expedient número 001/94. —Barcelona, Edifici municipal del carrer de Montalegre, 2 i 6. Projecte d'enderroc. Promotor: Ajuntament de Barcelona, Arquitecte...» Algú va tossir en aquell moment i gairebé no es va entendre el nom que va dir. ¡Tan se val! Tots sabem qui firmava aquells papers. Tot seguit, l'arquitecta territorial, amb gest decidit i concís, va fer lloc entre carpetes i papers, gotets de plàstic amb restes de café i engrunes de galeta, i va estendre els plànols sobre la taula. Es va fer el silenci. Ningú, però, no esperava cap sorpresa. Coneixiem prou bé l'expedient, ja que l'havíem discutit en una reunió anterior, el dia que en aquella mateixa sala havíem tingut un violent estira i arronsa entre els representants municipals, els del govern autònom i els vocals convidats, com ara jo.

Una estona després, el secretari i l'arquitecta territorial van **repetir** litúrgicament veu i gest: «Expedient número 097/94. —Barcelona, plaça dels Àngels. Entorn del convent del Àngels. Projecte d'urbanització. Promotor:...»

Vaig **desconnectar**. No calia tampoc esperar cap sorpresa. Sens **dubte** aquell segon projecte tractava d'endreçar el solar que quedaria lliure després de l'enderroc anunciat en el primer expedient. Com qui endreça les corones i els rams de flors sobre la sepultura després de l'enterrament, Crec recordar comentaris de sorpresa —o potser d'ironia— per part d'alguns companys i companyes de Comissió quan es van desplegar els papers. No ho sé; el meu esperit ja havia començat a marxar.

\*\*\*

L'aire de la Rambla el vaig sentir més enriscat que mai. El soroll de les motos i els autobusos no deixava oir ni els ocells ni els micos de les parades. I em va semblar que les flors eren pansides i, fins i tot, que els turistes vestien de gris. El meu cos també havia abandonat la reunió amb la intenció de caminar, com tantes vegades faig, per relaxar-me i oblidar; però aquell cop no vaig aconseguir sinó empipar-me un xic més a cada pas.

Em va empenyar veure roba estesa a les façanes dels monuments, com a la del pobre Palau de la Virreina, que, quan acull exposicions, més que palau sembla casalot de la Barceloneta. En arribar al Palau Nou de la Rambla —crec que era la primera vegada que m'atrevia a mirar l'edifici en **passar-hi** per davant— em va **colpir** veure trencada d'aquella **manera** l'harmonia tradicional de la nostra arquitectura urbana. Em va entristir, poc després, la impotència i la ineptitud que s'amagava darrera els **retols** oportunistes i triomfalistes penjats a la façana d'un **Liceu** socarrimat. I en arribar al capdavant de la Rambla, en retrobar-me amb el desventurat convent de Santa Mònica, vaig penedir-me d'haver volgut caminar.

Un impuls instintiu —vés a saber si com el que sent el testimoni d'un crim— em va fer anar cap al Raval, aquell nou fos-

sar d'arquitectura antiga malaguanyada. Em va rebre una remor de màquines, formigones i grues, barrejada amb la polseguera produïda al voltant del museu en construcció. Vaig saludar, però quasi sense atrevir-me a mirar-lo als ulls, l'amenaçat edifici dels Infants Orfes, aliè encara, segons que em va semblar, al seu desventurat futur. (Vaig recordar llavors la sensació viscuda un dia no massa llunyà, a la plaça d'Espanya, quan —també sense gosar guaitar— vaig amanyagar amb tendresa els totxos ja condemnats de l'antic hotel de l'exposició del 29, que uns amics meus estaven a punt de fer miques.)

El mateix impuls inconscient va fer que em dirigís cap a un altre racó del Raval, aquell que tantes vegades havia trepitjat feia uns anys, però que m'havia promès no tornar a visitar mai més. Temia retrobar-me amb aquell pati admirable transformat tal com m'havien explicat. I, certament, després de fer-hi quatre passes, la por em va envair l'esperit. Potser va ser aquella nova façana la que em va intimidar. En el pati buit, sota la mirada amenaçadora d'aquell immens vidre cot, em sentia ridícul, petit i perdut, com el protagonista d'un acudit mut d'en Sempé. Potser no va ser por, sinó nostàlgia, el que vaig sentir: l'enyorança d'un pati on, fins feia ben poc, arquitectura, arbres i persones havien sabut conviure sense perdre la seva pròpia escala.

Més cansat i trist que no pas anguniós, vaig enfilat cap a l'Eixample. Havia tornat a desconnectar i caminava distret cap al meu barri del Camp d'En Grassot, allà dalt a Gràcia. Encara dos fantasmes més, però, van haver de sortir al meu encontre amb intenció deliberada d'espantar-me. L'un, al carrer de Fontanel·la, disfressat de finestral neogòtic encastat en un mur gris i avorrit. L'altre, al carrer d'en Claris, també trasmutat de balcó, un xic més clàssic, però, i enganxat a una superfície de vidre. Més que un fantasma, vaig pensar, sembla una truita que, escapada de la paella d'un cuiner maldestre, ha anat a estaveillar-se contra les rajoles. No em va fer por, només llàstima.

Aquella nit el meu àngel de la guarda va tenir més feina de l'habitual. Aviat es va adonar que per fer-me dormir no n'hi hauria prou amb el seu tradicional concert d'arpa acompanyat de tendres records d'infància. I sense que ho poguéssim evitar ni ell ni jo, van aparèixer davant meu les imatges incomprensibles, els missatges subliminals inabastables, el desconcert i, ara sí, l'angúnia.

Com si es tractés dels crèdits previs d'una pel·lícula, van començar a desfilar alguns dels protagonistes del malson que s'acostava, encapçalats pels meus particulars copatrons de la restauració, santa Llúcia i Samsó (la santa màrtir, perquè els quatre ulls amb què la representa sempre la iconografia em recorden que els monuments han de ser analitzats amb els ulls de l'arquitectura i els de la història. Samsó, perquè, al cap i a la fi, va ser el primer a donar-nos feina als restauradors). Després van aparèixer Cobi, la mascota de la Barcelona olímpica, sense que a primer cop d'ull jo en copsés el perquè; rere d'ell, Clark Gable, que somreia irònic tot veient el que s'enduïa el vent, i el coronel Nicholson, no menys cofoi amb el seu pont sobre el riu Kwai sota el braç.

Ben aviat els missatges van fer-se entenedors i vaig comprendre en les imatges els motius de la meua preocupació.





Samsó no era més que un botxí, i Gable, qui el manava. Cobi, un signe per identificar els responsables últims de la trama, i Nicholson era jo, potser encara ignorant de com havia d'acabar també el seu estimat pont. De seguida vaig endevinar, per tant, que més d'un tret autobiogràfic tindria aquell malson covat sota els efectes dels records de la reunió de la tarda a l'edifici de la Generalitat a la Rambla de Barcelona i la passejada de després pels carrers de la meua ciutat.

La primera història real, ja viscuda, que va acudir a la ment havia succeït feia ja alguns anys a la mateixa Casa de la Caritat on la por m'havia assaltat poques hores abans. Jo formava part llavors d'una altra comissió, aquesta creada per l'Ajuntament de la ciutat. Ens havien encomanat tutelar la transformació d'aquella mansana segons un pla dissenyat seguint, més o menys, la idea llançada uns anys abans amb aquell suggerent eslogan «del Liceu al Seminari...».

Excepcionalment, aquesta vegada ens havien convocat un matí, al mateix recinte del carrer de Montalegre. El motiu era prou justificat: havia anunciat la seva visita l'arquitecte Richard Meier, a qui el consistori volia encarregar el nou museu d'art contemporani, i calia mostrar-li el solar elegit.

La nit anterior, tot sopant a Esplugues a casa del pintor Corberó, l'arquitecte americà ja ens havia comentat com l'havien sorprès les circumstàncies d'aquell singular encàrrec. «Un dia es va posar en contacte amb mi un senyor de Barcelona», ens va explicar Meier. «Volia saber si aprofitant un dels meus viatges a Europa podia fer escala a la vostra ciutat, ja que l'alcalde pretenia fer-me un encàrrec. Quan vam lligar les agendes respectives, vaig venir. Em van dur a tres indrets de la ciutat i em van dir que triés el solar». «¿Per fer què?», va contestar l'arquitecte. «¡Tant se vall!, ¡també pot vostè triar!», li van tornar a dir. Havien posat Barcelona als seus peus, com el dimoni va fer amb Crist quan el Tibidabo encara no era un *garden* dels kuwaitians.

Richard Meier, segons ens va confessar, va trigar a refer-se. Mai li havia passat res de similar. Per això, quan aquell matí recorriem plegats els edificis, patis i passadisos de l'antiga Casa de la Caritat, guaitava tot allò entre sorprès i malfiat. Ell ja havia triat l'edifici que volia fer a Barcelona: havia dit que, tant per tant, s'estimava més fer el nou museu. Però del solar no en volia opinar. Va pensar que el més normal era que el triessin els responsables del municipi, que —almenys en altres llocs on ell havia treballat— eren els qui millor coneixien l'urbanisme local. No entenia massa, doncs, què hi feïem aquell matí passejant enmig d'un laberint d'edificacions, entre el silenci estèril i trist de l'abandó.

Va ser llavors quan es va produir l'escena que jo mai no oblidaré i que aquella nit de malson es va tornar a fer real en el meu cap: precedits per qui semblava manar la comitiva, pujàvem per una escala àmplia i discreta, només castigada per la pols bruta del desdeny. En arribar el seguici a un replà, ens van fer parar. El senyor Meier va ser convidat a treure el cap per un finestral. Al nostre amfiteatre se li va il·luminar el semblant i, sense deixar d'esbufegar, va dir (no recordo en quin idioma): «Richard, vet aquí el teu solar».

Meier, sorprès, va trigar a reaccionar: «Però, ¡si aquí no hi ha cap solar! ¡Si això són edificis!», va dir un cop refet. Una rialla

*baturre* va tallar qualsevol diàleg possible: «La próxima vez que vengas, Richard, esto será un solar, ¡ja, ja, ja!»

L'arquitecte americà va restar mut. En el replà següent (quan encara se sentia l'eco de les riallades d'aquell capità manies municipal), Meier se'n va acostar a mi i a un company, i amb veu resignada ens va dir: «Aquests edificis que vosaltres enderroqueu, al meu país serien monuments nacionals».

Encara no havia acabat la frase quan unes altres riallades, no menys grolleres, tot i que ara bastant més intel·lectuals, van esclatar-me al cap. Eren de Robert Hugues, l'escriptor australià.

Havien canviat l'escena i el decorat. Sopàvem altra volta a la fosca cuina de Can Corberó d'Esplugues, guarnida, per cert, amb una bandera nord-americana, i, pel que sembla, havíem recordat aquella visita de Meier a la Casa de la Caritat. Hugues, divertit i mofeta, es feia creus del poc coneixement que encara tenia l'arquitecte americà del nostre poble. «¿És que aquest ianquí —va dir mentre brandava un diari obert per una pàgina en què s'anunciava una coneguda empresa d'enderrocs— no sap encara que a Barcelona són aquestes empreses les que fan les principals restauracions? ¡Ja, ja, ja...! ¿O és que als Estats Units la lògica encara no ha arribat al màxim exponent?», va afegir burleta mentre recitava l'eslogan publicitari que fa servir l'empresa d'enderrocs restauradora. «Certament», va sentenciar Hugues, «¡què poc coneixen alguns estrangers de què és capaç el vostre meravellós poble i la vostra increïble ciutat!»

\* \* \*

L'àngel de la guarda no havia renunciat encara a fer-me dormir. Va aparèixer de nou, ara amb companyia. Però ni l'arpa ni el violí junts no van ser capaços de relaxar-me. Vaig sentir com l'àngel de reforç preguntava al titular: «¿Cada nit tens el mateix sarau amb aquest xicot?» I li va respondre: «Noi, no sé què dimonis ha passat avui»; l'he deixat sol una estona aquesta tarda perquè anava a una reunió i, ¡guaita com me l'han excitat!»

Un tercer àngel, negre —no sé si per dimoni o senzillament de dol—, els va fer callar tots dos. «¿De debò creieu que no té motius per patir, aquest xicot? ¿Heu passejat per la Via Augusta fa poc, companys? ¿Heu vist el que han fet amb el xalet de l'*Azulete*, tot un Premi FAD? ¿Ja sabeu què pensen fer de les tres torres que van donar nom a aquell sector de la ciutat?»

¡Ja va estar feta! Les imatges punyents, esfereïdores i cruels van començar a passar pel meu cap a tota velocitat. Imatges significatives del meu passat recent: aquell dia del setembre del 89 quan màquines salvatges destruïen, sense cap justificació racional, les restes prou conegudes i fins llavors colgades de l'antiga Ciutatella; el dia en què Ignasi de Solà-Morales ens va advertir al Liceu dels perills que corria el teatre i es va queixar que ningú no li fes cas; el dia, després de l'incendi anunciat, en què tothom es va sentir restaurador i, qui més qui menys —polítics i cantants—, tenia una proposta de futur amb què amagar el fracàs.

Quan va aparèixer la imatge del desaparegut hotel de la plaça d'Espanya, vaig notar com els tres àngels s'estremien: «Ara

sí que no el podem deixar sol, companys», va dir el més veterà. «L'assumpte ha arribat a un punt perillós: després de l'hotel del seu venerat Nicolás Rubió i Tudurí, apareixeran la plaça de bous de les Arenes, que amb el seu forçat silenci sembla anunciar el proper incendi descatalogador; la Torre Melina, arrabassada pels àrabs, que, barruts, han posat a l'hotel el nom del rei...», l'àngel recitava el viacrucis patrimonial pensant que jo no el sentia, «...després recordarà el retard incompreensible en la revisió del catàleg municipal d'edificis històrics, la destrucció inculta de la Ciutat Vella... ¡Hem begut oli, amics meus! ¡Aquest ja no dorm en tota la nit!», va concloure desconsolat el meu guardià.

Es va produir un silenci que vaig trencar jo. «No patiu, amics», vaig dir. «Aquesta no és nit per a viacrucis ni misses de difunts. Avui només em dol la Casa de la Caritat; permeteu-me, doncs, recordar». Els àngels, discrets i comprensius, van deixar de tocar i de batre les ales, i em van escoltar:

«Fa uns anys, quan tot just havia mort el dictador», els vaig dir sense pensar que possiblement ells no sabien qui havia estat el general, ja que ben segur que no havia passat pel cel, «per mitjà de la revista *Serra d'Or*, algú va baixar de les vostres muntanyes —com Moisés va baixar els manaments— un missatge molt clar: havíem de defensar la ciutat, Recordo amb emoció aquell número 195 de la sagrada revista on va aparèixer l'engrescadora consigna. Va ser com una glopada d'aire fresc, com un raig d'aigua neta o com oli en un llum perquè arquitectes, urbanistes i gestors urbans, després de tants anys de foscuria i de set, poguéssim començar la llarga caminada cap a la llibertat.

En aquell número, Víctor Argentí, el meu company, va publicar un article sensacional amb aquest títol: «A Barcelona, un barri susceptible d'ésser revitalitzat, el de la Casa de la Caritat». Faltaven encara molts anys perquè es parlés a Barcelona de revitalitzar res, però encara menys un barri com aquell, brut i oblidat. L'Argentí denunciava en el seu escrit el mal estat de conservació del convent dels Àngels (tot ple de ferros i amb la *loggia* renaixentista feta pols), i advertia de la capacitat de la Casa de la Caritat i la Casa de Misericòrdia de ser reutilitzades amb respecte, i també de la potencialitat com a espais verds de molts racons d'aquelles illes...»

Els àngels s'havien tret les ales i, asseguts al meu llit, m'escoltaven embadalits, quan un desconegut va interrompre el meu discurs:

«Aquest any 75 ha estat proclamat Any Europeu del Patrimoni Arquitectònic», va començar a recitar una veu un xic petulant, «i, amb aquest motiu, hem sentit els corresponents esgarips per a la defensa d'uns quants edificis, d'aquests que en diem d'interès artístic i arqueològic. Al nostre país això no ha donat ni tan sols resultats gaire concrets i brillants, però almenys ha fet circular papers, discursos i alguna tímida declaració d'intocabilitat.»

Tot aprofitant que el lector intrús omplia els seus pulmons per continuar llegint, vaig cridar l'atenció dels alats: «Bé, escolteu-me de nou, continuaré amb l'article de l'Argentí. En realitat, la proposta era cosa de tots dos i l'havíem preparada a conseqüència dels estudis que llavors feia la comissió que revisava el catàleg municipal de monuments, de la qual jo formava part. En allò referent a la Casa de la Caritat, alguns

membres de la comissió havíem denunciat la irracional planificació urbanística que l'afectava: tota la Casa de la Caritat, inclòs el teatre d'en Goday, anava a terra, llevat del pati Manning i l'església de l'Opus Dei; la Casa de Misericòrdia desapareixia també (inclosa la Casa dels Infants Orfes, naturalment), i del convent dels Àngels només quedava dempeus l'església i el solar restant era ocupat per un conjunt de blocs aïllats d'habitatges. Tot, a la fi, llest i lligat per caure a les mans de qui mana de debò a les ciutats...»

La veu intrusa encara sense rostre em va interrompre de nou: «*El problema del patrimoni arquitectònic no hauria d'ésser tema exclusiu del museístic aprofitament d'uns exemplars històrics o d'insòlita qualificació. El tema és el de la defensa de tota la qualitat urbana, qualitat a la qual col·laboren alhora els edificis monumentals i la general estructura de les àrees urbanes.*»

«Nosaltres», vaig continuar explicant als àngels, que ja feien cara d'emprenyats per les interrupcions, «l'Argentí i jo, vam proposar una altra planificació: vam proposar conservar la Casa de la Caritat (a més estirar, deixar fer un edifici nou a tocar del carrer Ferlandina); conservar íntegrament el convent dels Àngels amb la seva església; conservar la Casa de Misericòrdia i la dels Infants Orfes; fer una gran zona verda al seu costat, i obrir i connectar tots els patis i racons del barri revitalitzat perquè la gent hi passegés, com també reutilitzar els edificis restaurats per acollir activitats cíviques i culturals. Potser era un somni...»

La veu alterosa, acompanyada ara per uns ulls desdibuixats, però que em resultaven familiars, es va imposar definitivament i no vam tenir altre remei els àngels i jo que callar i escoltar:

«*Del que es tracta, per tant, és de defensar la ciutat. I una ciutat no és una suma desarticulada d'edificis, sinó una seqüència arquitectònica que configura la morfologia d'unes àrees urbanes que es coordinen successivament...*»

Als àngels, els ulls se'ls tancaven per una son sobtada que, probablement, els envaïa per primera vegada en la seva eternitat. Jo vaig aclucar els meus amb la maliciosa intenció de descobrir el lector —i possiblement autor— d'aquells textos tan plens de saviesa i fermesa doctrinal, tractant de reconèixer aquells ulls parlaires que ara s'insinuaven. Quan estava a punt d'aconseguir-ho, però, van tornar a desaparèixer en omplir-se la meua ment amb les imatges d'aquell Palau Nou que ha esquinçat la trama urbana de la Rambla, imatges que durant una estona van acompanyar el discurs:

«*I defensar la ciutat —en els termes formals a què ens referim i entenent-los com a suport indeclinable d'una estructura social— vol dir defensar la seva imatge, i els elements i les estructures generatives que van lligats a la seva història i a l'evolució historificada del grup humà que les utilitza. Amb això», va continuar la veu sense faç, «vull defensar un criteri radical i estricte de conservació. L'ideal per a les nostres ciutats seria contenir la transformació traumàtica, evitar els enderroc, aprofitar-ho tot tal com és, prohibir la superposició i defensar l'estancament absolut.»*

Mentre la veu pronunciava aquestes darreres paraules, unes imatges dramàtiques (l'enderroc del palau Vedruna al carrer





**DE LA DEFENSA DEL PATRIMONI ARQUITECTÒNIC A LA DEFENSA DE LA CIUTAT**  
per Oriol Riera

«A més de les raons formals —és a dir de fixació formal d'una col·lectivitat amb història—, cal afegir-hi raons econòmiques prou potents. La zona central de l'Eixample de Barcelona està sotmesa a un procés d'enderrocs i noves construccions que són un malbaratament perquè només responen a les raons d'un consum exacerbant que recolza en l'especulació. No cal enrunar, només cal sanificar, arreglar i refer els objectes arquitectònics per a les noves funcions reclamades...»



de Pau Claris, la seva façana vella desafiant la gravetat, el balcó-truita esclafat contra la façana nova) em van impedir altre cop d'identificar amb certesa el lector. I la veu insistia:

«A més de les raons formals —és a dir de fixació formal d'una col·lectivitat amb història—, cal afegir-hi raons econòmiques prou potents. La zona central de l'Eixample de Barcelona està sotmesa a un procés d'enderrocs i noves construccions que són un malbaratament perquè només responen a les raons d'un consum exacerbant que recolza en l'especulació. No cal enrunar, només cal sanificar, arreglar i refer els objectes arquitectònics per a les noves funcions reclamades...»

Amb les paraules, es barrejaven ara imatges de Samsó que, seguint el ritme de la lectura, prenien entre els seus poderosos braços antigues fàbriques del Poblenou, antigues sales teatrals de l'Eixample o cases velles amb façanes esgrafades, fent-les caure amb estrèpit entre esbufecs i riallades endorridores.

«El patrimoni construït en una ciutat», cridava cada cop més la veu cada cop menys anònima, «és un conjunt que cal defensar com un fet col·lectiu inalienable no solament en els seus trets culturals i històrics, en llur participació a aquella memòria col·lectiva que defineix una realitat urbana, sinó també per un principi de lluita per l'eficàcia econòmica i un pas —directe o indirecte— contra l'especulació. Del que es tracta, per tant», va concloure la veu el seu discurs amb la rotunditat de qui se sent incontestable i incontestat, «... és de defensar la ciutat.»

Es van sentir crits i forts aplaudiments que, amb una ingenuïtat potser també culpable, s'hi sumaven a l'entusiasme irònic de Samsó, Gable, Cobi i els seus amics. Desaparegudes les imatges esfereïdores, els ulls que havien acompanyat aquella veu anònima es van començar a encarnar. Aviat no hi va haver dubte de qui era l'autor-lector d'aquelles sentències tan encoratjadores, d'aquell nou mannà doctrinal: era ell, era el mestre, era l'amic. I el text que acabava de llegir era el d'un article seu que havia publicat, ves per on, al mateix número 195 de *Serra d'Or*, al costat de l'article de Víctor Argentí. I l'havia llegit ara sense parpellejar, com si ell no tingués res a veure amb el drama que el patrimoni urbà patia vint anys més tard de publicada aquella lliçó magistral. Com si ningú no tingués dret a dubtar de l'absoluta coherència intel·lectual entre el seu discurs de llavors i la seva praxi d'avui.

\*\*\*

Després d'uns segons de silenci i de foscor, va reaparèixer l'àngel negre amb les ales de nou al lloc habitual. Em va amanyagar el clatell mentre a cau d'orella em deia: «¡Estigues tranquil! ¡Els no tenen sempre la veritat! Ells et varen ensenyar a estimar el patrimoni, d'acord. Ells et varen ensenyar com intervenir-hi, també d'acord. ¡Però guaita ara què fan...! Pensa més aviat si valia la pena haver-los cregut tant. Pensa si no ha arribat el moment de no escoltar-los ja mai més.»

Una claror enlluernadora, indubtablement excessiva, va precedir l'entrada en escena d'un àngel nou, amb ales immenses i llargs cabells arrissats. Semblava més angelical que cap dels altres. Sens dubte era el cap de tots (fins al punt que vaig pensar si no fóra el mateix lector-autor d'abans, trans-

figurat). Em va parlar amb una tendresa femenina més que asexual: «Creu-me, Antoni, deixa-ho estar». Vaig pensar, ingenu de mi, que venia a refermar els consells tranquil·litzadors del seu subordinat. Però aviat vaig ser conscient del meu error. Amb un somriure difícil d'interpretar, l'àngel sublim va afegir pausadament, però ferm i convincent, una frase amb ressonàncies de nova consigna universal: «Patrimoni, *ma non troppo*». Si no és ell, vaig pensar, sopen junts molt sovint...

Recordo que vaig voler interpellar l'alat i que, com m'ha passat en tants altres malsons, les paraules no em sortien. Intentava dir-li que la meua angouxa no era gratuïta, que tot aquell patrimoni que es perdia i pel qual jo advocava era part de la meua vida, part de la meua memòria que ningú no té dret a esborrar; que forma part de moltes vides i de moltes memòries. Vaig intentar repetir algunes d'aquelles paraules precioses i precises que, a Cardona, no feia gaires setmanes, ens havia adreçat el psiquiatre Castilla del Pino a un grup de pedraferits de la resistència (¿com era allò de la pedra i la memòria?, intentava debades recordar). Però tot va ser inútil. Jo no podia transformar en paraules els pensaments, i ell, l'àngel-cap, mantenia el somriure equívoc i el missatge disuasiu.

Estava a punt de claudicar quan vaig descobrir que, entre les ales de l'àngelot, l'àngel negre em mirava amb complicitat. No va gosar dir-me cap paraula. M'ho va dir tot amb els ulls: «Això no serà sempre així. Tornarà el seny, pots estar-ne ben segur.»

«Potser sí», li vaig contestar també amb la mirada i, tot s'ha de dir, sense massa convicció, «potser sí». I em vaig adormir.

(\*) Text adaptat pel mateix autor de la conferència «Patrimoni, *ma non troppo*», llegida al Col·legi d'Arquitectes Tècnics i Aparelladors de Barcelona el 20 de juny de 1994, com a cloenda del «Màster en patologia, diagnòsi i tècniques de rehabilitació del patrimoni arquitectònic» de la Universitat Politècnica de Catalunya.

(\*\*) Antoni González Moreno-Navarro. Arquitecte i assagista.

## Antoni González Moreno-Navarro\*\*

El secretario de la Comisión anunció con voz severa, sin ningún indicio de opinión preconcebida: «Expediente número 001/94. —Barcelona, Edificio municipal de la calle de Montalegre, 2 y 6. Proyecto de derribo. Promotor: Ayuntamiento de Barcelona. Arquitecto...» Alguien tosizó en aquel momento y apenas se entendió el nombre que dijo. ¡Qué más da! Todos sabíamos quien firmaba aquellos papeles. A continuación, la arquitecta territorial, con gesto decidido y escueto, hizo sitio entre carpetas y papeles, vasos de plástico con restos de café y migajas de galleta y extendió los planos sobre la mesa. Se hizo el silencio. Pero nadie esperaba sorpresas. Conocíamos bien el expediente, ya que lo discutimos en una reunión anterior, el día que en aquella misma sala habíamos tenido un violento tira y afloja entre los representantes municipales, los del gobierno autónomo y los vocales invitados como yo.

Un momento después, el secretario y la arquitecta territorial repitieron litúrgicamente voz y gesto: «Expediente número 097/94. —Barcelona, plaza de los Angeles. Entorno del convento de los Angeles. Proyecto de urbanización. Promotor:...»

Desconecté. Tampoco debíamos esperar ninguna sorpresa. Sin duda, aquel segundo proyecto trataba de ordenar el solar que quedaría libre después del derribo anunciado en el primer expediente. Como quien arregla las coronas y los ramos de flores sobre la sepultura después del entierro. Creo recordar comentarios de sorpresa —o quizás de ironía— por parte de algunos compañeros y compañeras de Comisión, cuando se desplegaron los papeles. No lo sé; mi espíritu ya había empezado a escaparse.

\*\*\*

Noté el aire de la Rambla más enrarecido que nunca. El ruido de las motos y los autobuses apenas dejaba oír a los pájaros y a los monos encerrados en los puestos. Y me pareció que las flores estaban mustias e, incluso, que los turistas vestían de gris. Mi cuerpo también había abandonado la reunión con la intención de caminar, como tantas veces hago, para relajarme y olvidar; pero en aquella ocasión sólo conseguí enojarme un poco más a cada paso.

Me molestó ver ropa tendida en las fachadas de los monumentos, como en la del pobre Palacio de la Virreina, que, cuando acoge exposiciones, más que palacio parece caserón de la Barceloneta. Al llegar al *Palau Nou* de la Rambla —creo que era la primera vez que me atrevía a mirar el edificio al pasar por delante— me sobrecogió ver rota de aquella manera la armonía tradicional de nuestra arquitectura urbana. Me entrístece, poco después, la impotencia y la ineptitud que se escondía tras los carteles oportunistas y triunfalistas colgados en la fachada de un chamuscado Liceo. Y al llegar al final de la Rambla, al encontrarme de nuevo con el desventurado convento de Santa Mónica, me arrepentí de haber echado a andar.

Un impulso instintivo —vete a saber si como el que siente el testigo de un crimen— hizo dirigir mis pasos hacia el Raval, aquel nuevo cementerio de arquitectura antigua malograda. Me recibió un rumor de máquinas, hormigoneras y grúas, mezclado con la polvareda levantada alrededor del museo en construcción. Saludé, casi sin atreverme a mirarlo a los ojos, al amenazado edificio de los *Infants Ortes*, ajeno aún, según me pareció, a su desventurado futuro. (Recordé entonces la

sensación vivida un día no demasiado lejano en la plaza de España, cuando —también sin osar mirar— acaricié con ternura los ladrillos ya condenados del antiguo hotel de la exposición de 1929, que unos amigos míos estaban a punto de hacer trizas.)

El mismo impulso inconsciente hizo que me dirigiera hacia otro rincón del Raval, aquel que tantas veces había pisado hacía unos años, pero que me había prometido no volver a visitar jamás. Temía reencontrarme con aquel patio admirable transformado tal y como me habían explicado. Y, ciertamente, después de dar cuatro pasos por él, el miedo me invadió el espíritu. Quizás fue aquella nueva fachada la que me intimidó. En el patio vacío, bajo la mirada amenazadora de aquel inmenso vidrio gacho, me sentía ridículo, pequeño y perdido, como el protagonista de un chiste mudo de Sempé. Acaso no fue miedo lo que sentí, sino nostalgia: la añoranza de un patio donde, hasta hacía tan poco, arquitectura, árboles y personas habían sabido convivir sin perder su propia escala.

Más cansado y triste que angustiado, me dirigí hacia el Ensanche. Había vuelto a desconectar y caminaba distraído hacia mi barrio del Camp d'En Grassot, allá arriba en Gràcia. Pero aún tuvieron que salir dos fantasmas más a mi encuentro con intención deliberada de asustarme. Uno en la calle de Fontanella, disfrazado de ventanal neogótico empotrado en un muro gris y aburrido. Otro en la calle de Pau Claris, también travestido de balcón, pero algo más clásico y pegado a una superficie de vidrio. Más que un fantasma, pensé, parece una tortilla que, escapada de la sartén de un cocinero torpe, ha ido a estrellarse contra los azulejos. No me dio miedo, sólo lástima.

\*\*\*

Aquella noche mi ángel de la guarda tuvo más trabajo de lo habitual. Pronto se dio cuenta de que para dormirme no bastaba con su tradicional concierto de arpa acompañado de tiernos recuerdos de infancia. Y sin que lo pudiésemos evitar ni él ni yo, aparecieron ante mí las imágenes incomprensibles, los mensajes subliminales inalcanzables, el desconcierto y, entonces sí, la angustia.

Como si se tratara de los créditos previos de una película, comenzaron a desfilar algunos de los protagonistas de la pesadilla que se avecinaba, encabezados por mis particulares copatrones de la restauración, santa Lucía y Sansón (la santa mártir, porque los cuatro ojos con que la representa siempre la iconografía me recuerdan que los monumentos deben ser analizados con los ojos de la arquitectura y de la historia. Sansón porque, al fin y al cabo, fue el primero en darnos trabajo a los restauradores). Después aparecieron Cobi, la mascota de la Barcelona olímpica, sin que a primera vista yo captara el porqué; y tras él, Clark Gable, que sonreía irónicamente viendo lo que se llevaba el viento, y el coronel Nicholson, no menos ufano con su puente sobre el río Kwai bajo el brazo.

Muy pronto los mensajes se hicieron inteligibles y comprendí en las imágenes los motivos de mi preocupación. Sansón no era sino un verdugo, y Gable, quien le mandaba. Cobi, un signo para identificar a los responsables últimos de la trama, y Nicholson era yo, quizás aún ignorante de cómo había de acabar también en el mismo destino. En seguida adiviné, por tanto, que más de un rasgo autobiográfico tendría aquella pesadilla incubada bajo los efectos de los recuerdos de la reunión de la tarde en el edificio de la Generalitat en la Rambla de Barcelona y el paseo de después por las calles de mi ciudad.

La primera historia real, ya vivida, que acudió a la mente había sucedido hacía ya algunos años en la misma Casa de la Caridad donde el miedo me había asaltado pocas horas antes. Yo formaba parte entonces de otra comisión, ésta creada por el

Ayuntamiento de la ciudad. Nos habían encomendado tutelar la transformación de aquella manzana según un plan diseñado siguiendo, más o menos, la idea lanzada unos años antes con aquel sugerente eslogan «del Liceo al Seminario...».

Excepcionalmente, esta vez nos habían convocado una mañana en el mismo recinto de la calle de Montalegre. El motivo estaba justificado: había anunciado su visita el arquitecto Richard Meier, a quien el consistorio quería encargar el nuevo museo de arte contemporáneo, y había que enseñarle el solar elegido.

La noche anterior, cenando en Esplugues en casa del pintor Corberó, el arquitecto americano ya nos había comentado cómo le habían sorprendido las circunstancias de aquel singular encargo. «Un día se puso en contacto conmigo un señor de Barcelona», nos explicó Meier. «Quería saber si aprovechando uno de mis viajes a Europa podía hacer escala en vuestra ciudad, ya que el alcalde deseaba hacerme un encargo. Cuando ligamos las agendas respectivas, vine. Me llevaron a tres sitios de la ciudad y me dijeron que eligiera el solar». «¿Para hacer qué?», contestó el arquitecto. «¡Qué más da!, también puede usted elegir!», le volvieron a decir. Habían puesto Barcelona a sus pies, como el diablo hizo con Cristo cuando el Tibidabo todavía no era un *garden* de los kuwáites.

Richard Meier, según nos confesó, tardó en sobreponerse. Nunca le había pasado nada semejante. Por eso, cuando aquella mañana recorriamos juntos los edificios, patios y pasillos de la antigua Casa de la Caridad, miraba todo aquello entre sorprendido y desconfiado. Él ya había elegido el edificio que quería hacer en Barcelona: había dicho que, por el mismo precio, prefería hacer el nuevo museo. Pero del solar no quería opinar. Pensó que lo más normal era que lo eligiesen los responsables del municipio, que —al menos en otros lugares donde él había trabajado— eran los que mejor conocían el urbanismo local. No entendía demasiado, pues, qué hacíamos aquella mañana paseando en medio de un laberinto de edificaciones, entre el sombrío silencio estéril de la dejadez.

Fue entonces cuando se produjo la escena que nunca olvidaré y que aquella noche de pesadillas se volvió a hacer real en mi cerebro: precedidos por quien parecía conducir la comitiva, subíamos por una escalera amplia y discreta, sólo castigada por el sucio polvo del abandono. Al llegar la comitiva a un rellano, nos detuvieron. El Sr. Meier fue convidado a asomar la cabeza por un ventanal. A nuestro anfitrión se le iluminó el semblante y, sin dejar de resoplar, dijo (no recuerdo en qué idioma): «Richard, he aquí tu solar». Meier, sorprendido, tardó en reaccionar: «Pero, ¡si aquí no hay ningún solar! ¡Si son edificios!», dijo al sobreponerse. Una carcajada baturra cortó cualquier posible diálogo: «La próxima vez que vengas, Richard, esto será un solar, ¡ja, ja, ja!»

El arquitecto americano permaneció mudo. En el rellano siguiente (cuando aún se oía el eco de las risas de aquel mandamás municipal), Meier se nos acercó a mí y a un compañero, y con voz resignada nos dijo: «Estos edificios que vosotros derribáis, en mi país serían monumentos nacionales».

Casi antes de concluir la frase, otras risotadas, no menos groseras, aunque ahora bastante más intelectuales, me estallaron en la cabeza. Eran de Robert Hugues, el escritor australiano. Habían cambiado la escena y el decorado. Cenábamos otra vez en la oscura cocina de Can Corberó de Esplugues, guarnecida, por cierto, con una bandera norteamericana, y, por lo que parece, habíamos recordado aquella visita de Meier a la Casa de la Caridad. Hugues, divertido y burlón, se hacía cruces del poco conocimiento que aún tenía el arquitecto americano de nuestro pueblo. «¿Es que este yanqui —dijo mientras agitaba un diario abierto por una página en la que se

anunciaba una conocida empresa de derribos— no sabe todavía que en Barcelona son estas empresas las que hacen las principales restauraciones? ¡Ja, ja, ja...! ¿O es que en los Estados Unidos la lógica aún no ha llegado al máximo exponente?», añadió chungón mientras recitaba el eslogan publicitario que utiliza la empresa de derribos restauradora, «Ciertamente», sentenció Hugues, «¡qué poco conocen algunos extranjeros de qué es capaz vuestro maravilloso pueblo y vuestra increíble ciudad!»

\*\*\*

El ángel de la guarda no había renunciado aún a hacerme dormir. Apareció de nuevo, ahora acompañado. Pero ni el arpa ni el violín juntos fueron capaces de relajarme. Sentí cómo el ángel de refuerzo le preguntaba al titular: «¿Cada noche tienes el mismo sarao con él?». Y le respondió: «Chico, no sé qué demonios ha pasado hoy; esta tarde le he dejado solo un rato para ir a una reunión y, ¡mira cómo me lo han excitado!»

Un tercer ángel, negro —no sé si por demonio o sencillamente de luto—, los hizo callar a los dos. «¿De verdad creéis que no tiene motivos para sufrir este muchacho? ¿Habéis paseado por la Vía Augusta hace poco, compañeros? ¿Habéis visto lo que han hecho con el chalet del *Azulete*, todo un Premio FAD? ¿Ya sabéis qué piensan hacer de las tres torres que dieron nombre a aquel sector de la ciudad?»

¡Ya se armó! Las imágenes punzantes, aterradoras y crueles comenzaron a pasar por mi cabeza a toda velocidad. Imágenes significativas de mi pasado reciente: aquel día de septiembre del 89, cuando máquimas salvajes destruían, sin ninguna justificación racional, los restos de sobras conocidos y hasta entonces enterrados de la antigua Ciudadela; el día en que Ignasi de Solà-Morales nos advirtió en el Liceo de los peligros que corría el teatro y se quejó de que nadie le hiciera caso; el día, después del incendio anunciado, en que todo el mundo se sintió restaurador y, quien más quien menos —políticos y cantantes—, tenía una propuesta de futuro con la que disimular el fiasco.

Cuando apareció la imagen del desaparecido hotel de la plaza de España, noté cómo los tres ángeles se estremecían: «Ahora si que no lo podemos dejar solo, compañeros», dijo el más veterano. «El asunto ha llegado a un punto peligroso: después del hotel de su venerado Nicolás Rubió Tudurí, aparecerán la plaza de toros de las Arenas, que con su forzoso silencio parece anunciar el próximo incendio descatalogador; la Torre Melina, descujada por los árabes, que, los muy caraduras, le han puesto al hotel el nombre del rey...», el ángel recitaba el vía crucis patrimonial pensando que yo no le oía, «...después recordará el retraso incomprensible en la revisión del catálogo municipal de edificios históricos, la destrucción inculca del barrio antiguo... ¡Estamos perdidos, compañeros! ¡Este ya no duerme en toda la noche!», concluyó desconsolado mi guardián.

Se produjo un silencio que rompí yo. «No sufráis, amigos», dije. «Esta no es noche para vía crucis ni misas de difuntos. Hoy sólo me duele la Casa de la Caridad; permíteme, pues, recordarla». Los ángeles, discretos y comprensivos, dejaron de tocar y de batir las alas y me escucharon:

«Hace unos años, cuando acababa de morir el dictador», les dije sin pensar que posiblemente ellos no sabían quien había sido el general, ya que con toda seguridad no había pasado por el cielo. «A través de la revista *Serra d'Or*, alguien bajó de vuestras montañas —como Moisés bajó los mandamientos— un mensaje muy claro: teníamos que defender la ciudad. Recuerdo con emoción aquel número 195 de la sagrada revista donde apareció la enardecedora consigna. Fue como una bocanada de aire fresco, como un chorro de agua limpia como mano de santo para que arquitectos, urbanistas y ges-

# La pesadilla de Sansón

26

tores urbanos, después de tantos años de oscuridad y de sed, pudiéramos comenzar el largo camino hacia la libertad,

En aquel número, Víctor Argentí, mi compañero, publicó un sensacional artículo titulado «En Barcelona, un barrio susceptible de ser revitalizado, el de la Casa de la Caridad». Faltaban aún muchos años para que se hablara en Barcelona de revitalizar nada, pero menos aún un barrio como aquel, sucio y olvidado. Argentí denunciaba en su escrito el mal estado de conservación del convento de los Ángeles (atiborrado de hierros y con la *loggia* renacentista hecha polvo), y advertía de la capacidad de la Casa de la Caridad y la Casa de Misericordia de ser reutilizadas con respeto, y también de la potencialidad como espacios verdes de muchos rincones de aquellas manzanas...»

Los ángeles se habían quitado las alas y, sentados en mi cama, me escuchaban embelesados, cuando un desconocido interrumpió mi discurso:

«Este año 75 ha sido proclamado Año Europeo del Patrimonio Arquitectónico», comenzó a recitar una voz algo petulante, «y, con este motivo, hemos oído los correspondientes alardos para la defensa de unos cuantos edificios, de esos que llamamos de interés artístico y arqueológico. En nuestro país esto no ha dado ni siquiera resultados demasiado concretos y brillantes, pero al menos ha hecho circular papeles, discursos y alguna tímida declaración de intocabilidad.»

Aprovechando que el lector intruso llenaba sus pulmones de aire para continuar leyendo, llamé la atención de los alados: «Bien, escuchadme de nuevo, continuaré con el artículo de Argentí. En realidad, la propuesta era cosa de los dos y la habíamos preparado a consecuencia de los estudios que entonces hacía la comisión que revisaba el catálogo de monumentos, de la que yo formaba parte. En lo referente a la Casa de la Caridad, algunos miembros de la comisión habían anunciado la irracional planificación urbanística que la afectaba. Toda la Casa de la Caridad, incluido el teatro de Goday, iba a derribarse, excepto el patio Manning y la iglesia del Opus Dei; la Casa de Misericordia desaparecía también (incluida la Casa de los *Infants Orfes*, naturalmente), y del convento de los Ángeles sólo quedaba en pie la iglesia, ocupando el solar restante un conjunto de bloques aislados de viviendas. Todo, en definitiva, atado y bien atado en beneficio de quien manda realmente en las ciudades...»

La voz intrusa aún sin rostro me interrumpió de nuevo: «El problema del patrimonio arquitectónico no debería ser tema exclusivo del museístico aprovechamiento de unos ejemplares históricos o de insólita calificación. El tema es el de la defensa de toda la calidad urbana, calidad en la que colaboran, a la vez, los edificios monumentales y la general estructura de las áreas urbanas.»

«Nosotros», continué explicando a los ángeles, que ya ponían cara de fastidio por las interrupciones, «Argentí y yo, propusimos otra planificación: propusimos conservar la Casa de la Caridad (como mucho, dejar hacer un edificio nuevo en la calle Ferlandina); conservar íntegro el convento de los Ángeles con su iglesia; conservar la Casa de Misericordia y la de los Niños Huérfanos; hacer una gran zona verde al lado, y abrir y conectar todos los patios y rincones del barrio revitalizado para que la gente paseara, así como reutilizar los edificios restaurados para acoger actividades cívicas y culturales. Acaso fuera un sueño...»

La voz altanera, acompañada ahora por unos ojos desdibujados, pero que me resultaban familiares, se impuso definitivamente y no tuvimos más remedio los ángeles y yo que callar y escuchar:

«De lo que se trata, por tanto, es de defender la ciudad. Y una ciudad no es una suma desarticulada de edificios, sino una

secuencia arquitectónica que configura la morfología de unas áreas urbanas que se coordinan sucesivamente...»

A los ángeles los ojos se les cerraban por un repentino sueño que, probablemente, los invadía por primera vez en su eternidad. Yo entorné los míos con la maliciosa intención de descubrir al lector —y posiblemente autor— de aquellos textos tan llenos de sabiduría y firmeza doctrinal, tratando de reconocer aquellos ojos habladores que ahora se insinuaban. Pero cuando estaba a punto de conseguirlo, desaparecieron otra vez al llenarse mi mente con las imágenes de aquel *Palau Nou* que ha rasgado la trama urbana de la Rambla, imágenes que durante un rato acompañaron el discurso:

«Y defender la ciudad —en los términos formales a los que nos referimos y entendiéndolos como soporte indeclinable de una estructura social— quiere decir defender su imagen, y los elementos y las estructuras generativas que van ligadas a su historia y a la evolución historificada del grupo humano que las utiliza. Con esto», continuó la voz sin rostro, «quiero defender un criterio radical y estricto de conservación. Lo ideal para nuestras ciudades sería contener la transformación traumática, evitar los derribos, aprovecharlo todo tal como es, prohibir la superposición y defender el estancamiento absoluto.»

Mientras la voz pronunciaba estas últimas palabras, unas imágenes dramáticas (el derribo del palacio Vedruna en la calle de Pau Claris, su vieja fachada desafiando la gravedad, el balcón-tortilla aplastado contra la fachada nueva) me impidieron otra vez identificar con certeza al lector. Y la voz insistía:

«Además de las razones formales —es decir, de fijación formal de una colectividad con historia—, hay que añadir razones económicas bastante potentes. La zona central del Ensanche de Barcelona está sometida a un proceso de derribos y nuevas construcciones que son un despilfarro porque sólo responden a las razones de un consumo exacerbado que se basa en la especulación. No hay que deruir, sólo es preciso sanear, arreglar y rehacer los objetos arquitectónicos para las nuevas funciones reclamadas...»

Con las palabras se mezclaban ahora imágenes de Sansón que, siguiendo el ritmo de la lectura, cogía entre sus poderosos brazos antiguas fábricas del Poblenou, antiguas salas teatrales del Ensanche o casas viejas con fachadas esgrafiadas, haciéndolas caer con estrépito entre resoplidos y carcajadas ensordecedoras.

«El patrimonio construido en una ciudad», gritaba cada vez más la voz cada vez menos anónima, «es un conjunto que hay que defender como un hecho colectivo inalienable no solamente en sus rasgos culturales e históricos, en su participación en aquella memoria colectiva que define una realidad urbana, sino también por un principio de lucha por la eficacia económica y un paso —directo o indirecto— contra la especulación. De lo que se trata, por tanto», concluyó la voz su discurso con la rotundidad de quien se siente incontestable e incontestado, «...es de defender la ciudad.»

Se oyeron gritos y fuertes aplausos que, con una ingenuidad quizás también culpable, se sumaban al entusiasmo irónico de Sansón, Gable, Cobi y sus amigos. Desaparecidas las imágenes aterradoras, los ojos que habían acompañado a aquella voz anónima se comenzaron a encarnar. Pronto se esfumó la duda de quién era el autor-lector de aquellas sentencias tan alentadoras, de aquel nuevo maná doctrinal: era él, era el maestro, era el amigo. Y el texto que acababa de leer era el de un artículo suyo que había publicado, mira por donde, en el mismo número 195 de *Serra d'Or*, junto al artículo de Víctor Argentí. Y lo había leído ahora sin parpadear, como si él no tuviera nada que ver con el drama que el patrimonio urbano sufría veinte años después de publicada aquella lección ma-

gístral. Como si nadie tuviera derecho a dudar de la absoluta coherencia intelectual entre su discurso de entonces y su praxis de hoy.

...

Después de unos segundos de silencio y de oscuridad, reapareció el ángel negro con las alas de nuevo en el sitio habitual. Me acarició la nuca al tiempo que me susurraba al oído: «¡Estate tranquilo! ¡Ellos no poseen siempre la verdad! Ellos te enseñaron a estimar el patrimonio, de acuerdo. Ellos te enseñaron cómo intervenir en él, de acuerdo también. ¡Pero mira ahora qué hacen...! Piensa más bien si valía la pena haberles creído tanto. Piensa si no ha llegado el momento de no escucharles nunca jamás.»

Un resplandor deslumbrante, indudablemente excesivo, precedió la entrada en escena de un nuevo ángel, con alas inmensas y largos cabellos rizados. Parecía más angelical que cualquiera de los demás. Sin duda era el jefe de todos (hasta el punto de que pensé si no sería el mismísimo lector-autor de antes, transfigurado). Me habló con una ternura femenina más que asexual: «Créeme, Antoni, olvídate ya». Pensé, ingenuo de mí, que venía a confirmar los consejos tranquilizadores de su subordinado. Pero pronto fui consciente de mi error. Con una sonrisa difícil de interpretar, el angelote sublime añadió pausadamente, pero firme y convincente, una frase con resonancias de nueva consigna universal: «Patrimonio, *ma non troppo*». Si no es él, pensé, cenar juntos muy a menudo...

Recuerdo que quise interpelar al alado y que, como me ha pasado en tantas otras pesadillas, las palabras no me salían. Intentaba decirle que mi angustia no era gratuita, que todo aquel patrimonio que se perdía y por el que yo abogaba era parte de mi vida, parte de mi memoria que nadie tiene derecho a borrar; que forma parte de muchas vidas y de muchas memorias. Intenté repetir algunas de aquellas palabras preciosas y precisas que, en Cardona, no hacía muchas semanas nos había dirigido el psiquiatra Castilla del Pino a un grupo de resistentes patrimonialistas (¿cómo era aquello de la piedra y la memoria?, intentaba en vano recordar). Pero todo fue inútil. Yo no podía transformar en palabras los pensamientos, y él, el ángel-jefe, mantenía la sonrisa equívoca y el mensaje disuasivo.

Estaba a punto de claudicar cuando descubrí que, entre las alas del angelote, el ángel negro me miraba con complicidad. No se atrevió a decirme ni una palabra. Me lo dijo todo con los ojos: «Esto no será siempre así. Volverá el sentido común, puedes estar seguro de ello.» «Quizás sí», le contesté también con la mirada y debo confesar que sin demasiada convicción, «quizás sí». Y me quedé dormido.

(\*) Texto adaptado por el mismo autor de la conferencia «Patrimonio, *ma non troppo*», leída en el Colegio de Arquitectos Técnicos y Aparejadores de Barcelona el 20 de junio de 1994 como clausura del «Master en patología, diagnosis y técnicas de rehabilitación del patrimonio arquitectónico» de la Universidad Politécnica de Cataluña.

(\*\*) Antoni González Moreno-Navarro. Arquitecto y ensayista.





**Dades bàsiques de l'edifici**

Comarca: Anoia

Municipi: Igualada

Localització: c/ Baixada de la Unió, s/n; c/ de la Sèquia.

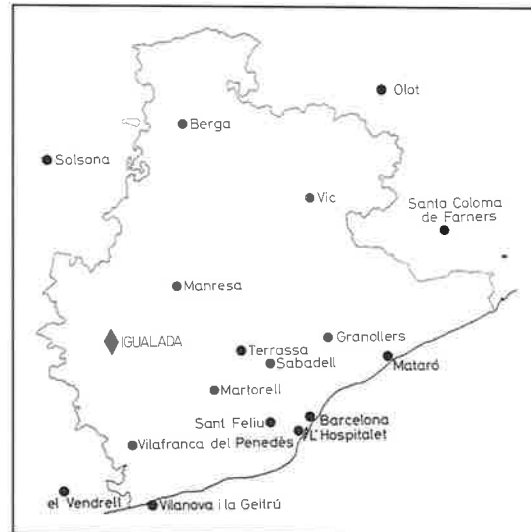
Tipologia: Edifici industrial format per un cos de dues plantes, un cos annex i un pati.

Època: Segle XVIII

Ús primitiu: Industrial

Ús actual: Museu de les tècniques antigues del curtir

Propietat: Fundació Pública Municipal Museu Comarcal de l'Anoia



**Dades bàsiques de l'actuació**

**Intervenció arquitectònica**

Restauració de l'antiga adoberia per convertir-la en un museu on es mostren les tècniques de l'adob de la pell grossa anteriors al procés de mecanització.

**Projecte**

Arquitecte: Pere Puig i Rodríguez.  
Data: maig de 1985

**Obra**

Arquitecte: Pere Puig Rodríguez.  
Aparelladors: Santiago Rius, Josep M. Moreno i Salvador Pujalte.  
Empresa constructora: URCOTEX, ISA, Barcelona-Cardona.  
Fusteria: Germans Meleró, Cardona.  
Electricitat: Serveis Elèctrics d'Abrera, SL, Abrera.  
Vidrieria: CICSA, Igualada.  
Manyeria: AGA, Terrassa.  
Pintura: Aureli Meca, Cardona.  
Paviments exteriors: Pedra Banyoles, Girona.  
Paviments interiors: Paviments Julià, SL, Girona; Ceràmicas Jorba, SA, Jorba.  
Enguixats: Hermenegildo Triguero, Sant Boi de Llobregat.  
Corrugats, bigues i ferralla: Hierros Condal, Castellbisbal.  
Data d'inici de l'obra: 3 d'abril de 1986  
Data d'acabament: 27 de febrer de 1990  
Pressupost total: 69.660.786 ptes.  
Promotors: Diputació de Barcelona, Ajuntament d'Igualada i Gremi de Blanquers d'Igualada.

**Investigació històrica**

Director: Albert López i Mullor, arqueòleg.  
Estudi de les fonts documentals i seguiment arqueològic: Jordi Amigó i Barbeta.  
Data: 1986

**Projecte museogràfic**

Autors: Jordi Enrich, Enric Franch i Magí Puig.  
Instal·lació museística: DPC, Enric Franch i Miret.  
Electricitat: Electrotècnia Gabarró, SA, Barcelona.  
Manyeria: Serralleria J. Ferrer, SA, Barcelona.  
Fusteria: Fusteria Font, SA, Igualada.  
Metacrilats i vidrieria: ALVICASA  
Serigrafia i retolació: SPR, Molins de Rei.  
Fotografia : Fotografia Sabaté, SA, Barcelona; Roger Velázquez, Barcelona.  
Maquetista: Maquet-Barna, SA, Barcelona.  
Escenografia: Manel Vidal; Antoni Graells i Neus Aguilera.  
Muntatge museogràfic: Lluís Jover i Mimí Munné.  
Seguretat: Seima, SA, Igualada.  
Restauració de peces del museu: Rosa Maria Junyent (Museu Comarcal de l'Anoia).  
Obra de paleta: Francesc Eloy  
Data del muntatge: Febrer-novembre de 1990

Textos: Jordi Amigó, Jordi Enrich, Raquel Lacuesta, Pere Puig, Imma Vilamala.





Planta baixa (ribera) de l'adoberia, un cop feta l'excavació del subsòl amb metodologia arqueològica. Foto: Jaume Soler, SPAL, 31.10.1986.



Accés a l'edifici a través del rec. Foto: Arxiu Fotogràfic Municipal d'Igualada.

## Descripció de l'edifici

L'antiga adoberia de Cal Granotes és una part d'un conjunt industrial del segle XVIII que encara es conserva i que estava destinat a l'elaboració del cuir. Aquest conjunt està situat al barri adober, que ocupa la part sud de la ciutat, al marge esquerre del riu Anoia. Com la majoria d'adoberies d'aquest sector, estava adossada a un rec d'aigua —documentat des del segle XIII— que s'havia construït per moure un molí de blat. Se sap que el 1790 també albergava una oficina per fer aiguarent, Es troba a uns cent metres de Cal Boyer, que és una antiga fàbrica tèxtil, destinada ara a seu del Museu Comarcal de l'Anoia.

L'edifici pròpiament de Cal Granotes consta, actualment, de tres parts: l'edificació original, un cos annex de nova construcció i el pati. L'edificació original, a ponent, de planta rectangular, té dues plantes. La planta baixa (la ribera de l'adoberia, primera sala on són tractades i treballades les pells), de 308,64 m<sup>2</sup>, que conserva els clots o colgues on se submergien les pells, està coberta amb deu voltes per arista romana, fetes de pedra i morter de calç, que recolzen en sis pilars centrals de secció quadrada; la planta alta (l'estenedor o assecador, on es feien les operacions d'assecatge i acabat de la pell), de 279,90 m<sup>2</sup>, té una coberta a dues aigües d'estructura de bigues, llatets de fusta i rajoles ceràmiques, damunt les quals descansaven les teules àrabs. Les dues plantes es comuniquen a través d'una escala metàl·lica de dos trams rectes amb graons de fusta, practicada en una de les voltes d'arista, i a través de la trapa-forat al sostre de la ribera per on antigament es pujaven les pells. Les façanes són de paredat comú i arrebossades, i les de llevant i migdia tenen contraforts; els de la façana sud salven el rec amb un arc i recolzen sobre el carreró.

El cos annex a la planta baixa, de 134,58 m<sup>2</sup>, fet d'obra vista i tancament de vidre, va ser construït de nova planta durant la restauració, al costat nord del pati i adossat a l'antic edifici; és d'una sola planta i conté el vestíbul, la recepció i els serveis del museu.

El pati d'accés té una superfície de 192,06 m<sup>2</sup>. A l'angle nord-est hi ha un molí d'escorça, cobert amb una estructura metàl·lica. El paviment del pati és de lloses rectangulars de pedra de Banyoles, diposades a trencajunt.

L'edifici té dos accessos: l'un s'obre a la placeta (sorgida després de modificar les alineacions en començar les obres) i l'altre, a un nou carrer que passa tangent a la façana sud de l'edifici; aquest darrer accés consta d'una passera que travessa el rec i que es prolonga cap a l'interior de l'edifici, formant una rampa metàl·lica amb barana a cada costat. La porta gran d'accés al pati està formada per un vidre amb marc metàl·lic, que serveix de suport de la retolació del museu i permet veure al fons l'antic molí d'escorça. Els murs de tancament del pati són d'obra vista.

## Notícia històrica

Les primeres notícies que coneixem de la indústria dels blanquers a Igualada són de l'any 1340. El 1693 es va formar el gremi, que agrupava blanquers, assaonadors, guanters, corretgers i tireters. A final del segle XVIII, els blanquers d'Igualada

van abandonar el clos de les muralles medievals i van començar a construir les noves adoberies a tocar del rec que duïa aigua al molí fariner de l'Abadia de Sant Cugat del Vallès. Una d'aquestes adoberies és el conjunt industrial, ja existent l'any 1763 a l'indret de la Plana de Cornet, que més tard va ser dividit en diverses propietats, una de les quals es va anomenar Cal Granotes.

L'any 1854 n'és propietari el fabricant cotoner d'Igualada Domènec Carles Alemany, qui paga per ella 900 rals a l'Estat i un cens de 5 lliures, 11 sous i 8 diners als hereus d'Antonio Riera, natural de Daroca. En morir, l'adoberia va passar a mans del seu fill Antoni Carles Sellart que, per fer front als deutes de 6000 lliures del seu pare i germà —la majoria ocasionats per la fàbrica de vapor anomenada «Compañia Igualadina»—, va hipotecar l'adoberia. La seva vídua, Rosa Bugoñà, va ser usufructuària dels béns fins l'any 1860, en què l'adoberia va passar a ser administrada pel seu fill i hereu, Antoni Carles, nebot de Celdoni Carles Sellart, director de la Sociedad Igualadina Fabril Algodonera.

El maig de 1883 és embargada per reclamació de Joaquim Sardà i l'any següent, en pagar el deute, es va cancel·lar l'embarg; per liquidar la hipoteca, Antoni Carles va vendre l'edifici a Anton Vilà Salat, comerciant igualadí, que en va pagar 12.000 pessetes.

La mecanització no es va iniciar fins a principi del segle XX i, gràcies a la utilització de l'energia elèctrica, es va passar d'uns sistemes de treball rudimentaris, basats exclusivament en el treball manual, a les modernes botes d'adobar les pells, que van permetre reduir notablement el procés de producció.

La família Vilà va ser propietària de l'adoberia fins que Antoni Vilà Soteras la va vendre, l'any 1916, a Jordi Albareda Camins i a Agustí Martí Carulla, treballadors de la fàbrica.

Els nous propietaris van decidir dividir-la per treballar separatament. La part de llevant, que és la que ens ocupa, es va adjudicar a Agustí Martí, a qui li havia pervingut del seu pare el motiu «Granotes» per l'afició del seu avi a caçar-les a la riera (d'aquí el sobrenom d'aquesta part de l'adoberia). L'any 1917 es va adquirir una bóta per pelar els cuirs i més tard una màquina d'estirar; totes dues es van instal·lar a la planta baixa de Cal Granotes. Per aquest motiu van quedar en desús els clots i calciners.

Cal Granotes constava de dues parts: dues plantes (la ribera i l'assecador) i el pati, que tenia una tanca de tàpia. La divisió del conjunt original entre diferents propietaris va deixar l'edifici de Cal Granotes sense comunicació entre les dues plantes i s'hi va haver d'afegir una escala exterior que anava del pati al primer pis. Als anys seixanta l'adoberia va ser adquirida pel nét d'Agustí Martí, Josep M. Martí, qui l'any 1972 va realitzar un paviment de formigó a la planta baixa i va afegir a l'edifici una sèrie de cossos: a la planta baixa, un annex que servia de magatzem (de totxana amb forjat de bigueta pre-tensada i revoltó ceràmic i amb coberta de fibrociment), a la coberta, que inicialment era de dues aigües, hi va afegir dos cossos més, un a la part sud i un altre a la part nord, per aconseguir la ventilació i il·luminació necessàries per a l'assecat de les pells (eren uns coberts de totxana i fibrociment que van obstaculitzar l'entrada de llum a l'edifici).

Quasi immediatament, l'adoberia va deixar de funcionar, ja que l'any 1974 el propietari va traslladar la indústria a un altre lloc, i tres anys més tard la planta baixa es va emblanquinar i es va utilitzar per al cultiu de xampinyons.

### Crònica de l'actuació

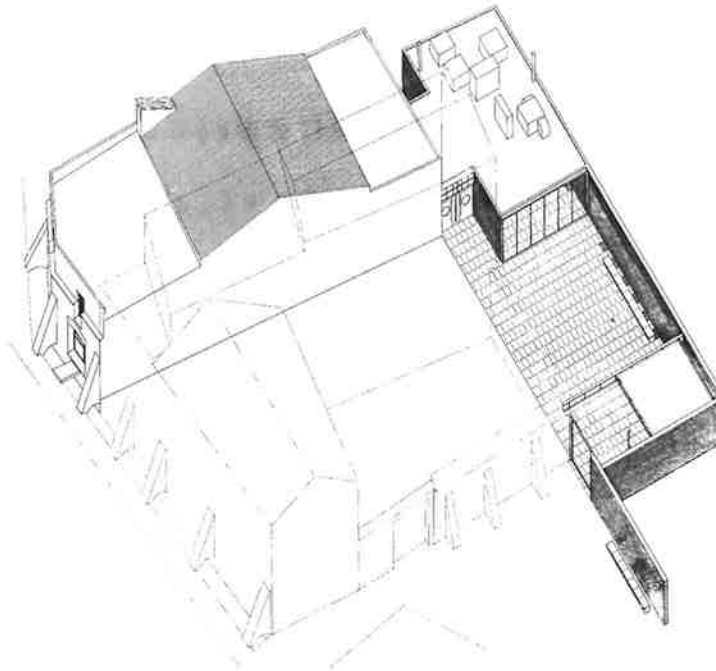
L'habilitació de Cal Granotes com a Museu de la Pell es va situar en el context de diferents operacions portades a terme a bona part del barri del Rec, amb la voluntat de transformar aquesta àrea industrial en una zona d'equipaments culturals. Entre aquestes operacions —previstes en el Pla General d'Urbanisme—, es trobava la millora de l'accessibilitat per mitjà de dos carrers nous que s'havien d'obrir entre el límit sud del barri i el riu, la construcció de la depuradora d'aigües i la creació d'un gran parc intermunicipal. També, la transformació de l'antiga fàbrica tèxtil de Cal Boyer en seu del Museu Comarcal de l'Anoia, complex museístic del qual havia de formar part l'antiga adoberia de Cal Granotes.

Quan el 10 de setembre de 1982 es va formalitzar un conveni entre el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i l'Ajuntament d'Igualada per a la creació d'aquest complex museístic, que seria regit i regulat per un Patronat Autònom, l'antiga adoberia de Cal Granotes era encara de propietat privada. Va ser el 6 de juliol de 1983 quan l'Ajuntament d'Igualada i la Generalitat de Catalunya van comprar l'immoble a l'antic propietari, Josep M. Martí Civit, per la quantitat de 7.105.500 pessetes, amb la voluntat expressa de destinar-lo a Museu de la Pell.

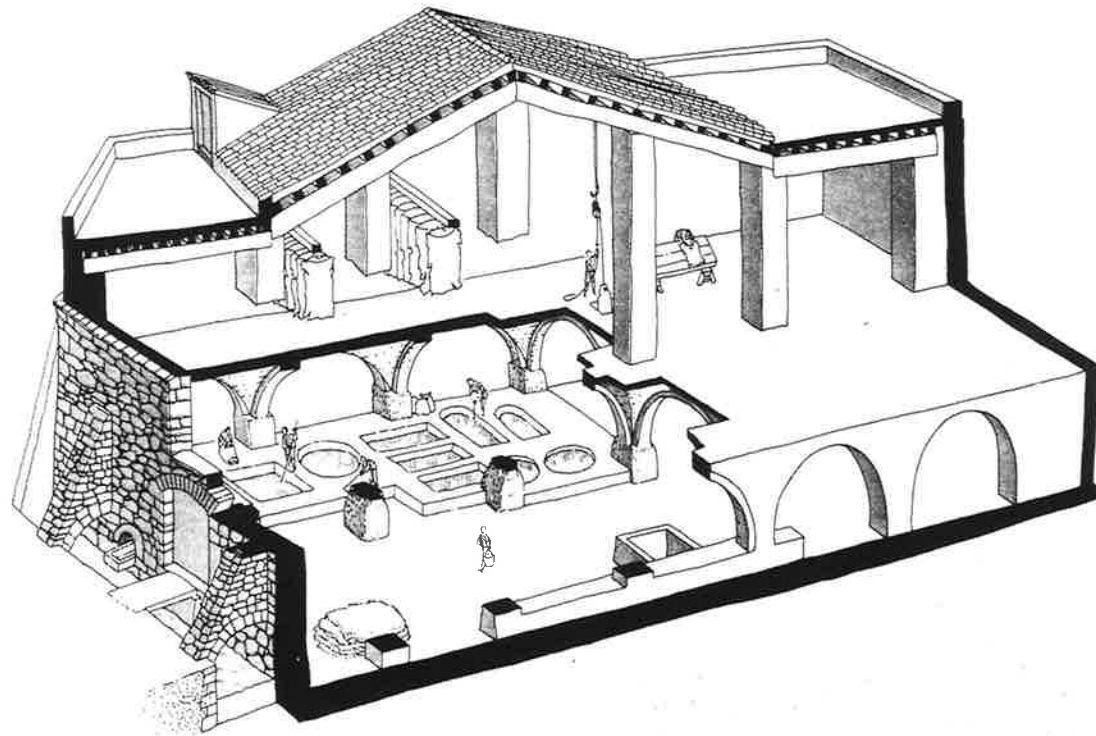
Paral·lelament al procés d'adquisició de l'edifici, el Museu Comarcal de l'Anoia va redactar un projecte sobre el contingut i l'estructuració de l'antiga adoberia, per reconvertir-la en un museu sobre les tècniques del curtint anteriors al procés de mecanització. El Patronat del Museu va encarregar a l'arquitecte Pere Puig un avantprojecte de reutilització de l'immoble. Va ser aquest mateix arquitecte qui, més endavant, quan la Diputació es va implicar en la intervenció a Cal Granotes, va col·laborar per petició del Servei de Catalogació i Conservació de Monuments —denominat Servei del Patrimoni Arquitectònic Local des de l'abril de 1993— en la redacció definitiva del projecte de rehabilitació.

El 29 de març de 1984 el director del Museu Comarcal, Jordi Enrich, va sol·licitar al president de la Diputació de Barcelona, Antoni Dalmau, la col·laboració d'aquesta Corporació amb les altres institucions implicades. La resposta va ser afirmativa i es va ratificar el 29 de gener de 1986, al Palau de la Generalitat de Catalunya, amb la presència del conseller de Cultura, Joaquim Ferrer, el president de la Diputació de Barcelona, Antoni Dalmau, i l'alcalde d'Igualada, Manuel Miserachs, mitjançant la signatura d'un conveni: la Diputació es faria càrrec de les despeses de la redacció del projecte de restauració i rehabilitació i de l'execució de les obres per a la instal·lació del Museu de la Pell a Cal Granotes. Aleshores el Servei va assumir-hi la intervenció.

Les obres de restauració es van iniciar l'abril de 1986 i es van acabar el febrer de l'any 1990. A continuació, es van portar a terme les actuacions destinades pròpiament a la instal·lació museogràfica. El Servei havia encarregat a l'interiorista Enrich Franch el projecte d'adequació museogràfica, per a l'e-



Perspectiva axonomètrica del projecte d'adequació de Cal Granotes.

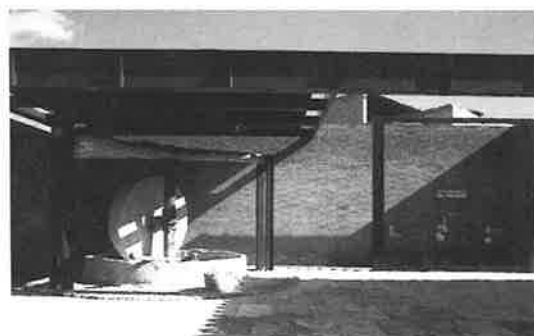


Secció, amb la planta baixa o ribera i l'estenedor. Dibuix: Jordi Ballonga. Museu de la Ciència i de la Tècnica de Catalunya).

Accés actual al Museu de la Pell de Catalunya, instal·lat a l'antiga adoberia de Cal Granotes. Foto: Pere Puig, desembre 1990.



Pati d'accés al museu, amb el molí d'escorça al fons. Foto: Roger Velázquez, SPAL, novembre 1990.



Vestíbul i àrea d'informació del museu. Foto: J. Traba/A. Ferrer, SPAL, desembre 1990.



Accés a les dependències museístiques. Foto: J. Traba/A. Ferrer, SPAL, desembre 1990.



xecució del qual va caldre una inversió de 30 milions de pesetes (20 milions van ser subvencionats per la Diputació, 5 per l'Ajuntament d'Igualada i els 5 restants pel Gremi de Blanquers d'Igualada). Amb la finalització d'aquestes obres —que van durar prop de sis mesos—, el novembre de 1990 la rehabilitació total de Cal Granotes va ser un fet.

El 22 de desembre de 1990 es va fer l'acte d'inauguració de les obres de restauració de l'edifici, amb les noves instal·lacions museístiques. Hi van assistir, el president de la Diputació de Barcelona, Manuel Royes, l'alcalde de l'Ajuntament d'Igualada, Manuel Miserachs, el vice-president del Parlament de Catalunya, Antoni Dalmau, el diputat de l'Àrea de Cultura, Jordi Labòria, i altres autoritats.

Amb motiu de la inauguració de l'edifici, el Servei va elaborar un tríptic divulgatiu, i per les mateixes dates va sortir al carrer un llibre monogràfic editat pel Museu Comarcal de l'Ànoia, amb la col·laboració de la Diputació i l'Ajuntament d'Igualada, i amb el patrocini de l'empresa Curtex. També constitueix un treball de difusió de l'obra l'edició d'un catàleg per part de la Fundación Antonio Camuñas de Madrid, que conté un capítol dedicat a Cal Granotes, ja que l'arquitecte Pere Puig va ser un dels deu arquitectes seleccionats en la *III Muestra de Arquitectos Jóvenes Españoles, 1994*.

## Procés de la recerca històrica

L'estudi històric es va desenvolupar en diferents fases. En primer lloc, durant les obres de restauració es va fer un seguiment arqueològic per tal d'evitar la destrucció de qualsevol element que pogués donar llum sobre el funcionament primitiu de l'antiga adoberia de Cal Granotes. Aquests treballs van permetre localitzar i descobrir en el subsòl, al cantó de ponent de l'edifici, els tres calciners, davant dels quals hi havia la bassa d'aigua; a migdia es van localitzar les quatre remeses amb una profunditat de set cairons i unes estructures rectangulars al costat de la porta, i a llevant la cubeta i l'alum, al nord dels clots conservats en la restauració. L'alum estava pavimentat amb cairons rectangulars i les parets internes estaven recobertes amb un enlluït de color negre. També, a sota del paviment de formigó, es va trobar un enllosat que ocupava bona part de la planta baixa i que alternava amb rajoles de bòbila. Totes aquestes estructures es van documentar amb l'aixecament de plànols de la planta i amb un reportatge fotogràfic.

A aquesta fase de documentació d'estructures va seguir una fase d'investigació en els arxius, per tal d'esbrinar aspectes relatius a l'evolució històrica de l'edifici. La investigació documental es va iniciar a partir del Registre de la Propietat d'Igualada. Les anotacions relatives a la propietat de l'adoberia ens van permetre conèixer els propietaris del segle XIX i els notaris que havien protocol·litzat les escriptures. D'aquesta manera es va poder accedir a l'arxiu de protocols notariais d'Igualada, existent en el mateix Arxiu Comarcal de l'Ànoia. La documentació notarial ens va donar detalls econòmics de la família propietària de l'adoberia, però no cap inventari ni descripció de l'edifici adober.

També es va revisar la documentació de l'Ajuntament d'Igualada; s'hi van consultar les matrícules industrials, que ens van aportar llum sobre l'evolució de l'adoberia a final de segle XIX i

durant tot el segle XX. Són notícies que fan referència al que declaraven, que no és realment el que hi havia o es feia, de fet, a l'adoberia, ja que sembla que existia un percentatge d'ocultació fiscal. Aquesta documentació ens va permetre conèixer la transformació que va suposar l'arribada de l'energia elèctrica a l'adoberia.

La investigació no va reeixir pel que fa als fons fotogràfics de l'adoberia; ni a l'Arxiu Municipal ni a l'Arxiu Patrimonial de la família Martí, darrers propietaris, en van aparèixer fotografies retrospectives. La informació dels arxius, per tant, era molt poc esclaridora del funcionament i identificació de les estructures aparegudes durant el seguiment de les obres de restauració. Per aquest motiu i en la línia d'esgotar totes les fonts d'informació possibles en una recerca històrica, es va realitzar una entrevista amb Jaume Martí Planell, que havia treballat amb el seu pare a l'adoberia des dels anys vint. Aquesta informació va permetre reconstruir el procés d'adob de la pell a Cal Granotes, identificar les estructures trobades, aportar noves dades a la història de l'adoberia de la segona meitat del segle XX i conèixer els clients principals que tenien els productes elaborats a Cal Granotes.

## Criteris de la intervenció arquitectònica

Dins del complex del Museu Comarcal de l'Ànoia, la vella adoberia de Cal Granotes havia de constituir-ne un element fonamental i singular, que anés més enllà de la pura exposició d'unes peces i d'un patrimoni: havia de fer comprendre de forma didàctica tot un procés productiu.

Es tractava, d'altra banda, d'un procés productiu estretament unit a la ciutat d'Igualada, on l'adobament de pells constitueix una peça inseparable de l'estructura industrial. La presència i les arrels de la indústria dels blanquers —segons el nom tradicional igualadí— són antigues i profundes, i han tingut una influència que desborda l'àmbit estrictament industrial per afectar l'urbanisme, les relacions econòmiques i, fins i tot, la psicologia col·lectiva de la capital de l'Ànoia.

La creació d'aquest museu tenia diferents aspectes d'interès per a la ciutat. En primer lloc, recuperar un procediment de producció d'una indústria que l'ha caracteritzada i, en segon lloc, rehabilitar un edifici industrial amb cert interès històric i arquitectònic.

El plantejament conceptual del projecte era convertir una antiga fàbrica en un museu contemporani. És a dir, no es pretenia la restauració d'una fàbrica del segle XVIII i XIX, sinó la construcció d'un nou edifici: un museu.

Així, els criteris que van regir la intervenció a Cal Granotes van ser, d'una banda, restaurar i reparar els elements més significatius de l'antiga adoberia, tot eliminant els cossos afegits al llarg dels anys, que no afavorien la comprensió de l'edifici; d'altra banda, bastir un cos annex de nova planta —en un llenguatge abstracte i sobri—, que acollís els accessos, el vestíbul, la recepció i els serveis.

En l'edifici antic, l'objectiu de la intervenció va ser la recuperació ambiental, procurant que mantingués l'aspecte d'una antiga adoberia en funcionament. Per això es va voler diferenciar l'obra nova de l'antiga, encara que la primera re-

cuil, en certa manera, suggerències de l'arquitectura industrial. A l'edifici de nova planta es va utilitzar exclusivament el totxo mecànic de color marró —un element constructiu no estrany al barri, que permetia, però, una diferenciació respecte a l'edifici existent i encaixava amb el plantejament compositiu d'una geometria abstracta i de traçat rigorós.

## Descripció de les obres

La intervenció a Cal Granotes va tenir tres vessants diferenciades: la restauració de l'edifici original, la construcció d'un nou cos annex i l'execució del projecte museogràfic.

Un cop iniciats els treballs de desmuntatge dels cossos que havien estat afegits a l'edificació original durant els anys setanta, es va procedir a l'enregistrament de les restes amortitzades pel paviment contemporani de formigó, el qual va ser extret amb metodologia arqueològica, a l'igual que els reblliments que cobrien les darreres estructures utilitzades quan l'edifici funcionava com a adoberia.

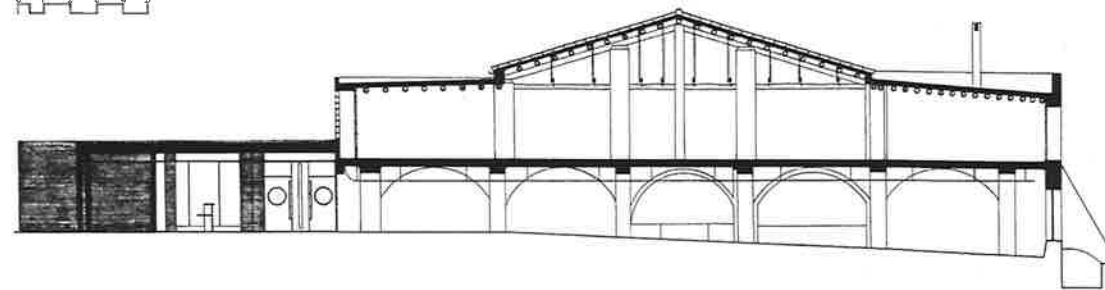
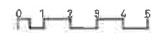
Dels cossos desmuntats, l'afegit a la vessant nord de la coberta —que tenia biguetes pretensades de formigó i coberta de fibrociment— va ser substituït, conservant-ne el volum, per una construcció de murs de totxo manual, estructura de fusta i coberta plana de rajola ceràmica; a la façana nord d'aquest annex de la planta estenedor es va construir una gelosia de rajola manual amb la geometria tradicional dels estenedors de les adoberies locals.

Pel que fa a l'estructura de l'edifici, les voltes de la planta baixa estaven en un bon estat de conservació, però l'estructura de fusta de la coberta presentava deformacions importants. Per això es va optar per renovar-la totalment, amb el reforç d'un congreny perimètric i una capa d'aïllament de poliestirè per extrusió, sobre la qual es van col·locar directament les teules, de manera que es va evitar l'increment de pes que hagués suposat una capa de formigó.

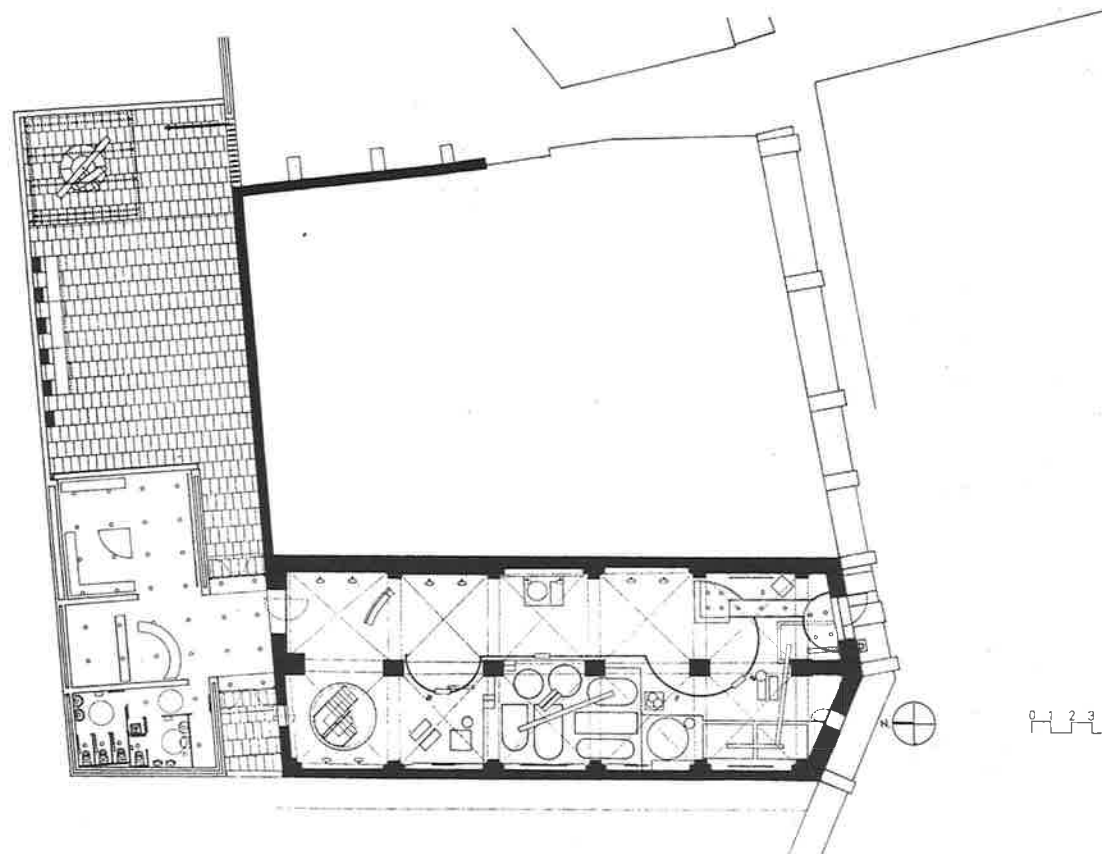
Un altre problema constructiu de l'edifici antic era el desplom de la façana oest; es va resoldre amb un estintolament complet, mitjançant setze tirants d'acer, encastats al primer forjat, que lligaven la façana oest amb la mitgera est. Totes les façanes de l'edifici existent es van rejuntar amb un morter tenyit d'ocre.

També hi havia un problema d'humitats a la façana oest, ja que quedava en part per sota del nivell d'uns horts i es produïen filtracions importants. Per això es van portar a terme tasques d'impermeabilització (amb tela asfàtica, que es va protegir amb una paret de totxana) i de drenatge (amb una recollida d'aigües longitudinal).

La intervenció arquitectònica més compromesa a l'edifici existent va consistir en la construcció d'una escala que connectés les dues plantes. Es va obrir un forat circular centrat en un dels arcs creuats. Un cinturó de formigó vist absorbia les tensions residuals que apareixien en treure la part central de la volta, tot definint els límits de la intervenció. Es va optar per una escala metàl·lica, de dos trams rectes i graons de roure, amb una geometria aliena a la de l'edifici existent.



Secció longitudinal.



Planta baixa.

## Antiga adoberia Cal Granotes. Igualada

34

Dos aspectes del vestíbul i l'àrea d'informació del museu. Foto: J. Trabal/A. Ferrer. SPAL, desembre 1990.



Seqüència visual interior-exterior de la zona d'accés al museu. Foto: J. Trabal/A. Ferrer. SPAL, desembre 1990.

Les dues plantes de l'edifici antic es van pavimentar amb tova ceràmica. Es va pintar tota la fusteria exterior, com també els marcs interiors, a l'esmalt, prèvia imprimació. La climatització es va resoldre amb terra radiant de tubs d'aigua calenta.

Es van obrir dos accessos al museu, un a la placeta del cantó de llevant i l'altre a la façana sud. Es va col·locar un gran parament de vidre reflectant per separar el *hall* del pati.

Es va construir un cos de nova planta, adossat a la façana nord de l'antic edifici, per situar-hi el vestíbul, la recepció i els serveis del museu. L'estructura d'aquest cos, d'una sola planta, és de dimensions convencionals, amb jàsseres de formigó armat i amb forjat de semibiga pretensada. Es va usar l'obra vista de totxo de color lleugerament marronós, tant a l'interior com a l'exterior. També es va utilitzar ferro i vidre a les obertures.

El nou cos es va pavimentar amb terrazzo microgrà negre i les parets dels serveis es van cobrir amb rajola de València de color blanc. Els elements metàl·lics es van pintar amb esmalt de color marró fosc. La climatització del cos de nova planta es va resoldre amb una bomba de calor per aire. També es va instal·lar aire condicionat per compensar l'acumulació de calor que el parament de vidre amb orientació sud-est provoca.

El pati es va pavimentar amb lloses rectangulars de pedra de Banyoles; s'hi va col·locar un banc del mateix material i la il·luminació es va encastar al terra.

Es va col·locar una porta gran, d'accés al pati —en substitució de l'antiga de fusta—, formada per un vidre amb marc metàl·lic (de 3,30 x 3,30 m). A través del vidre es pot veure el molí d'escorça, exhibit en un extrem, que es va cobrir amb una estructura metàl·lica. Es van substituir els murs de tancament del pati, que es trobaven en molt mal estat, per uns d'obra vista, de manera que se'n va regularitzar lleugerament el traçat. Tot el conjunt que forma la tanca, la porta de vidre i el cos de nova planta es va capçar a la mateixa alçada.

Seguint un projecte d'urbanització municipal (1988), l'Ajuntament d'Igualada va intervenir a la placeta d'entrada al museu, que es va pavimentar amb formigó raspallat. Algunes de les juntes es van significar amb totxo, col·locat a sardinell, de les mateixes característiques que l'utilitzat als murs de tancament del pati del museu. També s'hi va posar un banc de pedra natural de les mateixes dimensions que l'existent a l'interior del pati. La intervenció municipal va afectar també el carrer que uneix Cal Granotes amb el casc antic (Baixada de la Unió), que es va eixamplar, i el rec d'aigua, que es va pavimentar.

Per a la instal·lació museogràfica (veg, l'apartat *Projecte museogràfic*) es va mantenir la distribució primitiva de l'edifici, de manera que el visitant pot veure les dues plantes típiques d'una adoberia: la ribera i l'estenedor. Es va dividir l'edifici en àrees, cadascuna de les quals correspon a la part que li pertocava en el procés de treball que seguïen els obrers. Es pot, així, seguir un recorregut per l'antiga adoberia i, a través de diferents recursos didàctics —objectes, informació escrita i gràfica—, entendre com es tractava el cuir antigament.

## Projecte museogràfic

En la instal·lació museogràfica, mantenint la distribució primitiva de l'edifici, s'exhibeixen tres sistemes totalment manuals i artesans de l'adob de la pell grossa (bou, vaca, etc.) per a sola de calçat —l'activitat fonamental de Cal Granotes—, anteriors a la mecanització. El visitant pot veure les dues plantes típiques d'una adoberia: la planta baixa o ribera, on tenien lloc les operacions de preparació i adob de les pells, i la planta alta o estenedor, on els cuirs perdien la humitat, penjats de les característiques barrades.

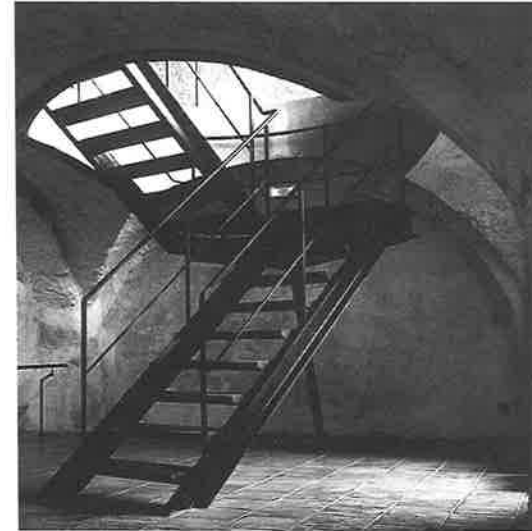
Els objectius de la intervenció museogràfica eren els següents: la recuperació d'un edifici industrial del segle XVIII, que probablement és l'adoberia més antiga conservada a Igualada; la presentació clara i rigorosa del discurs del museu, tot utilitzant els objectes originals, ressaltats amb precisió —eines, artefactes i espais funcionals—, fugint de mecanismes basats en tècniques de l'espectacle, que creen confusió; la informació, sobretot dels procediments artesans de l'adob típics d'Igualada en l'època preindustrial; l'explicació i mostra únicament d'allò que se sap amb certesa; la diferenciació inequívoca entre el document original —la troballa— i allò manipulat o incorporat de nou.

A Cal Granotes, segons explica en la Memòria del projecte museogràfic Enric Franch, es va defensar una museografia crítica i integrada. Crítica, en el sentit de mostrar allò que es coneix, de forma que la representació creï un distanciament en l'espectador que li possibiliti incorporar en el discurs els seus propis dubtes i interessos; el museu no pretén traslladar-lo a un fals lloc original, sinó proporcionar-li un instrument útil per desenvolupar el seu coneixement. Integrada, entenent que la implantació museogràfica ha de possibilitar un ús real de la nova institució, que adquireix el seu sentit últim d'acord amb les dinàmiques socials, econòmiques, culturals i pedagògiques de cada moment.

Els problemes més importants per portar a terme el projecte van ser, d'una banda, les limitacions que imposava el mateix edifici —fraccionat, amb uns espais funcionals perduts i incomplets— i, de l'altra, la pobresa dels documents gràfics i de les restes materials de la manufactura de la sola.

Es va realitzar l'estudi i la descripció rigorosa dels procediments tradicionals de l'adob, del marroquí antic, del marroquí modern i del cosit dels cuirs; també es van descriure els gestos de les operacions més importants. D'altra banda, es va fer un treball per recuperar la terminologia original: els noms de les eines, de les operacions i dels llocs on es portava a terme cada activitat. També es van estudiar els espais de l'edifici per descobrir-ne el sentit i les operacions que s'hi feien.

El sistema museogràfic proposat integra diferents àrees (corresponent cadascuna a un lloc i a una part del procés productiu), objectes (eines i utensilis que es feien servir en cada lloc) i informació. Aquesta informació entrelliga els elements que es mostren i té un contingut específic (forma i nom de cada cosa, eina, operació i lloc), contextualitzador (com era un lloc semblant originalment i com era el gest dels operaris quan feien una determinada operació) i tècnic (explicació gràfica de cada part del procés de l'adob).



Un dels processos de l'adobament de la pell que s'exposen al museu. Foto: Roger Velázquez. SPAL, novembre 1990.

Escala nova que comunica la ribera (planta baixa) amb l'estenedor (planta primera). Foto: J. Trabal/A. Ferrer. SPAL, desembre, 1990.



Detall de la planta baixa, després de les obres de restauració i la instal·lació museística. Foto: J. Trabal/A. Ferrer. SPAL, desembre 1990.





Aspectes de la planta de l'estenedor, amb altres processos de l'adob de la pell. Foto: Roger Velázquez. SPAL, novembre 1990.

Per a cadascun dels diferents nivells del discurs, es va establir una forma de presentació. Per aconseguir la integració de tots ells i per formalitzar el discurs museogràfic global, es va instal·lar a cada àrea un taulell informatiu de síntesi. En aquest taulell es mostra esquemàticament la part corresponent de l'espai de treball, l'esquema del procés de l'adob i els noms de les eines, operacions i llocs. El visitant, prement un botó, pot seguir meticulosament el recorregut del procés (s'encenen els punts de l'espai que indiquen els llocs i les informacions gràfiques corresponents).

Per tal de complementar el discurs central que presenta el museu es van crear altres espais: un espai d'introducció, on es presenta la indústria de la pell a Igualada, com era Cal Granotes abans de la intervenció i la seva relació amb Igualada i el Rec; un espai on es presenten objectes molt diferents, antics i actuals, fabricats amb cuir igual com el que s'elaborava a l'antiga adoberia, i un espai on s'ubica una maqueta que reproduceix idealment l'antiga adoberia.

Les àrees museogràfiques són, esquemàticament, les següents: entrada (molí d'escorça, vestíbul i introducció general); planta baixa o zona humida (entrada de matèries primeres, preparació, adob i emmagatzematge i pujat), i planta primera o estenedor (emmagatzematge i pujat, acabat, maqueta, manipulat posterior). També es van dissenyar espais d'acolliment i guardarroba, de descans i de projecció de vídeo (la projecció tracta de la situació actual de la indústria adobera a Igualada).

## Bibliografia

### Llibres i articles

- ALLUÉ, JOSEP M., et alii: **Cal Boyer i Cal Granotes d'Igualada**. Quaderns de Didàctica i Difusió. Museu de la Ciència i de la Tècnica de Catalunya. Museu Comarcal de l'Anoia. 1993.
- ENRICH, JORDI: «**Cal Granotes**» d'Igualada. Una adoberia del segle XVIII. Butlletí d'Arqueologia Industrial i de Museus de Ciència i Tècnica, núm. 8. Barcelona.
- ENRICH, JORDI; PEDRAZA, XAVIER; PUIG, MAGÍ: «**Cal Granotes**», una adoberia del segle XVIII. Museu Comarcal de l'Anoia. 1990.
- FUNDACIÓN ANTONIO CAMUÑAS: **III Muestra de arquitectos jóvenes españoles**. Madrid, 1994.
- SERVEI DEL PATRIMONI ARQUITECTÒNIC: **Restauració de l'antiga adoberia de Cal Granotes. Igualada (Anoia). 1986-1990**. (Opuscle). Diputació de Barcelona.
- TORRAS, J.M.: **La revolució industrial a la comarca d'Anoia**. Igualada, 1979.

### Treballs d'investigació i estudis dipositats al Servei

- AMIGÓ, JORDI: **Estudi històric de l'antiga adoberia de Cal Granotes**. SPAL. 1990. Inèdit.
- ENRICH, JORDI: **Projecte museogràfic de l'adoberia de Cal Granotes d'Igualada**. Museu Comarcal de l'Anoia. 1985.
- FRANCH, ENRIC: **La museografia de l'antiga adoberia de «Cal Granotes»**. Igualada. Barcelona, maig de 1994.

## Información básica del edificio

Comarca: Anoia

Municipio: Igualada

Localización: c/ Baixada de la Unió, s/n; c/ de la Sèquia.

Tipología: Edificio industrial formado por un cuerpo de dos plantas, un cuerpo anexo y un patio.

Época: Siglo XVIII

Uso primitivo: Industrial

Uso actual: Museo de las técnicas antiguas del curtido

Propiedad: Fundació Pública Municipal Museu Comarcal de l'Anoia

## Información básica de la actuación

### Intervención arquitectónica

Restauración de la antigua fábrica de curtidos para convertirla en museo donde se muestren las técnicas del curtido de la piel gruesa anteriores al proceso de mecanización.

### Proyecto

Arquitecto: Pere Puig Rodríguez  
Fecha: mayo de 1985

### Obra

Arquitecto: Pere Puig Rodríguez  
Aparejadores: Santiago Rius, Josep M. Moreno y Salvador Pujalte.  
Empresa constructora: URCOTEX, ISA, Barcelona-Cardona.  
Carpintería: Germans Melero, Cardona.  
Electricidad: Serveis Elèctrics d'Abrera, SL, Abrera.  
Cristalería: CÍCSA, Igualada.  
Cerrajería: AGA, Terrassa.  
Pintura: Aureli Meca, Cardona.  
Pavimentos exteriores: Pedra de Banyoles (PEDBA), Mata-Porqueres (Girona).  
Pavimentos interiores: Paviments Julià, SL, Girona; Ceràmicas Jorba, SA, Jorba.  
Enyesados: Hermelegildo Triguero, Sant Boi de Llobregat.  
Cerrajería: Hierros Condal, Castellbisbal.  
Inicio de la obra: 3 de abril de 1986  
Finalización: 27 de febrero de 1990  
Presupuesto total: 69.660.786 ptas.  
Promotores: Diputación de Barcelona, Ayuntamiento de Igualada y Gremio de Curtidores de Igualada.

### Investigación histórica

Director: Albert López Mullor  
Estudio de las fuentes documentales y seguimiento arqueológico: Jordi Amigó Barbeta  
Fecha: 1986

### Proyecto museográfico

Autores: Jordi Enrich, Enric Franch y Magí Puig.  
Instalación museística: DPC, Enric Franch Miret.  
Electricidad: Electrotècnica Gabarró, SA, Barcelona.  
Cerrajería: Serralleria J. Ferrer, SA, Barcelona.  
Carpintería: Fusteria Font, SA, Igualada.  
Metacrilatos y cristalería: ALVICASA.  
Serigrafía y rotulación: SPR, Molins de Rei.  
Fotografía: Fotografía Sabaté, SA, Barcelona; Roger Velázquez, Barcelona.  
Maquetista: Maquet-Barna, SA, Barcelona.  
Escenografía: Maniel Vidal; Antoni Graells y Neus Aguilera.  
Montaje museográfico: Lluís Jover y Mimi Munné.

Seguridad: Seima, SA, Igualada.

Restauración de piezas del museo: Rosa María Junyent (Museu Comarcal de l'Anoia).  
Obra de albañilería: Francesc Eloy  
Fecha del montaje: Febrero-noviembre de 1990

Textos: Jordi Amigó, Jordi Enrich, Raquel Lacuesta, Pere Puig, Imma Vilamala.

## Descripción del edificio

La antigua fábrica de curtidos de Cal Granotes es parte de un conjunto industrial del siglo XVIII que aún se conserva y que estaba dedicado a la elaboración del cuero. Este conjunto está situado en el barrio de curtidores, que ocupa la parte sur de la ciudad, en la margen izquierda del río Anoia. Como la mayoría de las curtidurías de este sector, estaba adosada a una acequia —documentada desde el siglo XIII— que se había construido para mover un molino harinero. Se sabe que en 1790 también albergaba una oficina para hacer aguardiente. Se encuentra a unos cien metros de Cal Boyer, que es una antigua fábrica textil, destinada en la actualidad a sede del Museu Comarcal de l'Anoia.

El edificio propiamente dicho de Cal Granotes consta, actualmente, de tres partes: la edificación original, un cuerpo anexo de nueva construcción y el patio. La edificación original, a poniente, de planta rectangular, tiene dos plantas. La planta baja (la ribera de la curtiduría, primera sala en la que son tratadas y trabajadas las pieles), de 308,64 m<sup>2</sup>, que conserva los fosos donde se sumergían las pieles, está cubierta por diez bóvedas de arista romana, hechas de piedra y mortero de cal, que descansan en seis pilares centrales de sección cuadrada; la planta alta (el secadero donde se hacían las operaciones de secado y acabado de la piel), de 279,90 m<sup>2</sup>, tiene una cubierta a dos aguas con estructura de vigas, latas de madera y baldosas cerámicas, sobre las que descansan las tejas árabes. Las dos plantas se comunican entre sí a través de una escalera metálica de dos tramos rectos con peldaños de madera, practicada en una de las bóvedas de arista, y a través de la trampilla —orificio en el techo de la ribera por donde antiguamente se subían las pieles—. Las fachadas son de mampostería y enfoscado, y las de levante y mediodía tienen contrafuertes; los de la fachada sur salvan la acequia con un arco y se apoyan sobre el callejón.

El cuerpo anexo a la planta baja, de 134,58 m<sup>2</sup>, realizado en obra vista y con cerramiento de cristal, fue construido de nueva planta durante la restauración en el lado norte del patio y adosado al antiguo edificio; es de una sola planta y contiene el vestíbulo, la recepción y los servicios del museo.

El patio de acceso tiene una superficie de 192,06 m<sup>2</sup>. En el ángulo noreste hay un molino de corteza vegetal, cubierto con una estructura metálica. El pavimento del patio es de losas rectangulares de piedra de Banyoles, dispuestas a juntas encontradas.

El edificio tiene dos accesos: uno se abre a la plazuela (surge después de modificar las alineaciones al comenzar las obras) y el otro, a una nueva calle que pasa tangente a la fachada sur del edificio; este último acceso consta de una pasarela que atraviesa la acequia y que se prolonga hacia el interior del edificio, formando una rampa metálica con barandilla a cada lado. La gran puerta de acceso al patio está formada por un cristal con marco metálico, que sirve de soporte a la rotulación del museo y permite ver al fondo el antiguo molino de corteza vegetal. Los muros de cerramiento del patio son de obra vista.

## Noticia histórica

Las primeras noticias que conocemos de la industria de los curtidores en Igualada son del año 1340. En 1693 se formó el gremio, que agrupaba curtidores, adobadores, guanteros, correeros y agujeteros. A finales del siglo XVIII, los curtidores de Igualada abandonaron el recinto amurallado medieval y comenzaron a construir las nuevas adoberías cerca de la acequia que conducía el agua al molino harinero de la Abadía de Sant Cugat del Vallès. Una de estas curtidurías es el conjunto industrial, ya existente en el año 1763 en el lugar de la Plana

de Cornet, que más tarde se dividió en diversas propiedades, una de las cuales se llamó Cal Granotes.

En el año 1854 es su propietario el fabricante algodonero de Igualada Domènec Carles Alemany, quien paga por ella 900 reales al Estado y un censo de 5 libras, 11 sueldos y 8 ochavos a los herederos de Antonio Riera, natural de Daroca. Al morir, la curtiduría pasó a manos de su hijo Antoni Carles Sellart que, para hacer frente a las deudas de 6000 libras de su padre y hermano —la mayoría ocasionadas por la fábrica de vapor denominada «Compañía Igualadina», hipotecó la fábrica de curtidos. Su viuda, Rosa Bugoná, fue usufructuaria de los bienes hasta 1860, en que la curtiduría pasó a ser administrada por su hijo y heredero, Antoni Carles, sobrino de Celdoni Carles Sellart, director de la Sociedad Igualadina Fabril Algodonera.

En mayo de 1883 fue embargada por reclamación de Joaquim Sardà y, al año siguiente, al pagar la deuda se canceló el embargo; para liquidar la hipoteca, Antoni Carles vendió el edificio a Anton Vilà Salat, comerciante igualadino, que pagó 12.000 pesetas.

La mecanización no se inició hasta principios del siglo XX y, gracias a la utilización de energía eléctrica, se pasó de unos sistemas de trabajo rudimentarios, basados exclusivamente en el trabajo manual, a las modernas cubas de curtir las pieles, que permitieron reducir notablemente el proceso de producción.

La familia Vilà fue propietaria de la curtiduría hasta que Antoni Vilà Soteras la vendió, en 1916, a Jordi Albareda Camins y a Agustí Martí Carulla, trabajadores de la fábrica.

Los nuevos propietarios decidieron dividirla para trabajar por separado. La parte de levante, que es la que nos ocupa, se adjudicó a Agustí Martí, a quien le venía de su padre el apodo «Granotes» por la afición de su abuelo a cazarlas en el arroyo (de aquí el sobrenombre de esta parte de la curtiduría). En 1917 se adquirió un bombo para pelar los cueros y más tarde una máquina de estrado; las dos se instalaron en la planta baja de Cal Granotes. Por este motivo quedaron en desuso los fosos y tinas de calero.

Cal Granotes constaba de dos partes: dos plantas (la ribera y el secadero) y el patio, que tenía una valla de tapial. La división del conjunto original entre diferentes propietarios dejó el edificio de Cal Granotes sin comunicación entre las dos plantas y se tuvo que añadir una escalera exterior que comunicaba el patio con el primer piso. En los años sesenta la curtiduría fue adquirida por el nieto de Agustí Martí, Josep M. Martí, quien en 1972 realizó un pavimento de hormigón en la planta baja y añadió al edificio una serie de cuerpos: en planta baja, un anexo que servía de almacén (de ladrillo hueco con forjado de vigueta pretensada y bovedilla cerámica y con cubierta de fibrocemento); en la cubierta, que inicialmente era a dos aguas, añadió dos cuerpos más, uno en la parte sur y otro en la parte norte, para conseguir la ventilación e iluminación necesarias para el secado de las pieles (se trataba de unos cobertizos de ladrillo y fibrocemento que obstaculizaron la entrada de luz en el edificio).

Casi inmediatamente, la curtiduría dejó de funcionar, ya que en 1974 el propietario trasladó la industria a otro lugar, y tres años después la planta baja se encaló y se utilizó para el cultivo de champiñones.

## Crónica de la actuación

La habilitación de Cal Granotes como Museo de la Piel se sitúa en el contexto de diferentes operaciones llevadas a cabo en buena parte del barrio de la Acequia, con la voluntad

# Antigua curtiduría Cal Granotes. Igualada

38

de transformar este sector industrial en una zona de equipamientos culturales. Entre estas operaciones —previstas en el Plan General de Urbanismo—, se encontraba la mejora de la accesibilidad por medio de dos calles nuevas que se tenían que abrir entre el límite sur del barrio y el río, la construcción de la depuradora de aguas y la creación de un gran parque intermunicipal. También, la transformación de la antigua fábrica textil de Cal Boyer en sede del Museo Comarcal de l'Añoia, complejo museístico del cual había de formar parte la antigua curtiduría de Cal Granotes.

Cuando el 10 de septiembre de 1982 se formalizó un convenio entre el Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya y el Ayuntamiento de Igualada para la creación de este complejo museístico, que estaría regido y regulado por un Patronato Autónomo, la antigua fábrica de curtidos de Cal Granotes era aún propiedad privada. Fue el 6 de julio de 1983 cuando el Ayuntamiento de Igualada y la Generalitat de Catalunya compraron el inmueble al antiguo propietario, Josep M. Martí Cívit, por la cantidad de 7,105.500 pesetas, con la voluntad expresa de dedicarlo a Museo de la Piel.

Paralelamente al proceso de adquisición del edificio, el Museo Comarcal de Añoia redactó un proyecto sobre el contenido y la estructuración de la antigua curtiduría para reconvertirla en un museo sobre las técnicas del curtido anteriores al proceso de mecanización. El Patronato del Museo encargó al arquitecto Pere Puig un anteproyecto de reutilización del inmueble. Fue este mismo arquitecto quien, más adelante, cuando la Diputación de Barcelona se implicó en la intervención en Cal Granotes, colaboraría a petición del Servicio de Catalogación y Conservación de Monumentos —denominado desde abril de 1993 Servicio del Patrimonio Arquitectónico Local— en la redacción definitiva del proyecto de rehabilitación.

El 29 de marzo de 1984 el director del Museo Comarcal, Jordi Enrich, solicitó al presidente de la Diputación, Antoni Dalmau, la colaboración de esta corporación con el resto de instituciones implicadas. La respuesta fue afirmativa y se ratificó el 29 de enero de 1986, en el Palacio de la Generalitat de Catalunya, con la presencia del consejero de Cultura, Joaquim Ferrer, el presidente de la Diputación y el alcalde de Igualada, Manuel Miserachs, mediante la firma de un convenio: la Diputación se haría cargo de los gastos de la redacción del proyecto de restauración y rehabilitación y de la ejecución de las obras para la instalación del Museo de la Piel en Cal Granotes. Entonces el Servicio asumió la intervención.

Las obras de restauración se iniciaron en abril de 1986 y se acabaron en febrero de 1990. A continuación se llevaron a cabo las actuaciones destinadas propiamente a la instalación museográfica. El Servicio había encargado al interiorista Enrich Franch el proyecto de adecuación museográfica, para cuya ejecución fue necesaria una inversión de 30 millones de pesetas (20 millones fueron subvencionados por la Diputación, 5 por el Ayuntamiento de Igualada y los 5 restantes por el Gremio de Curtidores de Igualada). Con la finalización de estas obras —que duraron cerca de seis meses—, en noviembre de 1990 la rehabilitación total de Cal Granotes fue un hecho.

El 22 de diciembre de 1990 se realizó el acto de inauguración de las obras de restauración del edificio, con las nuevas instalaciones museísticas. Asistieron el presidente de la Diputación de Barcelona, Manuel Royes, el alcalde del Ayuntamiento de Igualada, Manuel Miserachs, el vicepresidente del Parlamento de Cataluña y ex-presidente de la Diputación, Antoni Dalmau, el diputado del Área de Cultura, Jordi Labòria, y otras autoridades.

Con motivo de la inauguración del edificio, el Servicio elaboró un tríptico divulgativo, y por las mismas fechas se publicó un

libro monográfico editado por el Museo Comarcal de Añoia, con la colaboración de la Diputación y del Ayuntamiento de Igualada, y con el patrocinio de la empresa Curtex. También constituye un trabajo de difusión de la obra la edición de un catálogo por parte de la Fundación Antonio Camuñas de Madrid, que contiene un capítulo dedicado a Cal Granotes, ya que el arquitecto Pere Puig fue uno de los diez arquitectos seleccionados en la *III Muestra de Arquitectos Jóvenes Españoles 1994*.

## Proceso de la investigación histórica

El estudio histórico se desarrolló en diferentes fases. En primer lugar, durante las obras de restauración se hizo un seguimiento arqueológico para evitar la destrucción de cualquier elemento que pudiera dar luz sobre el funcionamiento primitivo de la antigua curtiduría de Cal Granotes. Estos trabajos permitieron localizar y descubrir en el subsuelo, en el lado de poniente del edificio, tres tinajas de calero, delante de las cuales había el depósito de agua; a mediodía se localizaron los cuatro noques con una profundidad de siete baldosas y unas estructuras rectangulares al lado de la puerta, y a levante la molineta y el alumbre (foso del rendido), al norte de los fosos conservados en la restauración. El alumbre estaba pavimentado con baldosas rectangulares y las paredes internas estaban recubiertas con un enlucido de color negro. También, bajo el pavimento de hormigón, se encontró un enlosado que ocupaba buena parte de la planta baja y que alternaba con rasilla. Todas estas estructuras se documentaron con el levantamiento de planos de la planta y con un reportaje fotográfico.

A esta fase de documentación de estructuras siguió una fase de investigación en los archivos, para averiguar aspectos relativos a la evolución histórica del edificio. La investigación documental se inició a partir del Registro de la Propiedad de Igualada. Las anotaciones relativas a la propiedad de la curtiduría permitieron conocer a los propietarios del siglo xix y a los notarios que habían protocolizado las escrituras. De esta manera se pudo acceder al archivo de protocolos notariales de Igualada, existente en el mismo Archivo Comarcal de Añoia. La documentación notarial dio detalles económicos de la familia propietaria de la fábrica de curtidos, pero ningún inventario ni descripción del edificio de curtumbre.

También se revisó la documentación del Ayuntamiento de Igualada. Se consultaron las matrículas industriales, que aportaron luz sobre la evolución de la curtiduría a finales del siglo xix y durante todo el siglo xx. Son noticias que hacen referencia a lo que declaraban, que no es realmente lo que había o se hacía, de hecho, en la curtiduría, ya que parece que se producía un porcentaje de ocultación fiscal. Esta documentación permitió conocer la transformación que supuso la llegada de energía eléctrica a la fábrica.

La investigación no tuvo éxito en lo que se refiere a fondos fotográficos de la curtiduría; ni en el Archivo Municipal ni en el Archivo Patrimonial de la familia Martí, últimos propietarios, aparecieron fotografías retrospectivas. La información de los archivos, por tanto, era muy poco esclarecedora del funcionamiento e identificación de las estructuras aparecidas durante el seguimiento de las obras de restauración. Por este motivo y en la línea de agotar todas las fuentes de información posibles en una investigación histórica, se realizó una entrevista con Jaume Martí Planell, que había trabajado con su padre en la curtiduría desde los años veinte. Su información permitió reconstruir el proceso del curtido de la piel en Cal Granotes, identificar las estructuras encontradas, aportar nuevas fechas a la historia de la fábrica de curtidos en la segunda mitad del siglo xx y conocer los principales clientes que tenían los productos elaborados en Cal Granotes.

## Criterios de la intervención arquitectónica

Dentro del complejo del Museo Comarcal de Añoia, la vieja curtiduría de Cal Granotes debía constituir un elemento fundamental y singular, que fuera más allá de la pura exposición de unas piezas y de un patrimonio; en ella se había de entender de forma didáctica todo un proceso productivo.

Se trataba, por otra parte, de un proceso productivo estrechamente unido a la ciudad de Igualada, donde el curtido de pieles constituye una pieza inseparable de la estructura industrial. La presencia y las raíces de la industria de los *blanquers* (curtidores) —según el nombre tradicional igualadino— son antiguas y profundas, y han tenido una influencia que desborda el ámbito estrictamente industrial para afectar al urbanismo, las relaciones económicas e, incluso, la psicología colectiva de la capital de Añoia.

La creación de este museo tenía diferentes aspectos de interés para la ciudad. En primer lugar, recuperar un procedimiento de producción de una industria que la ha caracterizado y, en segundo lugar, rehabilitar un edificio industrial con cierto interés histórico y arquitectónico.

El planteamiento conceptual del proyecto era convertir una antigua fábrica en un museo contemporáneo. Es decir, no se pretendía la restauración de una fábrica del siglo xviii y xix, sino la construcción de un nuevo edificio: un museo.

Así, los criterios que rigieron la intervención en Cal Granotes fueron, por una parte, restaurar y reparar los elementos más significativos de la antigua curtiduría, eliminando, a la vez, los cuerpos añadidos a lo largo de los años, que no favorecían la comprensión del edificio; por otra parte, construir un cuerpo anexo de nueva planta —con un lenguaje abstracto y sobrio—, que acogiera los accesos, el vestíbulo, la recepción y los servicios.

En el edificio antiguo, el objetivo de la intervención fue la recuperación ambiental, procurando que mantuviese el aspecto de una antigua curtiduría en funcionamiento. Por eso se quiso diferenciar la obra nueva de la antigua, aunque la primera recoge, en cierta manera, sugerencias de la arquitectura industrial. En el edificio de nueva planta se utilizó exclusivamente el ladrillo mecánico de color marrón —un elemento constructivo no extraño en el barrio, que permitía, sin embargo, una diferenciación respecto al edificio existente y encajaba con el planteamiento compositivo de una geometría abstracta y de trazado riguroso.

## Descripción de la obra

La intervención en Cal Granotes tuvo tres vertientes diferenciadas: la restauración del edificio original, la construcción de un nuevo cuerpo anexo y la ejecución del proyecto museográfico.

Un vez iniciados los trabajos de desmontaje de los cuerpos que habían sido añadidos a la edificación original durante los años setenta, se procedió al registro de los restos amortizados por el pavimento contemporáneo de hormigón, el cual fue extraído con metodología arqueológica, de la misma manera que los rellenos que cubrían las últimas estructuras utilizadas cuando el edificio funcionaba como curtiduría.

De los cuerpos desmontados, el añadido a la vertiente norte de la cubierta —que tenía viguetas pretensadas de hormigón y cubierta de fibrocemento— fue sustituido, conservando su volumen, por una construcción de muros de ladrillo manual, estructura de madera y cubierta plana de baldosa cerámica; en la fachada norte de este anexo de la planta tendadero, se construyó una celosía de baldosa manual con la

geometría tradicional de los tendedores de las curtidurías locales.

En lo que se refiere a la estructura del edificio, las bóvedas de la planta baja estaban en buen estado de conservación, pero la estructura de madera de la cubierta presentaba deformaciones importantes. Por eso se optó por renovarla totalmente, con el refuerzo de un zuncho y una capa de aislamiento de poliestireno por extrusión, sobre la cual se colocaron directamente las tejas, de manera que se evitó el incremento de peso que hubiese supuesto una capa de hormigón.

Otro problema constructivo del edificio antiguo era el desplome de la fachada oeste; se resolvió con un apuntalamiento completo, mediante dieciséis tirantes de acero, empotrados en el primer forjado, que unían la fachada oeste con la medianera este. Todas las fachadas del edificio existente se rejunaron con un mortero teñido de ocre.

También había un problema de humedades en la fachada oeste, ya que quedaba en parte por debajo del nivel de unos huertos y se producían filtraciones importantes. Por eso se llevaron a cabo tareas de impermeabilización (con tela asfáltica, que se protegió con una pared de ladrillo) y de drenaje (con una recogida de aguas longitudinal).

La intervención arquitectónica más comprometida en el edificio antiguo consistió en la construcción de una escalera que conectara las dos plantas. Se abrió un agujero circular centrado en uno de los arcos cruzados. Un cinturón de hormigón visto absorbía las tensiones residuales que aparecían al sacar la parte central de la bóveda, definiendo totalmente los límites de la intervención. Se optó por una escalera metálica, de dos tramos rectos y escalones de roble, con una geometría ajena a la del edificio existente.

Las dos plantas del edificio antiguo se pavimentaron con adobe cerámico. Se pintó toda la carpintería exterior, así como los marcos interiores, al esmalte, previa imprimación. La climatización se resolvió con suelo radiante de tubos de agua caliente.

Se abrieron dos accesos al museo, uno en la plazuela del lado de levante y por otro en la fachada sur. Se colocó un gran paramento de cristal reflectante para separar el *hall* del patio.

Se construyó un cuerpo de nueva planta, adosado a la fachada norte del antiguo edificio, para situar en él el vestíbulo, la recepción y los servicios del museo. La estructura de este cuerpo, de una sola planta, es de dimensiones convencionales, con jácenas de hormigón armado y con forjado de semiviga pretensada. Se usó obra vista de ladrillo de color ligeramente castaño, tanto en el interior como en el exterior. También se utilizó hierro y cristal en las aberturas.

El nuevo cuerpo se pavimentó con terrazo micrograno negro y las paredes de los servicios se cubrieron con azulejo de color blanco. Los elementos metálicos se pintaron con esmalte de color marrón oscuro. La climatización del cuerpo de nueva planta se resolvió con una bomba de calor por aire. También se instaló aire acondicionado para compensar la acumulación de calor que el paramento de cristal con orientación sureste provoca.

El patio se pavimentó con losas rectangulares de piedra de Banyoles; se colocó un banco del mismo material y la iluminación se empotró en el suelo.

Se colocó una gran puerta, de acceso al patio —en sustitución de la antigua de madera—, formada por un cristal con marco metálico (de 3,30 x 3,30 m). A través del cristal se puede ver el molino de corteza vegetal, exhibido en un extremo, que se cubrió con una estructura metálica. Se sustituyeron

los muros de cerramiento del patio, que se encontraban en muy mal estado, por otros de obra vista, de manera que se regularizó ligeramente su trazado. Todo el conjunto que forma la valla, la puerta de cristal y el cuerpo de nueva planta se capitalizó a la misma altura.

Siguiendo un proyecto de urbanización municipal (1988), el Ayuntamiento de Igualada intervino en la plaza de entrada al museo, que se pavimentó con hormigón cepillado. Algunas de las juntas se significaron con ladrillo colocado a sardinel, de las mismas características que el utilizado en los muros de cerramiento del patio. También se colocó un banco de piedra natural de las mismas dimensiones que el existente en el interior del patio. La intervención municipal afectó también a la calle que une Cal Granotes con el casco antiguo (Baixada de la Unió), que se ensanchó, y al canal de agua, que se pavimentó.

Para la instalación museográfica (véase el apartado *Proyecto museográfico*) se mantuvo la distribución primitiva del edificio, de forma que el visitante puede ver las dos plantas típicas de una curtiduría: la ribera y el secadero. Se dividió el edificio en áreas, cada una de las cuales corresponde a la parte que le pertenecía en el proceso de trabajo que seguían los obreros. Se puede, así, seguir un recorrido por la antigua curtiduría y, a través de diferentes recursos didácticos —objetos, información escrita y gráfica—, entender como se trataba el cuero antiguamente.

### Proyecto museográfico

En la instalación museográfica se exhibían, manteniendo la distribución primitiva del edificio, tres sistemas totalmente manuales y artesanos del curtido de la piel gruesa (buey, vaca, etc.) para suela de calzado —actividad fundamental de Cal Granotes—, anteriores a la mecanización. El visitante puede ver las dos plantas típicas de una curtiduría: la planta baja o ribera, donde tenían lugar las operaciones de preparación y adobo de las pieles, y la planta alta o secadero, donde los cueros perdían la humedad colgados de las características barras.

Los objetivos de la intervención museográfica eran los siguientes: la recuperación de un edificio industrial del siglo XVIII, que probablemente es la fábrica de curtidos más antigua conservada en Igualada; la presentación clara y rigurosa del discurso del museo, utilizando los objetos originales, resaltados con precisión —herramientas, artefactos y espacios funcionales— y huyendo de mecanismos basados en técnicas del espectáculo, que crean confusión; la información, sobre todo, de los procedimientos artesanales del curtido típicos de Igualada en la época pre-industrial; la explicación y muestra únicamente de aquello que se sabe con certeza; la diferenciación inequívoca entre el documento original —el hallazgo— y aquello manipulado o incorporado nuevamente.

En Cal Granotes, según explica en la Memoria del proyecto museográfico Enric Franch, se defendió una museografía crítica e integrada. Crítica, en el sentido de mostrar aquello que se conoce, de forma que la representación cree un distanciamiento en el espectador que le posibilite incorporar en el discurso sus propias dudas e intereses; el museo no pretende trasladarlo a un falso lugar original, sino proporcionarle un instrumento útil para desarrollar su conocimiento, integrada, entendiendo que la implantación museográfica ha de posibilitar un uso real de la nueva institución, que adquiere su sentido último de acuerdo con las dinámicas sociales, económicas, culturales y pedagógicas de cada momento.

Los problemas más importantes para llevar a cabo el proyecto fueron, por un lado, las limitaciones que imponía el mismo edificio —fraccionado, con unos espacios funcionales perdi-

dos e incompletos— y, por otro, la pobreza de los documentos gráficos y de los restos materiales de la manufactura de la suela.

Se realizó el estudio y la descripción rigurosa de los procedimientos tradicionales del curtido, del marroquín antiguo, del marroquín moderno y del cosido de los cueros; también se describieron los gestos de las operaciones más importantes. Por otro lado, se hizo un trabajo para recuperar la terminología original: los nombres de las herramientas, de las operaciones y de los lugares en los que se realizaba cada actividad. También se estudiaron los espacios del edificio para descubrir el sentido y las operaciones que allí se hacían.

El sistema museográfico propuesto integra diferentes áreas (correspondiendo cada una a un lugar y a una parte del proceso productivo), objetos (herramientas y utensilios que se usaban en cada lugar) e información. Esta información entrelaza los elementos que se muestran y tiene un contenido específico (forma y nombre de cada cosa, herramienta, operación y lugar), contextualizador (cómo era un lugar parecido originalmente y cómo era el gesto de los operarios cuando hacían una determinada operación) y técnico (explicación gráfica de cada parte del proceso del curtido).

Para cada uno de los diferentes niveles del discurso, se estableció una forma de presentación. Para conseguir la integración de todos ellos y para formalizar el discurso museográfico global, se instaló en cada área un tablero informativo de síntesis. En este panel se muestra esquemáticamente la parte correspondiente del espacio de trabajo, el esquema del proceso del curtido y los nombres de las herramientas, operaciones y lugares. El visitante, apretando un botón, puede seguir meticulosamente el recorrido del proceso (se encienden los puntos del espacio que indican los lugares y las informaciones gráficas correspondientes).

Para complementar el discurso central que presenta el museo se crearon otros espacios: un espacio de introducción, donde se presenta la industria de la piel en Igualada, cómo era Cal Granotes antes de la intervención y su relación con Igualada y la Acequia; un espacio donde se presentan objetos muy diferentes, antiguos y actuales, fabricados con cuero igual al que se elaboraba en la antigua curtiduría y un espacio donde se ubica una maqueta que reproduce idealmente la antigua fábrica de curtidos.

Las áreas museográficas son, esquemáticamente, las siguientes: entrada (molino de corteza vegetal, vestíbulo e introducción general); planta baja o zona húmeda (entrada de materias primas, preparación, adobo y almacenamiento y subida), y planta primera o secadero (almacenamiento y subida, acabado, maqueta, manipulado posterior). También se diseñaron espacios de recepción y guardarropía, de descanso y de proyección de vídeo (la proyección trata sobre la situación actual de la industria del curtido en Igualada).

**Dades bàsiques de l'edifici**

Comarca: Bages

Municipi: Cardona

Localització: Plaça del Mercat - Plaça de la Fira

Tipologia: Església d'una nau amb capelles laterals i campanar de planta quadrada

Època: Primera menció, 1013; campanar del segle XI- XII-XIX-XX; temple actual dels segles XIII-XIV; transformacions dels segles XVI al XX.

Ús: Religios

Propietat: Bisbat de Solsona



**Dades bàsiques de l'actuació**

**Intervenció arquitectònica**

Restauració de les cobertes i del campanar. Construcció d'una sagristia nova. Ordenació dels espais del Cementiri Clos. Construcció d'un nou accés al cambril.

**Projecte**

Arquitecte: Albert Bastardes Porcel  
Data: 1984-1989

**Obra**

Arquitecte: Albert Bastardes Porcel  
Arquitectes col·laboradors: Jordi Balari, Xavier Guitart, Antoni González.  
Constructor: Urcotex ISA, Barcelona-Cardona.  
Fusteria: Germans Melero, Cardona.  
Electricitat: Miquel Company, Cardona.  
Vidrieria: Joan Munt, Cardona.  
Manyeria: Jesús Tristany, Cardona.  
Pintura/estucs: Aurelio Meca, Cardona.  
Pedra: Escola-Taller de Restauració del Centre Històric de Cardona.  
Paviments: Paviments Muixí, Manresa.  
Topografia: Mariano Ventura, Josep M. Ventura, Jesús Sala.  
Delineació: Climent Simó García, Carles Alsina, Carmel Caellas, Joan Antoni Fernández i Ludovica Ravera.  
Data d'inici: abril de 1985  
Data d'acabament: maig de 1990  
Pressupost: 66.505.041 pessetes

**Investigació històrica**

*Recerca arqueològica*

Directors: Albert López i Mullor, Ramon Espadaler, Mercedes Juan.

Col·laboradors: Jaume Buxeda, Àlvar Caixal, Javier Fierro i Escola-Taller de Restauració del Centre Històric de Cardona.

Numismàtica: Maria Clua

Antropologia: Domènec Campillo, Antònia Majó.

Topografia: Jordi Costas

Delineació: Isabel Serra

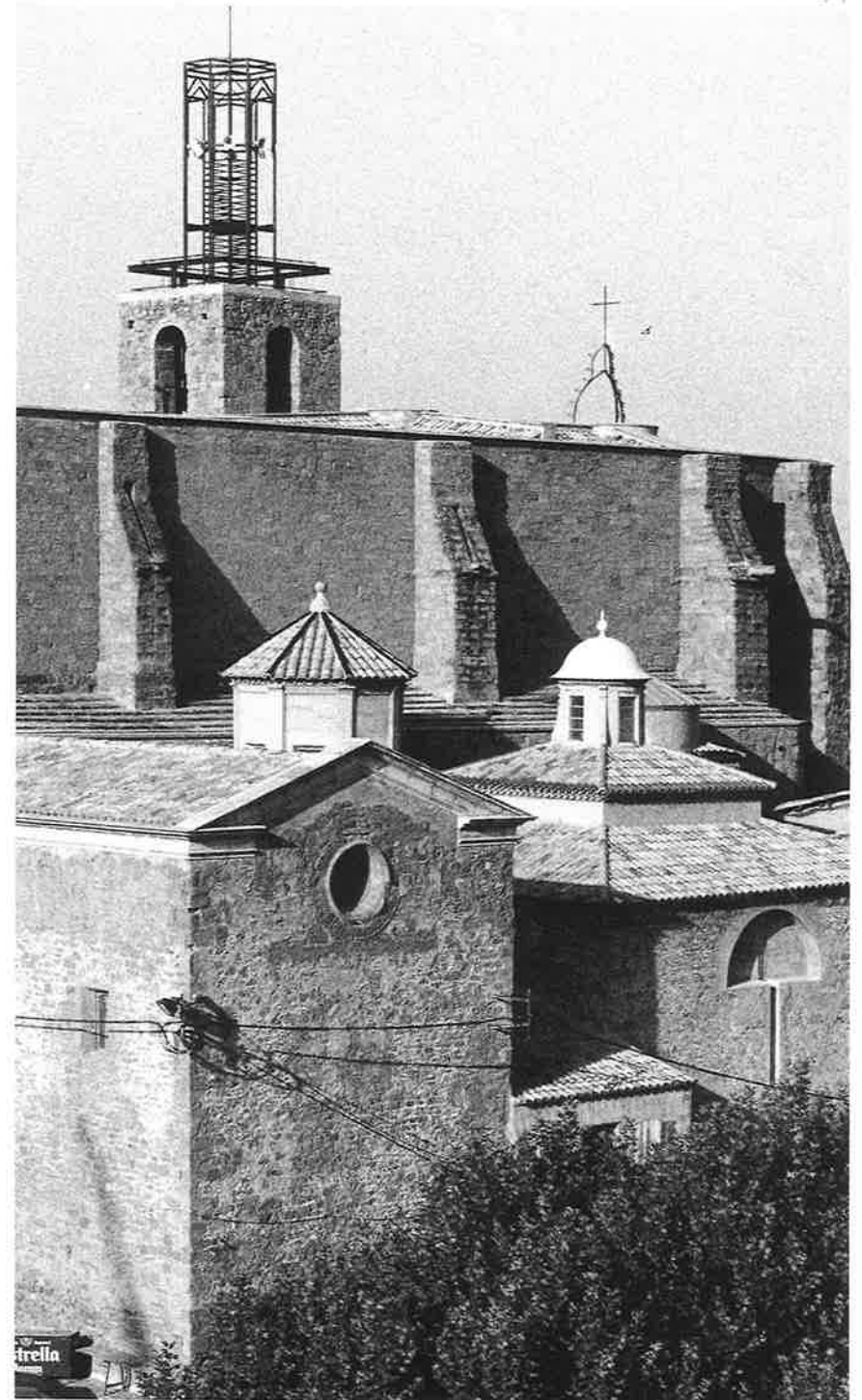
Data: novembre 1987-desembre 1989 (tres campanyes).  
*Recerca històrico-documental*

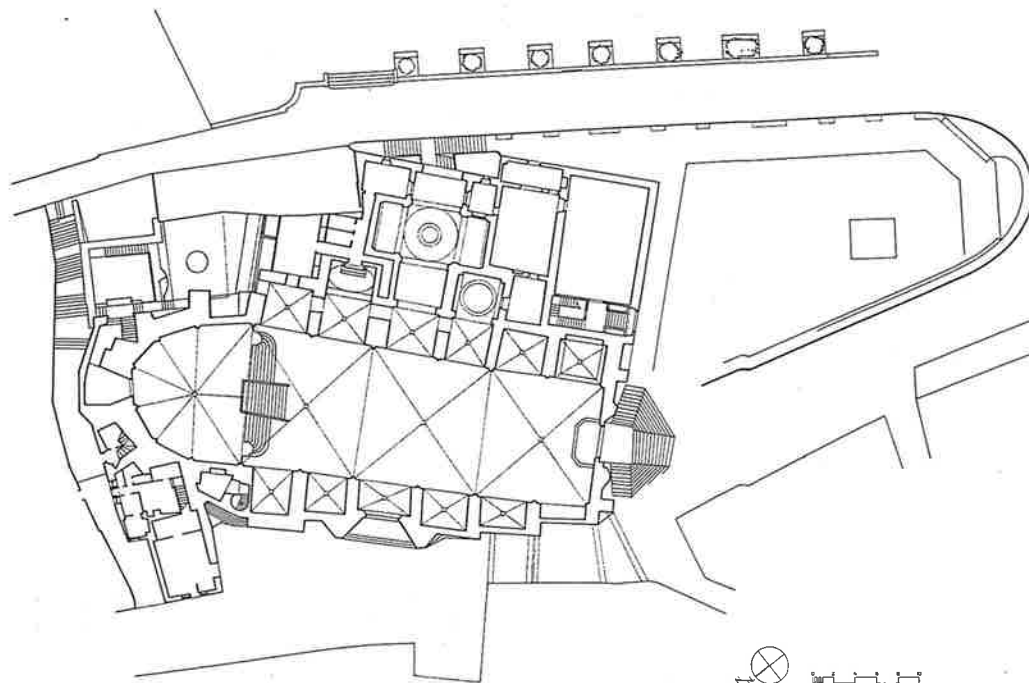
Estudi de les fonts: Anna Castellano, Ramon Espadaler, Joan Santandreu, Josep M. Vila.

*Recerca històrico-artística*

Estudi artístic: M. José Sureda

**Textos:** Albert Bastardes, Anna Castellano, Ramon Espadaler, Antoni González, Xavier Guitart, Mercedes Juan, Raquel Lacuesta, Albert López.





Planta general del conjunt d'edificis parroquials de Sant Miquel de Cardona.



L'angle sud-oest del conjunt vist des de la plaça de la Fira. Foto: Joan Francés. SPAL, 1964. A la dreta, la plaça amb la plaça de toros desmuntable per a la celebració del corre de bou. Al fons, l'església en obres. Foto: Arxiu GMN.



## Descripció de l'edifici

Juntament amb el castell i la col·legiata de Sant Vicenç, monuments de valor reconegut arreu, l'església parroquial de Sant Miquel forma part dels edificis més significatius de Cardona, però n'és potser el més desconegut per als foranis.

Està situada en un lloc destacat de la trama urbana, en la zona que, durant segles, ha estat el centre vital de relació. Per tramuntana i ponent s'obre a les places del Mercat i de la Fira respectivament, centres comercials, lúdics i administratius de la vila.

El conjunt parroquial està format pels següents elements: l'església de nau única de planta rectangular, amb capelles laterals, absis poligonal i campanar de base quadrangular; les capelles dels Dolors i del Santíssim —ampliacions de les laterals originals—, la sagristia nova i el recinte anomenat Cementiri Clos, situats a migdia, i la rectoria, a l'extrem NO. Es tracta d'un conjunt amb una gran riquesa de volums, que creen un joc molt atractiu per la varietat de cobertes, formes i alçades.

La nau és una construcció gòtica coberta amb tres voltes d'ogiva; l'absis té set cares i una volta de creueria amb nou nervadures que es tanquen en una clau. Cada tram de la coberta de la nau recolza sobre tres contraforts, entre els quals se situen les capelles laterals, també gòtiques, que es cobreixen amb voltes per aresta. La part frontal d'aquests contraforts, que mira cap a la nau, conté una columna adossada,

Les capelles laterals de la banda de migdia van ser ampliades en època barroca. La principal, dita del Santíssim, situada davant de la porta de tramuntana, és de planta en forma de creu. També destaca per les seves dimensions l'edifici afegit a la capella sud-oest, dedicada a la Mare de Déu dels Dolors, un cos rectangular amb accés i funcionalitat propis.

La porta principal del temple és la de tramuntana, amb arquivoltes ogivals en degradació recolzades en columnes, i amb timpà amb restes de decoració pintada. Els capitells de les columnes presenten relleus escultòrics. L'altra porta —inacabada— està a la façana de ponent i també té arquivoltes ogivals en degradació que arrenquen de columnetes amb els corresponents capitells.

Sota el presbiteri hi ha la cripta, un espai de planta octogonal amb tres capelles, cobert per una volta rebaixada amb nervadures i clau central. S'hi accedeix per una escala de pedra que comença al peu de l'altar major.

Darrera l'absis hi ha el cambril de la Mare de Déu del Patrocini. S'hi arriba des de la primera capella lateral de migdia, tot travessant el Cementiri Clos —antiga sagrera ocupada durant dos segles per una sagristia i avui convertida en pati interior. El pati té dos nivells: el de sobre, cobert de gespa, i el de sota —al qual s'accedeix per una escala—, pavimentat amb pedra. En aquest segon nivell hi ha l'accés a un dipòsit medieval, descobert durant l'excavació, que es pot veure des de la claraboia semisfèrica de metacrilat del nivell superior.

El campanar té un primer pis del segle XI, que presenta una única finestra en tres dels costats, i un pis recrescut del



Panoràmica del poble de Cardona. En segon terme l'església de Sant Miquel i al fons el castell. Foto: Joan Francés. SPAL, 28.12.1987. A la dreta, portada septentrional de l'església, que dona a la plaça del mercat, cap als anys trenta del nostre segle. Foto: Antoni Gallardo. SPAL.



segle XII, que té incorporats dos nivells de finestres coronelles. És coronat per un cos del segle XIX i una estructura metàl·lica col·locada el 1989, on hi ha els altaveus.

### Notícia històrica

L'església gòtica de Sant Miquel va ocupar el mateix indret on hi havia hagut un temple romànic, documentat des de l'any 1013. A aquella primera obra corresponen els pisos inferiors del campanar, edificat en dues etapes, la primera al segle XI i la segona al XII. D'aquesta darrera etapa data una de les tombes trobades durant l'excavació arqueològica. El cementiri és esmentat a la documentació d'ençà del 1126<sup>1</sup>, i sembla que des de ben aviat, almenys des del 1168, va començar a voltar-se de construccions, la qual cosa va donar lloc a l'apel·latiu de *Cementiri Clos*<sup>2</sup>.

Unes *Ordinacions* del 1259 fan referència a la venda de béns per realitzar obres al temple, i un altre document es refereix a l'*opus multum sumptuosum* que s'està bastint<sup>3</sup>. També coïncidim documentalment que entre els anys 1324 i 1384 es van fer diverses deixes i compres destinades a recaptar fons per a les obres<sup>4</sup>. Tot això podria indicar que aleshores ja s'estava construint l'edifici actual. Sembla que les obres van durar més de cent anys, i segurament es van iniciar per la part central de la nau i van continuar pels peus i la capçalera. Paral·lelament, es devien edificar les capelles laterals i, al mateix temps que el darrer tram de la nau (1380-1390), la rectoria. L'església nova es va consagrar el 1398.<sup>5</sup>

El 1458 es van realitzar obres a la sagristia i a la cisterna<sup>6</sup>, però les primeres reformes importants corresponen al primer quart del segle XVI. Al cantó sud-est del temple es va construir l'anomenada *sagristia nova*, documentada des del 1513<sup>7</sup>, i sota l'altar major es va bastir una cripta (1501-1524)<sup>8</sup> de planta octogonal, amb la consegüent sobrelevació del presbiteri. Quan l'obra va estar acabada, es van traslladar les relíquies dels sants a la cripta<sup>9</sup>. L'any 1606 la capella de Sant Domènec —avui, del Santíssim— es va ampliar amb un cos de planta en forma de creu per instal·lar-hi els altars de la Mercè, del Roser i de Sant Antoni de Pàdua<sup>10</sup>. La capella situada immediatament a llevant de l'anterior, dedicada originalment al Sant Crist i al Crucifix i posteriorment a la Puríssima Sang de Jesucrist, també va ser ampliada l'any 1674. Finalment, al capdamunt de la capella gòtica del sud-est es va col·locar l'orgue.

El 1705 es va construir el cambril de la Mare de Déu del Patrocini, al qual s'arribava des de la primera capella lateral de migdia. Cap al 1717, es van enluir els paraments i la volta de la cripta i es va construir una porta de comunicació amb la sagristia, en la qual es va aixecar un pis. El 1742, es va ampliar la capella de l'extrem sud-occidental, que va rebre el nom dels Dolors. Encara hi va haver una altra transformació: el tancament meridional del Cementiri Clos. En aquest recinte, al costat de la sagristia principal, es va construir el 1851 una cambra per al sagristà<sup>11</sup>. L'any següent es va fer un projecte per construir un cor penjat, que es va realitzar el 1853, i va ser traslladat el 1856 al centre de l'església<sup>12</sup>. Per aquests mateixos anys es van enderrocar dues columnes situades davant de la porta de la plaça del Mercat que formaven part del projecte d'un porxo que no es va arribar a construir del tot<sup>13</sup>.

Durant la Guerra Civil de 1936-1939, l'església va patir greus desperfectes. El retaule major, magnífica peça del barroc, va ser destruït. L'any 1940 es va fer una primera restauració en què es van substituir els paviments i es van eliminar l'estucat de guix de les parets, l'escala que pujava fins a la rectoria, les tribunes, el cor i les restes de l'orgue.

La intervenció del Servei de Catalogació i Conservació de Monuments —denominat des de l'1 d'abril de 1993 Servei del Patrimoni Arquitectònic Local— va començar el 1985, amb l'actuació a les cobertes, i va durar fins al 1991, amb la restauració de la capella del Santíssim.

### Notes

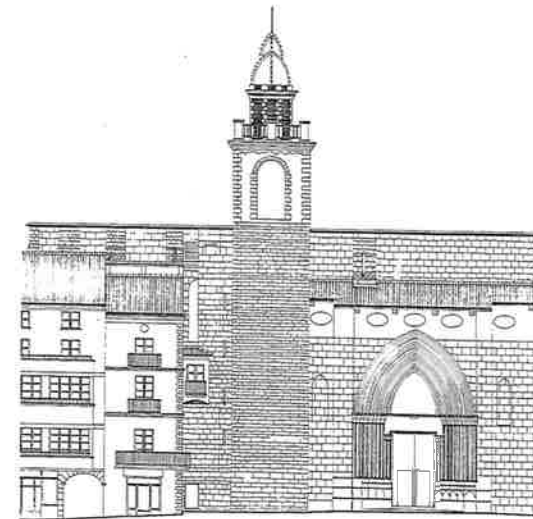
1. Arxiu parroquial de Sant Miquel de Cardona (ASM), Perg.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*
4. *Ibid.* (1324), perg.; Arxiu Municipal de Cardona (AMC), R. Puig Martí, *Efemèrides*, pàg. 11, III, pàg. 10, 103; Biblioteca de Catalunya (BC), *Batllia Cardona*, B-XL, fol. 1-5, 9 i 11.
5. AMC, Perg.
6. ASM, *Llibre de Cotidianes*, vol. I.
7. *Ibid.*, vol. III, fol. 113.
8. *Ibid.*, vol. III, fol. 98.
9. Pons, 1658: 41.
10. AMC, *Mamotreto*, pàg. 129.
11. AMC, R. Puig Martí, *Efemèrides*, III, pàg. 109.
12. ASM.
13. AMC, doc. 113.

### Crònica de l'actuació

Als inicis de la dècada dels vuitanta, l'estat de conservació del temple era força preocupant. El conjunt de teulats i el campanar estaven en perill d'ensorrar-se, de manera que la Parròquia i la Junta d'Obres Parroquial van sol·licitar el reconeixement de l'edifici i l'assessorament tècnic als arquitectes J. Balari i A. Bastardes. Veient la impossibilitat de fer-hi una actuació parcial a causa de la complexitat de l'obra, la Parròquia va adreçar una instància a la Diputació de Barcelona, el 10 de maig de 1983, en què sol·licitava que aquesta corporació assumís la restauració de l'edifici.

Un mes més tard, el juny de 1983, l'Ajuntament de Cardona va dirigir una altra instància a la Diputació, fent-se solidari amb la Parròquia, i el gener de 1984 moltes entitats cardonines van donar suport a la iniciativa i van fer arribar cartes al cap del Servei<sup>1</sup>. El mes de febrer de 1984, la Parròquia, d'acord amb el Servei, va encarregar als arquitectes A. Bastardes i J. Balari els estudis arquitectònics i constructius previs i la redacció d'un avantprojecte general de restauració (març del 1984) i d'un altre d'una primera fase d'obres (setembre de 1984). El dia 9 d'abril de 1985 es va signar un conveni de col·laboració entre la Diputació, la Parròquia i l'Ajuntament de Cardona, que recollia l'acord de restaurar l'església i preveia actuar en altres edificis parroquials que tinguessin un interès, bé d'ús, bé de significació urbana, per a tota la ciutadania. En aquest conveni constava que la Diputació assumia el cost de l'obra, i la Parròquia, com a titular de l'edifici, es feia càrrec dels honoraris de projecte i direcció d'obra.

El Servei va executar des de llavors les obres de restauració. La primera fase es va iniciar en les cobertes (abril de 1985-



Alçat de la façana septentrional de l'església, abans de la intervenció.



Interior del temple amb el retaule barroc que va ser destruït al començament de la Guerra Civil de 1936-1939. Foto: Ribera. SPAL, 1918.



La nau i el presbiteri de l'església. Foto: Joan Francés. SPAL, 12.7.1990.



Detall de l'excavació a l'anomenat Cementiri Clos, al costat de la sagristia. Foto: Ramon Espadaler, SPAL, novembre 1987.



Detall de la fonamentació de l'antiga sagristia en el moment de ser documentada durant l'excavació arqueològica. Foto: Ramon Espadaler, SPAL, 15.9.1987.



El mateix sector, quan els treballs estaven més avançats i s'havia descobert una bona part del dipòsit medieval que ara és visible. Foto: Ramon Espadaler, SPAL, 15.9.1987.

novembre de 1987); després es va restaurar el campanar (febrer de 1988-abril de 1990), i per últim es va construir la nova sagristia —que va permetre desmuntar un cos d'edificació modern que amagava l'absis gòtic— i es va actuar a l'antic recinte del Cementiri Clos (maig de 1989-maig de 1990). L'excavació científica prèvia de tots els estrats que podien ser afectats per les obres es va realitzar en tres campanyes, des del novembre de 1987 fins al desembre de 1989.

Paral·lelament a les obres portades a terme pel Servei a l'església, la Parròquia va encarregar a l'arquitecte Xavier Guitart la restauració de la rectoria annexa, que es va realitzar entre el juliol de 1989 i el març de 1991, a càrrec de la pròpia Parròquia.

Per tal de difondre l'obra, el Servei va organitzar diverses xerrades a Cardona durant el desenvolupament dels treballs i va editar un opuscle informatiu quan van finalitzar. D'altra banda, el 20 de novembre de 1993, en el decurs del IV Simposi sobre Restauració Monumental, organitzat pel Servei, es va fer una visita col·lectiva a Cardona per mostrar les obres realitzades.

## Notes

1. Les entitats eren les següents: Ajuntament de Cardona, Comissió d'Art Sacre i Documentació del bisbat de Solsona, Coral Cardonina, Patronat Municipal de Museus, Residència Tercera Edat Sant Jaume, Associació de Pares d'Alumnes del Col·legi Nra. Sra. del Carme, Associació de Pares del Col·legi Verge del Patrociní, Cruz Roja Española, la direcció i l'Associació de Pares d'Alumnes del Centre Professional Sant Ramon, el Col·legi homologat «San Ramon», Foment Cardoní, Patronato Obrero de San José, Institut d'Estudis Locals i l'escola «Nou Camí».

## Treballs d'arqueologia

Amb motiu de la restauració d'alguns elements de l'església, i com és habitual en les intervencions del Servei, es va realitzar una excavació als indrets que posteriorment havien de ser objecte de les obres. L'objectiu principal era assolir un major coneixement del conjunt, per intentar d'esbrinar les successives etapes evolutives i establir-ne la cronologia absoluta. Els treballs es van centrar al sud-est del temple, a l'àrea de l'anomenat *Cementiri Clos*, i a l'edifici de la sagristia. També es va fer el seguiment arqueològic de les obres al campanar i a la part de sobre de la porta nord de l'església.

El vestigi més antic aparegut a l'excavació és un dipòsit trobat al costat de la sagristia, a tocar de la capçalera del temple i dins la sagrera. El dipòsit, també anomenat ossera perquè, en descobrir-lo, va aparèixer completament ple d'ossos, és una cambra rectangular de 4,45 m per 7,90 m, orientada de nord a sud; els murs laterals, molt gruixuts, sostenen una volta de canó amb una obertura original al bell mig. Si bé a tramuntana es van localitzar les primeres filades del mur perimètric original —el tancament d'ara és una de les cares de l'absis gòtic, inclòs un contrafort—, a migdia havia desaparegut del tot i presentava un paredat posterior. El paviment era el mateix terreny natural aplanat i l'aparell dels murs de carreus ben escairats posats de per llarg (els carreus de la volta millor tallats que no pas els de les parets laterals). L'excava-

ció va palesar que aquesta estructura mai no es va cobrir amb lloses o teules, sinó que la volta era enrasada i coberta per les terres de la necròpolis. Això indica que la cambra devia actuar com a mur de contenció per la banda de ponent i, de fet, després de la restauració, encara hi actua.

L'estudi d'una porta descoberta durant l'excavació, entre el primer i el segon contrafort de l'absis actual, va servir per esbrinar els nivells del presbiteri i la sagrera en el segle XIV i en els anteriors. Així, es va deduir que les terres del Cementiri Clos s'adossaven al mur occidental i a la coberta del dipòsit, i que l'entrada al recinte es feia des de la banda de migdia, per una cota més baixa. Com que el terra d'aquesta estructura va resultar estèril, la cronologia del dipòsit es va establir mitjançant l'anàlisi d'una tomba apareguda a sota —que va donar com aixovar una olleta datable del segle XII avançat— i del material trobat a la rasa de fundació del contrafort de l'absis gòtic, situable cap al darrer quart del segle XIV. Aquests indicis i l'aparell de l'element ens van inclinar a datar el dipòsit dins el segle XIII, quan ja feia temps que s'utilitzava l'església romànica. A més, la situació dins el perímetre de la sagrera i l'obertura en la volta fan pensar en una possible utilització de la cambra com a magatzem i, potser, es podria relacionar amb un *cistern* que apareix a la documentació.

Durant el seguiment de la restauració del campanar romànic, s'hi va descobrir una antiga porta per accedir a la coberta de l'església primitiva, cosa que dóna una idea prou clara de l'altura d'aquell edifici.

Quant a la construcció del temple gòtic, la data de final del segle XIV atribuïda al segon contrafort de l'absis (comptant des del sud-est), complementa la hipòtesi exposada a la *Notícia històrica*, segons la qual les obres van durar més de cent anys i no van començar per la capçalera. La necessitat d'aprofitar durant tot aquest temps l'edifici romànic i la voluntat de situar la nova capçalera en un indret on materialment no hi cabia van donar com a resultat una fàbrica poc homogènia i una desviació de l'absis. Fins i tot, es va haver de mutilar greument el dipòsit descrit abans, que després es va utilitzar molts anys més.

El seguiment arqueològic també va palesar que una bona part dels carcanyols de la volta gòtica eren carregats amb al·fabies, i que la coberta de la porta nord era de lloses de pedra. El paredament de la porta descoberta en l'excavació de l'entorn de l'absis, cal relacionar-lo amb canvis en el presbiteri. Segurament, es tracta de l'obertura de la cripta (1501-1524), realitzada al mateix temps que es bastia la sagristia adossada al sud-est de l'edifici. Tot plegat va modificar els nivells de fora i de dins del temple.

La sagristia, de la qual avui només es pot observar la part baixa dels murs oriental i meridional, era un edifici de planta rectangular i dimensions considerables, adossat al sud-est de la capçalera. Les parets de l'est i del sud recolzaven sobre la roca, i la del cantó oest en la volta del dipòsit medieval. El primer esment d'aquest element data del 1513 i fa referència a les obres a la sagristia nova<sup>9</sup>. Tot i que el qualificatiu de *nova* aplicat a una construcció pot perdurar durant molts anys, el fet que els estrats corresponents al segle XVII i als següents s'adossessin als murs oest i sud va determinar el *terminus ante quem* del recinte.



Els nivells de la sagristia acabada de construir eren substancialment diferents dels que s'utilitzaven en iniciar l'excavació. La planta baixa devia estar a la mateixa cota que el presbiteri, ja que s'hi comunicava a través d'una porta situada entre el segon i el tercer contrafort, que més tard es va convertir en armari. El soterrani era més baix que la cripta i no s'havien comunicat entre si. Des de la planta es podia accedir al cementiri a través d'una porta oberta en la més occidental de dues arcades que recolzaven sobre el dipòsit medieval. Aquesta estructura va esdevenir ossera, utilitzable a través d'una trapa que comunicava amb l'obertura que hi havia d'anvi al mig de la volta.

Les obres d'ampliació de la capella de Sant Domènec —avui dita del Santíssim—, al 1606, van implicar el tancament definitiu del Cementiri Clos pel sud-oest, per la qual cosa suposem que l'espai va adoptar aquest nom. També va caldre obrir la porta actual de comunicació amb l'església, situada a llevant de l'antiga capella dels Àngels. L'enclotament de la necròpolis produït per aquesta modificació va comportar un creixement progressiu del nivell del sòl. Paral·lelament, es va emplenar el dipòsit medieval amb un gran nombre de restes òssies, que probablement procedien de les tombes afectades per la dita obra i d'altres que es van fer en capelles properes, segons que va palesar la troballa en el reblliment de ceràmica d'aquell període.

La recerca també va donar llum sobre la transformació realitzada a la sagristia a començament del segle XVIII. Aleshores es va sobreaixecar el primer sostre, que va passar del nivell anterior, sobre la volta de l'ossera, al nivell on es va trobar en començar l'excavació. La primera conseqüència d'aquest canvi va ser el paredament de les finestres de les façanes meridional i oriental, que havien quedat a una alçada intermèdia entre el segon i el tercer nivell. En segon lloc, es va cegar la part inferior de la porta que unia la sagristia i el presbiteri, que es va convertir en armari. En tercer lloc, es va bastir el passadís que unia la capella de la Mare de Déu dels Àngels —la més oriental del costat sud— amb la sagristia. Com que l'accés al cementiri des del temple va restar anul·lat pel passadís, potser se'n va fer un altre al mur de llevant de la capella de la Sang, que limita actualment el cementiri a l'oest. En aquest mur es van observar diverses refeccions.

El nivell inferior de la sagristia també es va veure alterat, i per primer cop va tenir una comunicació directa amb la cripta de l'església. La llinda de la porta que s'hi va obrir duu la data 1717, que concorda amb el material trobat en la preparació del paviment nou. L'elevació del sòl del soterrani de la sagristia i el tancament de l'obertura que hi havia a la volta del dipòsit —definitivament amortitzat— van comportar la col·locació d'una porta al nord-est d'aquest recinte.

Finalment, es va comprovar que des del 1803 el Cementiri Clos va restar abandonat definitivament; en aquest espai, convertit en pati, es van sobreposar diversos paviments. A més, uns fonaments que s'hi van localitzar podrien correspondre a la cambra del sagristà llec, documentada al 1853.

#### Notes

1. Descripció de la peça a: A. López Mullor, À. Caixal, J. Fierro, *Hallazgos de cerámica gris medieval en las comarcas de Barcelona*, dins

A Ceràmica Medieval no Mediterráneo Occidental. Lisboa 1987. Mérito, 1991, pág. 96, lám. IV, 3.

2. Arxiu Parroquial de Sant Miquel de Cardona (ASM), *Llibre I de la caixa de les Cotidianes*.
3. ASM, *Llibre III de la caixa de les Cotidianes*, f. 113.

#### Procés de la recerca histórico-documental

Paral·lelament a l'excavació arqueològica duta a terme a l'església de Sant Miquel es va encetar una recerca bibliogràfica i documental per tal de recolzar-la i, en el seu cas, aportar noves dades sobre l'edifici.

Cardona, i més concretament l'església de Sant Miquel, compta amb un important conjunt documental tant de l'època medieval com moderna —moments en què es va construir i transformar el temple de Sant Miquel— i amb diversos estudis monogràfics. Amb tot, restaven importants llacunes que van aconsellar aprofundir en la recerca documental en una doble línia: tornar a llegir els textos publicats i estudiar alguns documents inèdits, dispersos per diversos arxius de Catalunya.

En un primer moment, es va fer una breu relació dels textos ja coneguts, que van aportar valuoses informacions sobre alguns aspectes concrets de les esglésies romànica i gòtica de Sant Miquel. Aquestes informacions, recollides a l'inici mateix de l'excavació arqueològica, van ser contrastades amb les dades que el treball de camp anava proporcionant, la qual cosa va permetre assolir una precisió més gran en algunes de les cronologies que van aportar.

En un segon moment, es va intentar aprofundir en l'estudi cercant nova documentació en els diferents arxius. Cal tenir en compte la problemàtica que va representar la dispersió d'aquesta documentació. Per bé que l'Arxiu de Sant Miquel i el Municipal de la mateixa població de Cardona concentren la major part dels textos estudiats, d'altres es van localitzar a l'Arxiu Diocesà de Solsona i a l'Episcopal de Vic, com també a la Biblioteca de Catalunya.

Un segon problema va ser que bona part de la documentació de l'arxiu parroquial es trobava sense classificar; això afectava tant els pergamins com els manuals notariais i els lligalls de documents solts, la qual cosa n'impedia pràcticament l'estudi. Tal circumstància va fer que des del mateix Servei s'encetés una classificació d'aquest fons, que aportaria dades d'interès no només per al coneixement del propi edifici eclesial, sinó també de la història de la vila de Cardona i de tota Catalunya, sobretot pel que fa als períodes medieval i modern, en què la vila va ser la seu principal de la influent família Cardona.

Per la seva riquesa i diversitat, la catalogació d'aquest arxiu va comportar força temps. Per tant, la primera fase d'estudi es va basar, fonamentalment, en la documentació del fons, ja coneguda a través de l'obra de mossèn Serra Vilaró sobre la vila de Cardona, i la revisió d'alguns pergamins ja catalogats de forma cronològica. Posteriorment, es va ampliar amb les dades que anava aportant la nova classificació del fons, tot i que es va trobar poca informació respecte a intervencions a l'edifici, en contraposició al gran nombre de documents que feien referència a l'organització interna de la comunitat de preveres i al culte que es duia a terme a l'església. Pel que fa



Detall de la relació arquitectònica entre una paret del dipòsit medieval i un contrafort de la capçalera de l'església gòtica. Foto: Ramon Espadaler. SPAL, 2.11.1987.



Detall d'una de les tombes trobades al recinte de l'antic Cementiri Clos. Foto: Ramon Espadaler. SPAL, 15.9.1987.



Alfàbies que reblen els carcanyols de l'església gòtica. Les de la foto es van trobar en un sondatge de prospecció. Foto: Joan Francés. SPAL, novembre 1985.



Detall de la coberta de la portada septentrional, abans de la restauració. Foto: Joan Francés. SPAL, 28.12.1987.



Cobertes de les capelles de migdia abans de les obres. Foto: Joan Francés. SPAL, 13.5.1985. A la dreta, portada de la plaça del Mercat. Foto: Antoni González. SPAL, març 1988.



Detall de la coberta abans de la restauració. Foto: Joan Francés. SPAL, 13.5.1985. A la dreta, l'espai sota coberta abans del desmuntatge de la teulada. Foto: Joan Francés. SPAL, 13.5.1985.



Panoràmica de la coberta en el curs de les obres. Foto: Joan Francés. SPAL, 13.5.1985. A la dreta, construcció de la nova coberta de la nau. En primer terme, la cobertura d'una clau de volta. Foto: Joan Francés. SPAL, 4.7.1985.



als textos conservats a l'Arxiu Municipal de la mateixa població, es va utilitzar, bàsicament, l'estudi de mossèn Serra Vilaró. L'anàlisi historiogràfica es va completar amb alguns estudis apareguts en revistes periòdiques com *El Cardener*.

## Criteris de la intervenció arquitectònica

Davant d'un problema plural, com era el cas dels edificis parroquials de Sant Miquel de Cardona, no es podia tenir un sol criteri, per bé que l'objectiu de la intervenció era únic: restaurar, és a dir, corregir els efectes dels agents exteriors i els defectes d'algunes solucions constructives, i també adequar funcionalment el conjunt.

Es va actuar amb el criteri d'optar, sempre que fos possible, per recuperar solucions del passat, tenint en compte que fossin vàlides en tant que eficaces i no pel sol fet de ser les originals. En cas que les solucions antigues no funcionessin correctament, calia que allò inevitablement introduït estigués en harmonia amb allò trobat, per fer llegible l'evolució històrica.

Així, aquests criteris es van concretar en les següents actuacions: recuperar el perfil original de la nau gòtica, retornar les capelles barroques a formulacions lògiques al seu origen, refer el campanar —revalorant la part romànica i substituint la remunta moderna per una altra de més idònia— i ordenar el Cementiri Clos en el record d'allò que havia estat.

## Descripció de les obres

### Les cobertes

L'actuació a les cobertes es va plantejar d'una manera diferenciada. D'una banda, la restauració de la coberta de la gran nau gòtica, amb les seves capelles laterals entre contraforts, i d'altra, la del seguit de cobertes pertanyents a les capelles d'origen barroc, afegides a la cara de migdia de la nau.

La nau gòtica mantenia la unitat formal, malgrat l'afegit d'una sobrecoberta de teula a dues vessants, suportada incorrectament per uns pilars de carreus de pedra, aixecats directament sobre els escassos 18 cm de la plementeria. El primer que es va decidir fer va ser la consolidació de la coberta, per tal d'aconseguir-ne l'estanquitat i retornar la forma originària als careners i tremujals.

Es va desmuntar la teulada per sectors. Es van treure les teules i es van emmagatzemar amb cura, per tornar a ser col·locades. Es va treure tota la fusta: llates, bigues i jàsseres. Es van desmuntar i retirar els pilars, i es va enderrocar el mur perimètric. A continuació, es va retirar tota la runa acumulada als ronyons i es van refer les parets de sobre les ogives. Els fons es van omplir amb formigó alleugerit, de gruix divers, per formar els pendents. Al damunt, s'hi va estendre una capa prima de formigó, tractada superficialment mitjançant una pintada hidròfuga i, a continuació, es va col·locar una membrana impermeabilitzant a base de pintura butílica, un enrajolat de dos gruixos de rajola i un sistema de mimbells de rajola ceràmica, que fa possible les dilatacions de cada sector.

Com a acabat final, es va voler recuperar, en certa manera, la coberta gòtica catalana, és a dir, una coberta que no sobre-

passa el pla vertical de les façanes i queda amagada **darrera** els paraments. El resultat és una coberta composta, **formada** per trams individualitzats que es corresponen a cada volta de l'interior i que **possibiliten** la formació de petits terrats plans on s'aboquen els **aiguavessos** de les **teulades**. Es pot circular a través de tota la coberta gràcies als **passadissos** que s'han creat als careners de les teulades (perimètrics, longitudinals i **transversals**), **pavimentats** amb lloses planes de **pedra** artificial **rentada**, de **gra fi**, de color roig. Les claus de **les tres** voltes de la nau es manifesten a l'exterior amb plataformes circulars, que és on convergeixen els diferents passadissos.

A sobre de la plataforma circular de la clau de volta de l'absis, es va **col·locar el coronament de ferro** del segle XIX —**la creu i l'estructura que la suporta**—, que **havia estat tret del campanar**. **Des del castell i altres punts dominants, la nova coberta es veu com a cinquena** façana, i se'n **pot llegir l'estructura interior**, a la manera de la Seu de Manresa, del monestir de Pedralbes de Barcelona o de l'església de Sant Just i Sant Pastor, també de Barcelona.

Pel que fa a les **cobertes de les capelles laterals gòtiques**, situades entre els **contraforts de cada costat** de la nau central i acabades també amb teula àrab, es va optar, en **canvi**, per fer una coberta d'un sol vessant, amb lloses de **pedra** artificial.

La situació de les capelles barroques era tota una altra. Les successives reformes havien acabat per enterbolir-ne la forma originària. Per tant, l'actuació va consistir a treure tot el que sobrava (teulats sobre teulats i reparacions inútils) i retornar-los la configuració primitiva. Es van conservar tots els elements que van aparèixer en bon estat i es van fer de nou aquells que **estaven més** malmesos. A les cobertes, es van col·locar **envanets de sostre mort** sobre les voltes i encadellat ceràmic com a suport de la teula àrab. La capella dels Dolors es va cobrir a dues aigües i **amb teula àrab, amb** la cornisa i el frontó **de pedra artificial**. A la del Santíssim, s'hi va fer una coberta a **quatre vessants**, sobreposada a la volta i acabada **amb teula àrab i careners vidriats**. El barret del cupulí es va **dissenyar amb ceràmica vidriada de trencadís**. La capella de la Puríssima Sang es va cobrir amb una coberta radial de planta ovoïde de zinc.

#### El campanar

En el decurs de les obres de restauració de la coberta lateral nord, es va descobrir que perillava greument l'estabilitat del campanar, la qual cosa va obligar a definir i executar amb urgència un seguit de mesures que van ser recollides en un projecte reformat.

Quan es va **construir** la fàbrica **gòtica**, el campanar romànic va quedar **inclòs en el nou perímetre** de l'església. En **aquell moment**, es van **suprimir** dues de les quatre parets de la **base** de l'antic campanar, que va quedar molt debilitada. Sense millorar aquesta situació, en època barroca es va construir la remunta del campanar i en el segle XIX es va coronar amb un templet hexagonal. **Aquestes noves càrregues gravitatòries sobre una base afeblida van ser la causa** de les **deformacions** i els **desploms** que es van trobar, essencialment, en el segon pis de l'antic campanar romànic.

Les obres de reparació van començar amb la col·locació d'una trava de perfils metàl·lics a l'angle nord-oest, a la cota

superior de l'obra romànica malmesa. Després es va decidir alliberar de pes l'element, tot desmuntant el templet hexagonal de coronació, com també la resta d'elements del cos superior: els ferros de les campanes i altaveus, les baranes, el ràfec i el forjat de bigues de ferro, que era irrecuperable. **A la nova cota de coronació resultant després d'aquests desmuntatges, i abans de continuar la consolidació dels pisos inferiors, es va construir un cercol de formigó armat** que lligués per dalt tota la fàbrica. A continuació, es va col·locar una segona trava entre l'obra romànica i la remunta barroca.

Va ser llavors quan el quadre patològic va prendre un caire força alarmant, en descobrir-se que tota la remunta barroca s'havia fet damunt d'un cercol de doble biga de fusta, revestit amb carreus de 10 cm de gruix, que els tèrmits havien fet pràcticament desaparèixer. La remunta recolzava, per tant, només en els estrets carreus de revestiment.

D'altra banda, en **destapiar** les obertures de la cara de ponent, el reble es va **desplomar**, ja que estava fet gairebé sense morter. El buit deixat pel reble caigut va posar de manifest que la fàbrica de la cantonada **estava descohesionada** i presentava importants **esquerdes de biaix** en la cara fins llavors **oculta, indicadores de moviments de torsió i justificadores dels desploms**. De fet, la **funció d'estintolament que teòricament havien fet aquests reblerts ja només corresponia a la trava metàl·lica** que s'havia col·locat en iniciar la restauració. Calia, per tant, prendre mesures urgents davant una situació **qualificada de molt delicada i perillosa** a la «Memòria del projecte de consolidació d'urgència del campanar», redactada pel cap del Servei, Antoni González, responsable d'aquesta part de l'obra.

La trava superior entre l'obra romànica i la barroca es va situar a l'espai que havien ocupat, amb la **mateixa funció**, les bigues de fusta que es van trobar **esmicolades**. **Aquesta nova trava, feta ara de formigó armat, va ocupar** tota l'amplada dels murs, excepte un gruix de 10 cm, **que es va revestir de nou amb pedra**.

Els buits de la cara de ponent es van omplir amb un mur de **totxo de 45 cm, reculats simètricament dels paraments**, per aconseguir la millor **transmissió de les càrregues** superiors i **per no condicionar futures solucions formals**. Es va aconseguir, doncs, que la càrrega del cos superior no descansés **exclusivament sobre** la cantonada nord-oest. Un **cop conclosos** els **treballs d'estabilització del campanar**, es va **prosseguir** la seva recuperació formal.

**Per refer** les finestres romàniques de la cara nord, es van **aprofitar** els elements originals (bases, columnes, **àbacs** i dovelles) trobats *in situ*, i altres van ser llaurats de nou a la manera antiga pels alumnes de l'Escola-Taller de Cardona, **reutilitzant-hi** pedra procedent del mateix monument. A la banda de ponent, per la cara exterior, es va restituir un mur de carreus, deixant **aparents** els vestigis de les finestres **que hi havia hagut**. Per la **cara interior** es va acabar l'obra **amb un arrebossat de morter mixt**, després d'engaltar-hi un envà.

Finalment, es va optar, també, per recobrir amb carreus els espais que s'havien tancat amb obra ceràmica a la cara de ponent, i es van reparar totes les zones pètries que estaven malmeses.

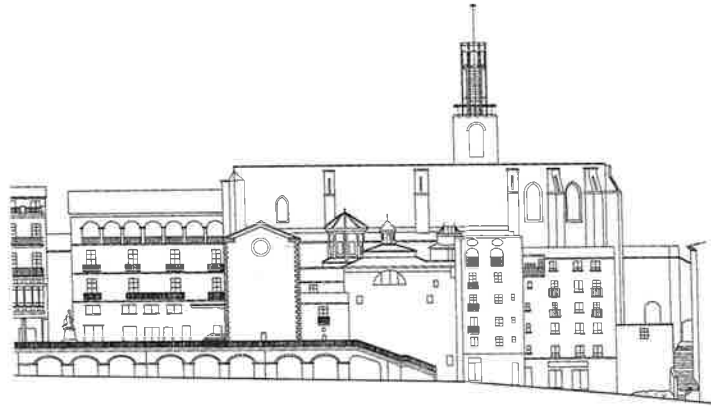


El campanar durant el procés de consolidació. Fotos: Xavier Guitart, agost 1988.

# Església parroquial de Sant Miquel. Cardona

48

Alçat de la façana meridional del conjunt d'edificis parroquials després de la restauració.



Panoràmica de la vila de Cardona. A l'esquerra de la fotografia, l'església de Sant Miquel, i al fons, el castell i la col·legiata de Sant Vicenç. Foto: M. Baldomà, SPAL, setembre 1993. A la dreta, la façana septentrional de l'església després de la restauració. Foto: M. Baldomà, SPAL, setembre 1993.



Interior i exterior del campanar després de la restauració. Foto: M. Baldomà, SPAL, setembre 1993.

Es van substituir les escales interiors del capdamunt del campanar per una escala nova, feta amb una complexa estructura metàl·lica vista de base octogonal, sense cap mena de tancament, i es va coronar amb una lleugera agulla de nou disseny que suporta els aïtaveus i el paral·lamps.

## La sagristia i el Cementiri Clos

La decisió de fer una sagristia nova va ser presa en el decurs de les obres, quan es va descobrir l'ossera del segle XII.

També, es va creure oportú retirar la coberta de la sagristia vella, que amagava gran part de l'absis gòtic. Així, l'edifici recuperaria per aquest cantó tota la seva bellesa i magnitud, i l'absis es podria contemplar des del carrer.

Calia resoldre molts problemes alhora: la ubicació de la nova sagristia i la seva relació amb la nau gòtica i amb la capella del Santíssim, l'accés al cambril de la Mare de Déu del Patrocini, la visita al Cementiri Clos i l'ossera, entre d'altres.

L'antiga sagristia era un volum adossat al costat est de l'absis i edificat amb façanes al carrer de l'església i al carrer de la Fira. Tenia tres plantes d'alçària i coberta amb un únic pendent a migdia. Durant les obres de restauració de les cobertes de l'església, es va produir un enderroc parcial de la coberta de la sagristia per fallida del cel·ras, sobre el qual descansaven unes bigues de fusta despreses del seu lloc de treball a causa del podriment dels caps. Aquesta circumstància va posar en evidència el seu mal estat de conservació.

Una vegada desmuntada la coberta, es va poder contemplar la façana de l'absis gòtic, la qual cosa va fer replantejar el projecte. Es van fer prospeccions en el sòl situat a la cota de la cripta. Va aparèixer el fossar, una nau coberta amb volta de pedra amb el seu registre superior, de molt bona factura —tant bona que havia resistit les sobrecàrregues de l'ampliació superior, feta sense miraments. La volta s'havia deformat i en algun punt s'havia trencat, però encara resistia. El fossar era ple de terra i restes òssies humanes.

Es van haver de desmuntar totes les sobreestructures que deformaven la volta soterrada. S'havia d'estudiar la troballa arqueològicament i s'havia de recuperar aquest nou espai. Calia, també, estudiar una nova ubicació per a la sagristia. Es va enderrocar la sagristia vella i es va optar per situar la nova darrera la primera capella lateral de llevant. Es va creure convenient arbitrar un accés independent per al nou arxiu parroquial des del carrer de l'església i es va proposar que la circulació entre sagristia i presbiteri es fes a través de la nau i que l'accés al cambril es fes pel presbiteri.

Aquest plantejament resolva la recuperació de l'absis i la seva presència a la via pública, i també l'autonomia de l'arxiu, però no satisfia respecte a les altres circulacions. Paral·lelament, va aparèixer una porta primitiva, contemporània de l'obra gòtica, al primer tram de l'absis. Es va suposar que era la porta de comunicació entre el primer presbiteri (el d'abans de construir la cripta, a cota inferior) i la primera sagristia gòtica, i es va plantejar reobrir-la com a pas entre la nova sagristia i el presbiteri. Després va resultar que aquella porta comunicava amb el Cementiri Clos i que la primitiva sagristia no havia estat en aquell indret.

Es va donar la circumstància que la cònsola de l'orgue que hi ha a la primera capella, sota de l'entresolat dels tubs, havia quedat fora d'ús i, per tant, es podia fer servir aquesta capella com a pre-sagristia. La circulació entre sagristia i presbiteri es podia fer a través d'aquesta capella, modificant lleugerament els ambons. Se superaven els inconvenients de la circulació prevista a través de la segona capella lateral. Quedava l'accés al cambril que, o bé es feia a través del presbiteri, o a través de la terrassa, al descobert.

Però la peça històrica principal descoberta, el fossar, quedava sempre oculta i el record del Cementiri Clos, esborrat per sempre, sense una presència en la nova ordenació espacial. Creiem que no n'hi havia prou amb resoldre la funcionalitat de l'edifici, sinó que també calia una expressivitat respectuosa amb la història. Per això el tema de la sagristia nova i de tot el seu entorn van haver de ser plantejats de bell nou.

Així, es va configurar la nova sagristia amb un tancament a base de vidriera de portam metàl·lic que dona al Cementiri Clos-pati. És un cos de planta baixa, construït entre contraforts, amb parets de totxo massís. La façana principal està revestida amb aplacat de pedra artificial. El sostre és de llosa de formigó i forjat tradicional de biguetes de formigó i encaïllat ceràmic, i està acabat amb terrat pla, a base d'impermeabilització, aïllament i rajola ceràmica.

La segona capella lateral de l'església es va utilitzar com a avantsagristia. Al costat de la nova sagristia, s'hi va obrir una porta independent, que també dona al pati, per seguir el recorregut fins al cambril. Aquesta dependència es va mantenir al mateix lloc i es va enderrocar tota l'obra de superestructura que tenia al damunt i el seu accés; es va haver de fer una nova façana del cambril oberta cap al Cementiri Clos, amb un balcó-tribuna de vidre amb perfils metàl·lics, al qual s'arriba a través d'una escala amb barana metàl·lica.

El Cementiri Clos-pati es va configurar com un jardí. Es van plantar gespa i xiprers al pati, i es va col·locar una clara boia de metacrilat al terra, amb forma de semisfera, per poder veure l'interior de l'ossera. Finalment, es va construir una escaleta per baixar al nivell de la planta de l'ossera.

Es va voler crear un paisatge amb els elements de les estructures urbanístiques i arquitectòniques antigues. S'havia de descobrir el sentit de tot plegat.

Aparegué el poeta. Manuel Bertran i Oriola, fill de Cardona, havia deixat escrit:

**IN PACE DOMINI**

Sembla que els braços de la creu desclavis,  
Crist, que has donat geografia al món,  
quan en repòs de la mirada, es fon,  
amb l'abraçada, el meu país dels avis.

No vull saber mesura d'altre enllà  
sinó els límits pairals de les muntanyes  
on dius en veu que canta a les entranyes:  
— Has estimat i varen estimar.

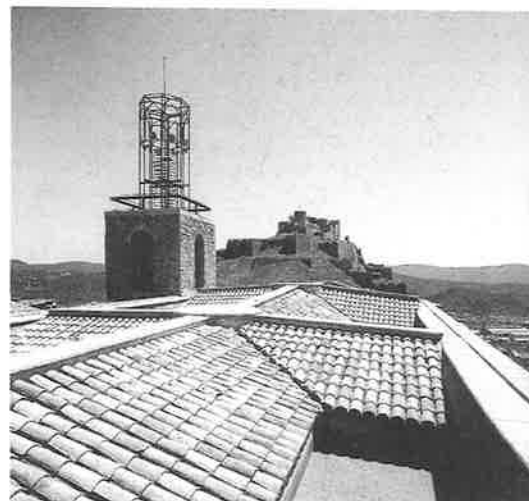
Feixes de blat, de vinya i d'oliveres  
graonen els replans a les dreceres  
d'altres afanys que hem volgut fer camins.



Alçat de la façana septentrional de l'església un cop enllestida la restauració.



Cobertes noves de les capelles del cantó de migdia. A l'esquerra, coberta de la portada septentrional. Fotos: Jaume Soler. SPAL, 15.5.1990.



Interior del dipòsit medieval, trobat durant l'excavació arqueològica i restaurat. Foto: Jaume Soler. SPAL, 8.5.1990. A l'esquerra, nova coberta de la nau, que ha recuperat la forma original. Foto: Joan Francés. SPAL, 12.7.1990.



Recinte enjardinat, resultat del desmuntatge de la sagristia vella, i nou accés al cambril de la Mare de Déu del Patrocini. Foto: Jaume Soler, SPAL, 8.5.1990.



Detall de la nova entrada al cambril de la Verge. Foto: Arxiu GMN, 15.5.1990.

Si oblida vells costums el nou deliri,  
a mitja vall, la creu del cementiri,  
uneix, amb igual pau, tots els destins.

El poema inspira l'ordenació. Hi ha la presència de les velles configuracions i el nou afany per incorporar-les al llenguatge d'avui.

## Bibliografia

### Llibres i articles

- ALSINA i SANTANDREU, RAMON, Mns.: *Un any de la vida parroquial*. Programa de Festa Major. Cardona, 6 al 15 de setembre de 1992.
- BASTARDES, A; BALARI, J; GUITART, X.: *Estudi històric-arquitectònic del conjunt d'edificis parroquials de Sant Miquel de Cardona*. Parròquia de Cardona. Cardona, desembre, 1985.
- Cardona, mil·lenari de la carta de repoblament 986-1986. Programa. Manresa, 1986.
- ESPADALER, RAMON; JUAN, MERCEDES: *Excavació arqueològica de Sant Miquel de Cardona*. Simposi Actuacions en el patrimoni edificat medieval i modern (segles X al XVIII). Quaderns Científics i Tècnics núm. 3, Diputació de Barcelona. Barcelona, octubre de 1991.
- GONZÁLEZ, ANTONI: *Cardona, arquitectura i futur (L'arquitectura i la gent)*. Diari de Barcelona, 27 de maig de 1990.
- GONZÁLEZ, ANTONI: *Cardona, el viatge somiat*. Programa de Festa Major. Cardona, 1 al 16 de setembre de 1990.
- GONZÁLEZ, ANTONI: *La capella del Santíssim de l'església de Sant Miquel de Cardona*. Monografies 2. Servei del Patrimoni Arquitectònic. Àrea de Cooperació. Diputació de Barcelona. Barcelona, novembre de 1992.
- GUITART TARRÉS, XAVIER; JUAN VERDEJO, MERCEDES: *L'escola-taller de restauració del centre històric de Cardona*. Dovella. Desembre de 1990.
- INEM. AJUNTAMENT DE CARDONA: *La casa rectoral de Cardona. Estuc de Façanes* (opuscle). Juny de 1990.
- JUNTA D'OBRES PARROQUIAL: *Així és l'Església parroquial de Cardona. Així serà l'Església parroquial de Cardona* (full informatiu). Maig de 1984.
- JUVERÓ, ANNA M.: *L'arxiu eclesiàstic de Cardona. La classificació i catalogació dels fons documentals de Sant Miquel i Sant Vicenç*. Patronat Municipal de Museus. Butlletí núm. 8. Cardona, novembre de 1991.
- Diputació de Barcelona, Servei del Patrimoni Arquitectònic: *Obres de restauració a l'església parroquial de Sant Miquel i Sant Vicenç*. Cardona (Bages), 1984-1990 (opuscle). Barcelona, maig de 1990.
- Programa de la Festa Major de Cardona, 1990. *Restauració de l'església parroquial*.
- Restauració de l'església parroquial de Cardona (opuscle). Parròquia de Sant Miquel de Cardona. Cardona, Impremta Jordi, 1985.
- SERRA VILARÓ, J.: *L'església i parròquia de Sant Miquel de Cardona*. Història de Cardona, IV, Tarragona, 1962.

### Notícies de premsa

- ARAGAY, IGNASI: *Cardona restaura el patrimoni històric de cara al turisme*. Avui, 13 de febrer de 1991.
- SIMON, JOAN: *Continua la restauració de Sant Miquel de Car-*

*dona*. Editen un estudi sobre l'església gòtica de Sant Miquel. Regió 7, 23 de març de 1986.

SIMON, JOAN: *Troben una possible ossera del segle XIII a l'església de Cardona*. Regió 7, 12 de febrer de 1987.

### Treballs d'investigació i estudis dipositats al Servei

- CAMPILLO, DOMÈNEC; MAJÓ, ANTONIA: *Estudi de les restes òssies humanes procedents del Cementiri Clos de Sant Miquel de Cardona* (Bages). 1990.
- CLUJA, MARIA: *Les monedes trobades a l'excavació de l'església de Sant Miquel de Cardona*. 1992.
- ESPADALER, RAMON: *Memòria de l'excavació realitzada a l'església de Sant Miquel de Cardona*. Campanya 1987. 1989.

**Información básica del edificio**

Comarca: Bages

Municipio: Cardona

Localización: Plaza del Mercat — Plaza de la Fira

Tipología: Iglesia de una nave con capillas laterales y campanario de planta cuadrada

Época: Primera mención, 1013; campanario de los siglos XI-XII-XIX-XX; templo actual de los siglos XIII-XIV; transformaciones de los siglos XVI al XX.

Uso: Religioso

Propiedad: Obispado de Solsona

**Información básica de la actuación****Intervención arquitectónica**

Restauración de las cubiertas y del campanario, Construcción de una sacristía nueva. Ordenación de los espacios del Cementerio *Clos* (cerrado). Construcción de un nuevo acceso al camarín.

**Proyecto**

Arquitecto: Albert Bastardes Porcel  
Fecha: 1984-1989

**Obra**

Arquitecto: Albert Bastardes Porcel  
Arquitectos colaboradores: Jordi Balari, Xavier Guitart, Antoni González.  
Constructor: Urcotex ISA, Barcelona-Cardona.  
Carpintería: Germans Melero, Cardona.  
Electricidad: Miquel Company, Cardona.  
Cristalería: Joan Munt, Cardona.  
Cerrajería: Jesús Tristany, Cardona.  
Pintura/estucos: Aurelio Meca, Cardona.  
Piedra: Escola-Taller de Restauració del Centre Històric de Cardona.  
Pavimentos: Paviments Muixí, Manresa.  
Topografía: Mariano Ventura, Josep M. Ventura, Jesús Sala.  
Delineación: Climent Simó García, Carles Alsina, Carmel Caellas, Joan Antoni Fernández y Ludovica Ravera.  
Fecha de inicio: abril de 1985  
Fecha de finalización: mayo de 1990  
Presupuesto: 66.505.041 pesetas

**Investigación histórica****Investigación arqueológica**

Directores: Albert López Mullor, Ramon Espadaler, Mercedes Juan.

Colaboradores: Jaume Buxeda, Àlvar Caixal, Javier Fierro y Escola-Taller de Restauració del Centre Històric de Cardona.  
Numismática: María Clua  
Antropología: Domènec Campillo, Antònia Majó.  
Topografía: Jordi Costas  
Delineación: Isabel Serra  
Fecha: noviembre 1987-diciembre 1989 (tres campañas).  
*Investigación histórico-documental*  
Estudio de las fuentes: Anna Castellano, Ramon Espadaler, Joan Santandreu, Josep M. Vila.  
*Investigación histórico-artística*  
Estudio artístico: M. José Sureda

Textos: Albert Bastardes, Anna Castellano, Ramon Espadaler, Antoni González, Xavier Guitart, Mercedes Juan, Raquel Lacuesta, Albert López.

**Descripción del edificio**

Junto con el castillo y la colegiata de San Vicente, monumentos de valor generalmente reconocido, la iglesia parroquial de San Miguel forma parte de los edificios más significativos de Cardona, aunque quizá sea el más desconocido para los foráneos.

Está situada en un lugar destacado de la trama urbana, en la zona que, durante siglos, fue el centro vital de relación. Por tramontana y poniente se abre a las plazas del Mercat y de la Fira respectivamente, centros comerciales, lúdicos y administrativos de la villa.

El conjunto parroquial está formado por los siguientes elementos: la iglesia de nave única de planta rectangular, con capillas laterales, ábside poligonal y campanario de base cuadrangular; las capillas de los Dolores y del Santísimo —ampliaciones de las laterales originales—, la sacristía nueva y el recinto denominado *Cementiri Clos* (cementerio cerrado), situado a mediodía, y la rectoría, al extremo NO. Se trata de un conjunto con una gran riqueza de volúmenes, que crean un juego muy atractivo por la variedad de cubiertas, formas y alturas.

La nave es una construcción gótica cubierta con tres bóvedas de ojiva; el ábside tiene siete caras y una bóveda de crucería con nueve nervaduras que se cierran en una clave. Cada tramo de la cubierta de la nave descansa sobre tres contrafuertes, entre los cuales se sitúan las capillas laterales, también góticas, que se cubren con bóvedas de arista. La parte frontal de estos contrafuertes, que mira a la nave, contiene una columna adosada.

Las capillas laterales del costado de mediodía fueron ampliadas en época barroca. La principal, llamada del Santísimo, situada delante de la puerta de tramontana, es de planta en forma de cruz. También destaca por sus dimensiones el edificio añadido a la capilla suroeste, dedicada a la Virgen de los Dolores, un cuerpo rectangular con acceso y funcionalidad propios.

La puerta principal del templo es la de tramontana, con arquivoltas ojivales en degradación apoyadas sobre columnas, y con timpanos con restos de decoración pintada. Los capiteles de las columnas presentan relieves escultóricos. La otra puerta —inacabada— está en la fachada de poniente y también tiene arquivoltas ojivales en degradación que arrancan de columnillas con los correspondientes capiteles.

Bajo el presbiterio está la cripta, un espacio de planta octogonal con tres capillas, cubierto por una bóveda rebajada con nervios y clave central. Se accede a ella por una escalera de piedra que comienza al pie del altar mayor.

Detrás del ábside está el camarín de la Virgen del Patrocinio. Se llega a él desde la primera capilla lateral del mediodía, atravesando el *Cementiri Clos* —antigua *sagrera* o espacio sagrado ocupado durante dos siglos por una sacristía y hoy convertida en patio interior. El patio tiene dos niveles: el superior, cubierto de hierba, y el inferior, pavimentado con piedra, al cual se accede por una escalera. En este segundo nivel existe un acceso a un depósito medieval, descubierto durante la excavación, que se puede ver desde la claraboya semiesférica de metacrilato del nivel superior.

El campanario tiene un primer piso del siglo XI, que presenta una única ventana en tres de los lados, y un piso recrecido del siglo XII, que tiene incorporados dos niveles de ajimeces. Esta rematado con un cuerpo del siglo XIX y una estructura metálica colocada en 1989, donde están los altavoces.

**Noticia histórica**

La iglesia gótica de San Miguel ocupó el mismo lugar donde había existido un templo románico, documentado desde el año 1013. A aquella primera obra corresponden los pisos inferiores del campanario, edificado en dos etapas, la primera en el siglo XI y la segunda en el XII. De esta última etapa data una de las tumbas encontradas durante la excavación arqueológica. El cementerio está citado en la documentación desde 1126<sup>1</sup>, y parece que desde bien pronto, al menos desde 1168, comenzó a rodearse de construcciones, lo que dio lugar al apelativo de *Cementiri Clos*<sup>2</sup>.

Unas *Ordinacions* de 1259 hacen referencia a la venta de bienes para realizar obras en el templo, y otro documento se refiere al *opus multum sumptuosum* que se está construyendo<sup>3</sup>. También conocemos documentalmente que entre los años 1324 y 1384 se realizaron diversos legados y compras destinados a recaudar fondos para las obras<sup>4</sup>. Todo esto podría indicar que entonces ya se estaba construyendo el edificio actual. Parece que las obras duraron más de cien años, y seguramente se iniciaron por la parte central de la nave y continuaron por los pies y la cabecera. Paralelamente, se debieron edificar las capillas laterales y, al mismo tiempo que el último tramo de la nave (1380-1390), la rectoría. La iglesia nueva se consagró en 1398.<sup>5</sup>

En 1458 se realizaron obras en la sacristía y en la cisterna<sup>6</sup>, pero las primeras reformas importantes corresponden al primer cuarto del siglo XVI. En el lado sudeste del templo se edificó la llamada *sacristía nueva*, documentada desde 1513<sup>7</sup>, y bajo el altar mayor se construyó una cripta (1501-1524)<sup>8</sup> de planta octogonal, con la conseguida sobre elevación del presbiterio. Cuando la obra estuvo acabada, se trasladaron las reliquias de los santos a la cripta<sup>9</sup>. En el año 1606 la capilla de Santo Domingo —hoy, del Santísimo— se amplió con un cuerpo de planta en forma de cruz para instalar en él los altares de la Merced, del Rosario y de San Antonio de Padua<sup>10</sup>. La capilla situada inmediatamente a levante de la anterior, dedicada originalmente al Santo Cristo y al Crucificado y posteriormente a la Purísima Sangre de Jesucristo, también fue ampliada en el año 1674. Finalmente, sobre la capilla gótica del sudeste se colocó el órgano.

En 1705 se construyó el camarín de la Virgen del Patrocinio, al cual se llegaba desde la primera capilla lateral del mediodía. Hacia 1717, se enlucieron los paramentos y la bóveda de la cripta y se construyó una puerta de comunicación con la sacristía, en la que se levantó un piso. En 1742, se amplió la capilla del extremo suroccidental, que recibió el nombre de los Dolores. Aún hubo otra transformación: el cerramiento meridional del Cementerio *Clos*. En este recinto, al lado de la sacristía principal, se construyó en 1851 una habitación para el sacristán<sup>11</sup>. Al año siguiente se hizo un proyecto para construir un coro suspendido, que se realizó en 1853, y que fue trasladado en 1856 al centro de la iglesia<sup>12</sup>. Por estos mismos años se derribaron dos columnas situadas ante la puerta de la plaza del Mercado, que formaban parte del proyecto de un porche que no se llegó a construir del todo<sup>13</sup>.

Durante la Guerra Civil de 1936-1939, la iglesia sufrió graves desperfectos. El retablo mayor, magnífica pieza del barroco, fue destruido. En el año 1940 se hizo una primera restauración en la que se sustituyeron los pavimentos y se eliminó el estucado de yeso de las paredes, la escalera que subía a la rectoría, las tribunas, el coro y los restos del órgano.

La intervención del Servicio de Catalogación y Conservación de Monumentos —denominado desde el 1 de abril de 1993 Servicio del Patrimonio Arquitectónico Local— comenzó en 1985, con la actuación en las cubiertas, y duró hasta 1991, con la restauración de la capilla del Santísimo.

**Notas**

1. Archivo parroquial de San Miguel de Cardona (ASM). Perg.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*
4. *Ibid.* (1324), perg.; Archivo Municipal de Cardona (AMC), R. Puig Martí, *Efemérides*, p. 11, III, p.10, 103; Biblioteca de Cataluña (BC), *Batllia Cardona B-XL*, fol.1-5, 9 y 11.
5. AMC, Perg.
6. ASM, *Llibre de Cotidianes*, vol. I.
7. *Ibid.*, vol. III, fol. 113.
8. *Ibid.*, vol. III, fol. 98.
9. Pons, 1658: 41.
10. AMC, *Mamotreto*, p. 129.
11. AMC, R. Puig Martí, *Efemérides*, III, p. 109.
12. ASM.
13. AMC, doc. 113.

**Crónica de la actuación**

En los inicios de la década de los ochenta, el estado de conservación del templo era bastante preocupante. El conjunto de tejados y el campanario estaban en peligro de venirse abajo, de manera que la Parroquia y la Junta d'Obres Parroquial solicitaron el reconocimiento del edificio y el asesoramiento técnico a los arquitectos J. Balari y A. Bastardes. Viendo la imposibilidad de realizar allí una actuación parcial a causa de la complejidad de la obra, la Parroquia dirigió una instancia a la Diputación de Barcelona, el 10 de mayo de 1983, en la que solicitaba que esta corporación asumiese la restauración del edificio.

Un mes más tarde, en junio de 1983, el Ayuntamiento de Cardona dirigió otra instancia a la Diputación, haciéndose solidario con la Parroquia, y en enero de 1984 muchas entidades cardonenses apoyaron la iniciativa e hicieron llegar cartas al jefe del Servicio<sup>1</sup>. En el mes de febrero de 1984, la Parroquia, de acuerdo con el Servicio, encargó a los arquitectos A. Bastardes y J. Balari los estudios arquitectónicos y constructivos previos y la redacción de un anteproyecto general de restauración (marzo de 1984) y otro de una primera fase de obras (septiembre de 1984). El día 9 de abril de 1985 se firmó un convenio de colaboración entre la Diputación, la Parroquia y el Ayuntamiento de Cardona, que recogía el acuerdo de restaurar la iglesia y preveía actuar en otros edificios parroquiales que tuviesen un interés, bien de uso, bien de significación urbana, para toda la ciudadanía. En este convenio constaba que la Diputación asumía el coste de la obra, y la Parroquia, como titular del edificio, se hacía cargo de los honorarios de proyecto y dirección de obra.

El Servicio ejecutó desde entonces las obras de restauración. La primera fase se inició en las cubiertas (abril de 1985-noviembre de 1987); después se restauró el campanario (febrero de 1988-abril de 1990), y por último se construyó la nueva sacristía —que permitió desmontar un cuerpo de edificación moderno que escondía el ábside gótico— y se actuó en el antiguo recinto de Cementerio *Clos* (mayo de 1989-mayo de 1990). La excavación científica previa de todos los estratos que podían ser afectados por las obras se realizó en tres campañas, desde noviembre de 1987 hasta diciembre de 1989.

Paralelamente a las obras llevadas a cabo por el Servicio en la iglesia, la Parroquia encargó al arquitecto Xavier Guitart la restauración de la rectoría anexa, que se realizó entre julio de 1989 y marzo de 1991, a cargo de la propia Parroquia.

Para difundir la obra, el Servicio organizó diversas charlas en Cardona durante el desarrollo de los trabajos y editó un opusculo informativo al finalizarlos. Por otra parte, el 20 de noviembre de 1993, en el transcurso del IV Simposio sobre Restauración Monumental, organizado por el Servicio, se llevó a cabo una visita colectiva a Cardona para mostrar las obras realizadas.

# Iglesia parroquial de San Miguel. Cardona

52

## Notas

1. Las entidades eran las siguientes: Ayuntamiento de Cardona, Comisión de Arte Sacro y Documentación del obispado de Solsona, Coral Cardonina, Patronato Municipal de Museos, Residencia Tercera Edad Sant Jaume, Asociación de Padres de Alumnos del Colegio Nra. Sra. del Carmen, Asociación de Padres del Colegio Virgen del Patrocinio, Cruz Roja Española, la dirección y la Asociación de Padres de Alumnos del Centro Profesional Sant Ramon, el Colegio homologado «San Ramon», Foment Cardoni, Patronato Obrero de San José, Institut d'Estudis Locals y la escuela «Nou Camí».

## Trabajos de arqueología

Con motivo de la restauración de algunos elementos de la iglesia, y como es habitual en las intervenciones del Servicio, se realizó una excavación en los lugares que posteriormente debían ser objeto de las obras. El objetivo principal era alcanzar un mayor conocimiento del conjunto para intentar descubrir las sucesivas etapas evolutivas y establecer su cronología absoluta. Los trabajos se centraron en el sureste del templo, en el área del llamado *Cementiri Clos*, y en el edificio de la sacristía. También se hizo el seguimiento arqueológico de las obras en el campanario y en la parte superior de la puerta norte de la iglesia.

El vestigio más antiguo aparecido en la excavación es un depósito encontrado al lado de la sacristía, cerca de la cabecera del templo y dentro de la *sagrera*. El depósito, también llamado osario porque, al descubrirlo, apareció lleno de huesos, es una cámara rectangular de 4,45 m por 7,90 m, orientada de norte a sur; los muros laterales, muy gruesos, sostienen una bóveda de cañón con una obertura original en el centro. Si bien a tramontana se localizaron las primeras hileras del muro perimetral original —el cerramiento actual es una de las caras del ábside gótico, incluido un contrafuerte—, a mediodía había desaparecido completamente y presentaba un aparejo posterior. El pavimento era el mismo terreno natural aplanado y el aparejo de los muros de sillares bien escuadrados, a soga (los sillares de la bóveda mejor labrados que los de las paredes laterales). La excavación puso de manifiesto que esta estructura nunca se cubrió con losas o tejas, sino que su bóveda estaba enrasada y cubierta por las tierras de la necrópolis. Esto indica que la cámara debía actuar como muro de contención por el lado de poniente y, de hecho, después de la restauración, aún actúa así.

El estudio de una puerta descubierta durante la excavación, entre el primer y el segundo contrafuerte del ábside actual, sirvió para descubrir los niveles del presbiterio y la *sagrera* en el siglo XIV y en los anteriores. Así, se dedujo que las tierras del cementerio *Clos* se adosaban al muro occidental y a la cubierta del depósito, y que la entrada al recinto se efectuaba desde el lado del mediodía, por una cota más baja. Como el suelo de esta estructura resultó estéril, la cronología del depósito se estableció mediante el análisis de una tumba aparecida debajo —que dio como ajuar una olla datable en el siglo XII avanzado—, y del material encontrado en la trinchera de fundación del contrafuerte del ábside gótico, situable hacia el último cuarto del siglo XIV. Estos indicios y el aparejo del elemento nos inclinaron a datar el depósito en el siglo XIII, cuando ya hacía tiempo que se utilizaba la iglesia románica. Además, la situación dentro del perímetro de la *sagrera* y la abertura en la bóveda hacen pensar en una posible utilización de la cámara como almacén y, quizás, se podría relacionar con un *cisterna* que aparece en la documentación<sup>2</sup>.

Durante el seguimiento de la restauración del campanario románico, se descubrió en él una antigua puerta para acceder a la cubierta de la iglesia primitiva, lo que da una idea bastante clara de la altura de aquel edificio.

En cuanto a la construcción del templo gótico, la fecha de final del siglo XIV atribuida al segundo contrafuerte del ábside (contando desde el sureste), complementa la hipótesis expuesta en la *Noticia histórica*, según la cual las obras duraron más de cien años y no comenzaron por la cabecera. La necesidad de aprovechar durante todo este tiempo el edificio románico y la voluntad de situar la nueva cabecera en un lugar donde materialmente no cabía dieron como resultado una fábrica poco homogénea y una desviación del ábside. Incluso, hubo de mutilar gravemente el depósito descrito anteriormente, que después se utilizó durante muchos años.

El seguimiento arqueológico también puso de manifiesto que una buena parte de los senos de la bóveda gótica estaban cargados con tinajas, y que la cubierta de la puerta norte era de losas de piedra. El tapiado de la puerta descubierta en la excavación del entorno del ábside, hay que relacionarlo con cambios en el presbiterio. Seguramente se trata de la apertura de la cripta (1501-1524), realizada al mismo tiempo que se construía la sacristía adosada al sureste del edificio. Estas actuaciones obligaron a modificar los niveles del exterior y del interior del templo.

La sacristía, de la cual hoy sólo se puede observar la parte baja de los muros oriental y meridional, era un edificio de planta rectangular y dimensiones considerables, adosado al sureste de la cabecera. Las paredes del este y del sur se apoyaban sobre la roca y la del lado oeste en la bóveda del depósito medieval. La primera mención de este elemento data de 1513 y hace referencia a las obras de la sacristía *nueva*<sup>3</sup>. Aunque el calificativo de *nueva* aplicado a una construcción puede durar muchos años, el hecho de que los estratos correspondientes al siglo XVII y a los siguientes se adosaran a los muros oeste y sur determinó el *terminus ante quem* del recinto.

Los niveles de la sacristía acabada de construir eran substancialmente diferentes de los que se utilizaban al iniciar la excavación. La planta baja debía estar en la misma cota que el presbiterio, ya que se comunicaba a través de una puerta situada entre el segundo y el tercer contrafuerte, que más tarde se convirtió en armario. El sótano era más bajo que la cripta y no se habían comunicado entre sí. Desde la planta se podía acceder al cementerio a través de una puerta abierta en la más occidental de dos arcadas que descansaban sobre el depósito medieval. Esta estructura se convirtió en osario, utilizable a través de una trampilla que comunicaba con la abertura existente en medio de la bóveda.

Las obras de ampliación de la capilla de Santo Domingo —hoy llamada del Santísimo—, realizadas en 1606, implicaron el cerramiento definitivo del *Cementiri Clos* por el sudoeste, debido a lo cual suponemos que el espacio adoptó este nombre. También fue necesario abrir la puerta actual de comunicación con la iglesia, situada a levante de la antigua capilla de los Ángeles. El hundimiento de la necrópolis producido por esta modificación comportó un crecimiento progresivo del nivel del suelo. Paralelamente, se rellenó el depósito medieval con un gran número de restos óseos, que probablemente procedían de las tumbas afectadas por dicha obra y de otras que se realizaron en capillas cercanas, según puso de manifiesto el hallazgo en el relleno de cerámica de aquel periodo.

La investigación también clarificó la transformación realizada en la sacristía a comienzos del siglo XVIII. Entonces se sobrelevó el primer techo, que pasó del nivel anterior, sobre la bóveda del osario, al nivel en el que se encontró al comenzar la excavación. La primera consecuencia de este cambio fue el tapiado de las ventanas de las fachadas meridional y oriental, que habían quedado a una altura intermedia entre el segundo y tercer nivel. En segundo lugar, se tapió la parte inferior de la puerta que unía la sacristía y el presbiterio, que se convirtió

en armario. En tercer lugar, se construyó el pasillo que unía la capilla de Nuestra Señora de los Ángeles —la más oriental del costado sur— con la sacristía. Como el acceso al cementerio desde el templo quedó anulado por el pasillo, quizás se hizo otro en el muro de levante de la capilla de la Sangre, que limita actualmente el cementerio al oeste. En este muro se observaron diversas refecciones.

El nivel inferior de la sacristía también se vio alterado y, por primera vez, tuvo una comunicación directa con la cripta de la iglesia. El dintel de la puerta que se abrió lleva la fecha 1717, que concuerda con el material encontrado en la preparación del pavimento nuevo. La elevación del suelo del sótano de la sacristía y el cerramiento de la abertura que existía en la bóveda del depósito —definitivamente amortizado— comportaron la colocación de una puerta al noreste de este recinto.

Finalmente, se comprobó que desde 1803 el Cementerio *Clos* quedó abandonado definitivamente; en este espacio, convertido en patio, se superpusieron diversos pavimentos. Además, unos cimientos que allí se localizaron podrían corresponder a la *cambra del sagristà llec* (habitación del sacristán lego), documentada en 1853.

## Notas

- Descripción de la pieza a: A. López Muller, À. Caixal, J. Fierro, *Hallazgos de cerámica gris medieval en las comarcas de Barcelona*, en *A Cerámica Medieval no Mediterráneo Occidental*, Lisboa 1987, Mértola, 1991, p. 96, lám. IV.3.
- Archivo Parroquial de San Miguel de Cardona (ASM), *Llibre I de la caixa de les Cotidianes*.
- ASM, *Llibre III de la caixa de les Cotidianes*, f. 113.

## Proceso de la investigación histórico-documental

Paralelamente a la excavación arqueológica llevada a cabo en la iglesia de San Miguel se puso en marcha una investigación bibliográfica y documental para apoyarla y, en su caso, aportar nuevos datos sobre el edificio.

Cardona, y más concretamente la iglesia de San Miguel, cuenta con un importante conjunto documental tanto de la época medieval como moderna —momentos en que se construyó y transformó el templo de San Miguel— y con diversos estudios monográficos. Con todo, quedaban importantes lagunas que aconsejaron profundizar en la investigación documental en una doble línea: volver a leer los textos publicados y estudiar algunos documentos inéditos, dispersos por diversos archivos de Cataluña.

En un primer momento se hizo una breve relación de los textos ya conocidos, que aportaron valiosas informaciones sobre algunos aspectos concretos de las iglesias románica y gótica de San Miguel. Estas informaciones, recogidas al inicio mismo de la excavación arqueológica, fueron contrastadas con los datos que el trabajo de campo iba proporcionando, lo cual permitió alcanzar una precisión mayor en algunas de las cronologías que aportaron.

En un segundo momento, se intentó profundizar en el estudio buscando nueva documentación en los diferentes archivos. Es necesario señalar la problemática que representó la dispersión de esta documentación. Aunque el archivo de San Miguel y el Municipal de la misma población de Cardona concentran la mayor parte de los textos estudiados, otros se localizaron en el Archivo Diocesano de Solsona y en el Episcopal de Vic, y también en la Biblioteca de Cataluña.

Un segundo problema fue que buena parte de la documentación del archivo parroquial se encontraba sin clasificar,

Esto afectaba tanto a los pergaminos como a los manuales notariales y legajos de documentos sueltos, lo que impedía prácticamente su estudio. Tal circunstancia hizo que desde el mismo Servicio se pusiera en marcha una clasificación de este fondo, que aportaría datos de interés no sólo para el conocimiento del propio edificio eclesial, sino también de la historia de la villa de Cardona y de toda Cataluña, sobre todo en lo referente a los períodos medieval y moderno, cuando la villa era la sede principal de la influyente familia Cardona.

Por su riqueza y diversidad, la catalogación de este archivo llevó bastante tiempo. Por tanto, la primera fase de estudio se basó, fundamentalmente, en la documentación del fondo, ya conocida a través de la obra del padre Serra Vilaró sobre la villa de Cardona, y la revisión de algunos pergaminos ya catalogados de forma cronológica. Posteriormente, se amplió con los datos que iba aportando la nueva clasificación de los fondos, aunque se encontró poca información respecto a intervenciones en el edificio, en contraposición al gran número de documentos que hacían referencia a la organización interna de la comunidad de presbíteros y al culto que tenía lugar en la iglesia. En lo referente a los textos conservados en el archivo municipal de la misma población, se utilizó, básicamente, el estudio del padre Serra Vilaró. El análisis historiográfico se completó con algunos estudios aparecidos en revistas periódicas como *El Cardener*.

## Criterios de la intervención arquitectónica

Ante un problema plural, como era el caso de los edificios parroquiales de San Miguel de Cardona, no se podía tener un sólo criterio, aunque el objetivo de la intervención era único: restaurar, es decir, corregir los efectos de los agentes exteriores y los defectos de algunas soluciones constructivas, y también adecuar funcionalmente el conjunto.

Se actuó con el criterio de optar, siempre que fuera posible, por recuperar soluciones del pasado, teniendo en cuenta que fuesen válidas en tanto que eficaces y no por el sólo hecho de ser las originales. En caso de que las soluciones antiguas no funcionaran correctamente era necesario que aquello inevitablemente introducido estuviese en armonía con lo encontrado, para hacer legible la evolución histórica.

Así, estos criterios se concretaron en las siguientes actuaciones: recuperar el perfil original de la nave gótica, devolver las capillas barrocas a formulaciones lógicas respecto a su origen, rehacer el campanario —revalorizando la parte románica y sustituyendo la remonta moderna por otra más idónea— y ordenar el cementerio *Clos* en el recuerdo de aquello que había sido.

## Descripción de las obras

### Las cubiertas

La actuación en las cubiertas se planteó de una manera diferenciada. Por un lado, la restauración de la cubierta de la gran nave gótica, con sus capillas laterales entre contrafuertes, y por otro, la del conjunto de cubiertas pertenecientes a las capillas de origen barroco, añadidas a la cara de mediodía de la nave.

La nave gótica mantenía la unidad formal, a pesar del añadido de una sobrecubierta de teja a dos aguas, apoyada incorrectamente por unos pilares de sillares de piedra, levantados directamente sobre los escasos 18 cm de la plementería. Lo primero que se decidió hacer fue la consolidación de la cubierta para conseguir la estanqueidad y devolver la forma originaria a las cubiertas y faldones.



Se desmontó el tejado por sectores. Las tejas se retiraron y almacenaron con cuidado, para volver a ser colocadas. Se desarmó toda la madera: latas, vigas y jácenas. Se desmontaron y retiraron los pilares, y se derribó el muro perimetral. A continuación se retiró todo el escombros acumulado en los riñones y se rehicieron las paredes sobre las ojivas. Los fondos se llenaron con hormigón aligerado, de diverso grosor, para formar las pendientes. Encima, se extendió una delgada capa de hormigón, tratada superficialmente con pintura hidrófuga y, a continuación, se colocó una membrana impermeabilizante a base de pintura butílica, un solado de dos gruesos de rasilla y un sistema de **verteaguas** de baldosa cerámica, que hace posible las dilataciones de cada sector.

Como acabado final, se quiso recuperar, en cierta manera, la cubierta gótica catalana, es decir, una cubierta que no sobrepasa el plano vertical de las fachadas y que queda escondida tras los paramentos. El resultado es una cubierta compuesta, formada por tramos individualizados que se corresponden con cada bóveda del interior y que posibilitan la formación de pequeñas azoteas planas donde desaguan las vertientes de los tejados. Se puede circular a través de toda la cubierta, gracias a los pasillos que se han creado en las cumbres de los tejados (perimetrales, longitudinales y transversales), pavimentados con losas planas de piedra artificial lavada, de grano fino, de color rojo. Las claves de las tres bóvedas de la nave se manifiestan al exterior con plataformas circulares, que es donde convergen los diferentes corredores.

Encima de la plataforma circular de la clave de bóveda del ábside se colocó el remate de hierro del siglo XIX —la cruz y la estructura que la soporta— que se había retirado del campanario. Desde el castillo y otros puntos dominantes, la nueva cubierta se ve como una quinta fachada, y se puede leer su estructura interior, como en la Seo de Manresa, en el monasterio de Pedralbes de Barcelona o en la iglesia de San Justo y San Pastor, también de Barcelona.

En lo que se refiere a las cubiertas de las capillas laterales góticas, situadas entre los contrafuertes de cada lado de la nave central y acabadas también con teja árabe, se optó, en cambio, por hacer una cubierta de una sola vertiente, con losas de piedra artificial.

La situación de las capillas barrocas era totalmente distinta. Las sucesivas reformas acabaron por enturbiar su forma originaria. Por tanto, la actuación consistió en quitar todo lo que sobraba (tejados sobre tejados y reparaciones inútiles) y devolverles la configuración primitiva. Se conservaron todos los elementos que aparecieron en buen estado y se rehicieron aquellos que estaban más deteriorados. En las cubiertas, se colocaron tabiquillos conejeros sobre las bóvedas y machihembrado cerámico como soporte de la teja árabe. La capilla de los Dolores se cubrió a dos aguas y con teja árabe, con la cornisa y el frontón de piedra artificial. En la del Santísimo, se realizó una cubierta a cuatro aguas, sobrepuesta a la bóveda y acabada con teja árabe y cumbre vidriada. El sombrero del cupulín se diseñó con fragmentos de cerámica vidriada (*trencadis*). La capilla de la Purísima Sangre se cubrió con una cubierta radial de planta ovoide de zinc.

#### El campanario

En el trascurso de las obras de restauración de la cubierta lateral norte, se descubrió que peligraba gravemente la estabilidad del campanario, lo que llevó a definir y ejecutar con urgencia una serie de medidas que fueron recogidas en un proyecto reformado.

Cuando se construyó la fábrica gótica, el campanario románico quedó incluido en el nuevo perímetro de la iglesia. En aquel momento, se suprimieron dos de las cuatro paredes

de la base del antiguo campanario, que quedó muy debilitada. Sin que se hiciera nada por mejorar esta situación, en época barroca se construyó la remonta del campanario y en el siglo XIX se coronó con un templete hexagonal. Estas nuevas cargas gravitatorias sobre una base debilitada fueron la causa de las deformaciones y los desplomes que se encontraron, esencialmente, en el segundo piso del campanario románico.

Las obras de reparación comenzaron con la colocación de una riostra de perfiles metálicos en el ángulo noroeste, en la cota superior de la obra románica deteriorada. Después se decidió liberar de peso al elemento, desmontando el templete hexagonal de coronación, así como el resto de elementos del cuerpo superior: los hierros de las campanas y altavoces, las barandillas, el alero y el forjado de vigas de hierro, que era irre recuperable. En la nueva cota de coronación resultante después de estos desmontajes, y antes de continuar la consolidación de los pisos inferiores, se construyó un zuncho de hormigón armado que uniera por arriba toda la fábrica. A continuación, se colocó una segunda riostra entre la obra románica y la remonta barroca.

Fue entonces cuando el cuadro patológico tomó un aspecto bastante alarmante, al descubrirse que toda la remonta barroca se había efectuado sobre un zuncho de doble viga de madera, revestido con sillares de 10 cm de grosor, y que las termitas lo habían hecho prácticamente desaparecer. La remonta descansaba, por tanto, sólo sobre los estrechos sillares de revestimiento.

Por otro lado, al destaparse las aberturas de la cara de poniente, el relleno se desplomó, ya que estaba hecho casi sin mortero. El hueco dejado por el relleno caído puso de manifiesto que la fábrica del machón angular estaba descohesionada y presentaba importantes grietas al sesgo en la cara oculta hasta entonces, indicadoras de movimientos de torsión y justificadoras de los desplomes. De hecho, la función de apuntalamiento que teóricamente habían ejercido estos rellenos sólo correspondía ya al zuncho metálico que se había colocado al iniciar la restauración. Era preciso, pues, adoptar medidas urgentes ante una situación calificada de muy delicada y peligrosa en la «Memoria del proyecto de consolidación de urgencia del campanario», redactada por el jefe del Servicio, Antoni González, responsable de esta parte de la obra.

La riostra superior entre la obra románica y la barroca se situó en el espacio que habían ocupado, con la misma función, las vigas de madera que se encontraron desmenuzadas. Esta nueva riostra, realizada ahora en hormigón armado, ocupó toda la anchura de los muros, excepto un grosor de 10 cm, que se revistió de nuevo con piedra.

Los huecos de la cara de poniente se rellenaron con un muro de ladrillo de 45 cm, reculado simétricamente de los paramentos, para conseguir la mejor transmisión de las cargas superiores y para no condicionar futuras soluciones formales. Se consiguió, pues, que la carga del cuerpo superior no descansara exclusivamente sobre el machón noroeste. Una vez concluidos los trabajos de estabilización del campanario, se prosiguió su recuperación formal.

Para rehacer las ventanas románicas de la cara norte se aprovecharon los elementos originales (bases, columnas, ábacos y dovelas) encontrados *in situ*, y otros fueron labrados de nuevo al modo antiguo por los alumnos de la Escuela-Taller de Cardona, reutilizando piedra procedente del mismo monumento. En el lado de poniente, por la cara exterior, se restituyó un muro de sillares dejando aparentes los vestigios de las antiguas ventanas. Por la cara interior se acabó la obra con un revoque de mortero mixto, después de doblar con un tabique el muro.

Finalmente, se optó también por recubrir con sillares los espacios que se habían cerrado con obra cerámica en la cara de poniente, y fueron reparadas todas las zonas pétreas que estaban deterioradas.

Se sustituyeron las escaleras interiores de la cima del campanario por una escalera nueva, realizada mediante una compleja estructura metálica vista de base octogonal, sin ningún tipo de cerramiento, y se coronó con una ligera aguja de nuevo diseño que soporta los altavoces y el pararrayos.

#### La sacristía y el cementerio Cios

La decisión de hacer una sacristía nueva se tomó en el trascurso de las obras, cuando se descubrió el osario del siglo XIII.

También se creyó oportuno retirar la cubierta de la sacristía vieja, que escondía gran parte del ábside gótico. Así, el edificio recuperaría por este lado toda su belleza y magnitud, y el ábside se podría contemplar desde la calle.

Era necesario resolver muchos problemas a la vez: la ubicación de la nueva sacristía y su relación con la nave gótica y con la capilla del Santísimo, el acceso al camarín de la Virgen del Patrocinio, la visita al cementerio Cios y el osario, entre otros.

La antigua sacristía era un volumen adosado al lado este del ábside y edificado con fachadas a la calle de la iglesia y a la calle de la Fira. Tenía tres plantas de altura y cubierta con una única pendiente a mediodía. Durante las obras de restauración de las cubiertas de la iglesia, se produjo el derrumbamiento parcial de la cubierta de la sacristía por fallo del cielo raso, sobre el cual descansaban unas vigas de madera desprendidas de su lugar a causa del pudrimiento de las cabezas. Esta circunstancia puso en evidencia su mal estado de conservación.

Una vez desmontada la cubierta, se pudo contemplar la fachada del ábside gótico, lo que hizo replantear el proyecto. Se hicieron prospecciones en el suelo situado en la cota de la cripta. Apareció el depósito-fosa, una nave cubierta con bóveda de piedra con un registro superior, de muy buena factura —tan buena que había resistido las sobrecargas de la ampliación superior, realizada sin miramientos. La bóveda se había deformado y en algún punto se había roto, pero aún resistía. El cementerio estaba lleno de tierra y restos óseos humanos.

Se tuvieron que desmontar todas las sobreestructuras que deformaban la bóveda enterrada. Era preciso estudiar el hallazgo arqueológicamente y se tenía que recuperar este nuevo espacio. Se había de estudiar también una nueva ubicación para la sacristía. Se derribó la sacristía vieja y se optó por situar la nueva detrás de la primera capilla lateral de levante. Se creyó conveniente arbitrar un acceso independiente para el nuevo archivo parroquial desde la calle de la iglesia; se propuso que la circulación entre sacristía y presbiterio se realizara a través de la nave y que el acceso al camarín se hiciera por el presbiterio.

Este planteamiento resolvía la recuperación del ábside y su presencia en la vía pública y también la autonomía del archivo, pero no satisfacía respecto a otras circulaciones. Paralelamente, apareció una puerta primitiva, contemporánea de la obra gótica, en el primer tramo del ábside. Se supuso que era la puerta de comunicación entre el primer presbiterio (el de antes de construir la cripta, en una cota inferior) y la primera sacristía gótica, y se planteó reabrirla como paso entre la nueva sacristía y el presbiterio.

Después resultó que aquella puerta comunicaba con el cementerio cercado y que la primera sacristía no había estado en aquel lugar.

Se dio la circunstancia de que la consola del órgano que hay en la primera capilla, bajo el altílo de los tubos, había quedado fuera de uso y, por tanto, se podía utilizar esta capilla como pre-sacristía. La circulación entre sacristía y presbiterio se podía hacer a través de esta capilla modificando ligeramente los ambonos. Se superaban los inconvenientes de la circulación prevista a través de la segunda capilla lateral. Quedaba el acceso al camarín que, o bien se hacía a través del presbiterio, o a través de la terraza, al descubierto.

Pero la pieza histórica principal descubierta, el cementerio, quedaba siempre oculta y el recuerdo del cementerio cercano borrado para siempre, sin una presencia en la nueva ordenación espacial. Creíamos que no era suficiente con resolver la funcionalidad del edificio, sino que también era necesaria una profundidad respetuosa con la historia. Por eso el tema de la sacristía nueva y de todo su entorno tuvieron que ser planteados de nuevo.

Así, se configuró la nueva sacristía con un cerramiento a base de vidriera de carpintería metálica que da al Cementerio Cios-patio. Es un cuerpo de planta baja, construido entre contrafuertes, con paredes de ladrillo macizo. La fachada principal está revestida con un aplacado de piedra artificial. El techo es de losa de hormigón y forjado tradicional de viguetas de hormigón y machihembrado cerámico y está acabado con tejado plano, a base de impermeabilización, aislamiento y rasilla.

La segunda capilla lateral de la iglesia se utilizó como antesacristía. Al lado de la nueva sacristía se abrió una puerta independiente, que también da al patio, para seguir el recorrido hasta el camarín. Esta dependencia se mantuvo en el mismo lugar y se derribó toda la obra de superestructura que tenía encima y su acceso; se tuvo que hacer una nueva fachada del camarín abierta hacia el cementerio Cios, con un balcón-tribuna de vidrio con perfiles metálicos, al cual se llega a través de una escalera con barandilla metálica.

El cementerio Cios-patio se configuró como un jardín. Se plantaron césped y cipreses en el patio, y se colocó una claraboya de metacrilato en el suelo, con forma de semiesfera, para poder ver el interior del osario. Finalmente, se construyó una escalerita para bajar al nivel de la planta del osario.

Se deseó crear un paisaje con los elementos de las estructuras urbanísticas y arquitectónicas antiguas. Se tenía que descubrir el sentido de todo.

Apareció el poeta, Manuel Beltrán Oriola, hijo de Cardona, había dejado escrito:

#### IN PACE DOMINI

*Sembla que els braços de la creu desclavis,  
Crist, que has donat geografia al món,  
quan en repòs de la mirada, es fon,  
amb l'abraçada, el meu país dels avis,*

*No vull saber mesura d'altre enllà  
sinó els límits pairs de les muntanyes  
on dius en veu que canta a les entranyes:  
— Has estimat i varen estimar,*

*Feixes de blat, de vinya i d'oliveres  
graonen els replans a les dreceres  
d'altres afanyes que hem volgut fer camins.  
Si oblida vells costums el nou deliri,  
a mitja vall, la creu del cementiri,  
uneix, amb igual pau, tots els destins,*

El poema inspira la ordenación. En él se capta la presencia de las viejas configuraciones y el nuevo afán por incorporarlas al lenguaje de hoy.

### Dades bàsiques de l'element

Comarca: Anoia

Municipi: Jorba

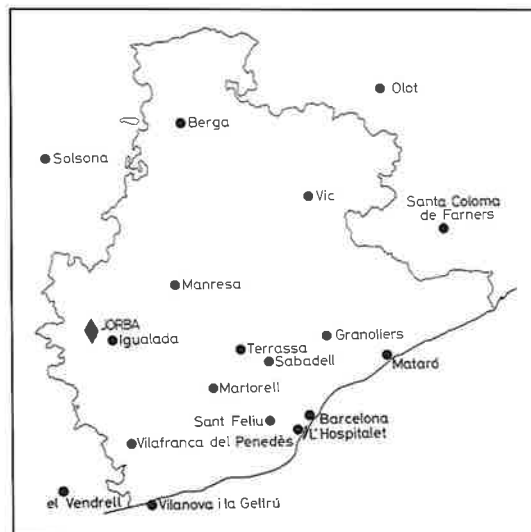
Localització: Pas sobre la riera de Rubió a la carretera vella (antic camí ral),

Tipologia: Obra d'enginyeria, pont de pedra amb dos arcs de mig punt,

Època: 1787

Ús actual: Pas rodat

Propietat: Ajuntament de Jorba



### Dades bàsiques de l'actuació

#### Intervenció arquitectònica

Consolidació i restauració de totes les fàbriques i recuperació del nivell original del camí i del llit del riu.

#### Projecte

Arquitecte: Enric Solsona i Piña

Data: Novembre 1984, juliol 1987 i febrer 1989.

#### Obra

Arquitecte: Enric Solsona i Piña

Aparelladors: Eugeni Casas Solé, Santiago Rius.

Empresa constructora: Constructora de Calaf SA, Calaf.

Pedra: Marbres Sallavina, SL, Calaf.

Paviments: ICA, Sant Andreu de la Barca.

Formigó: Pemac, SA, Calaf.

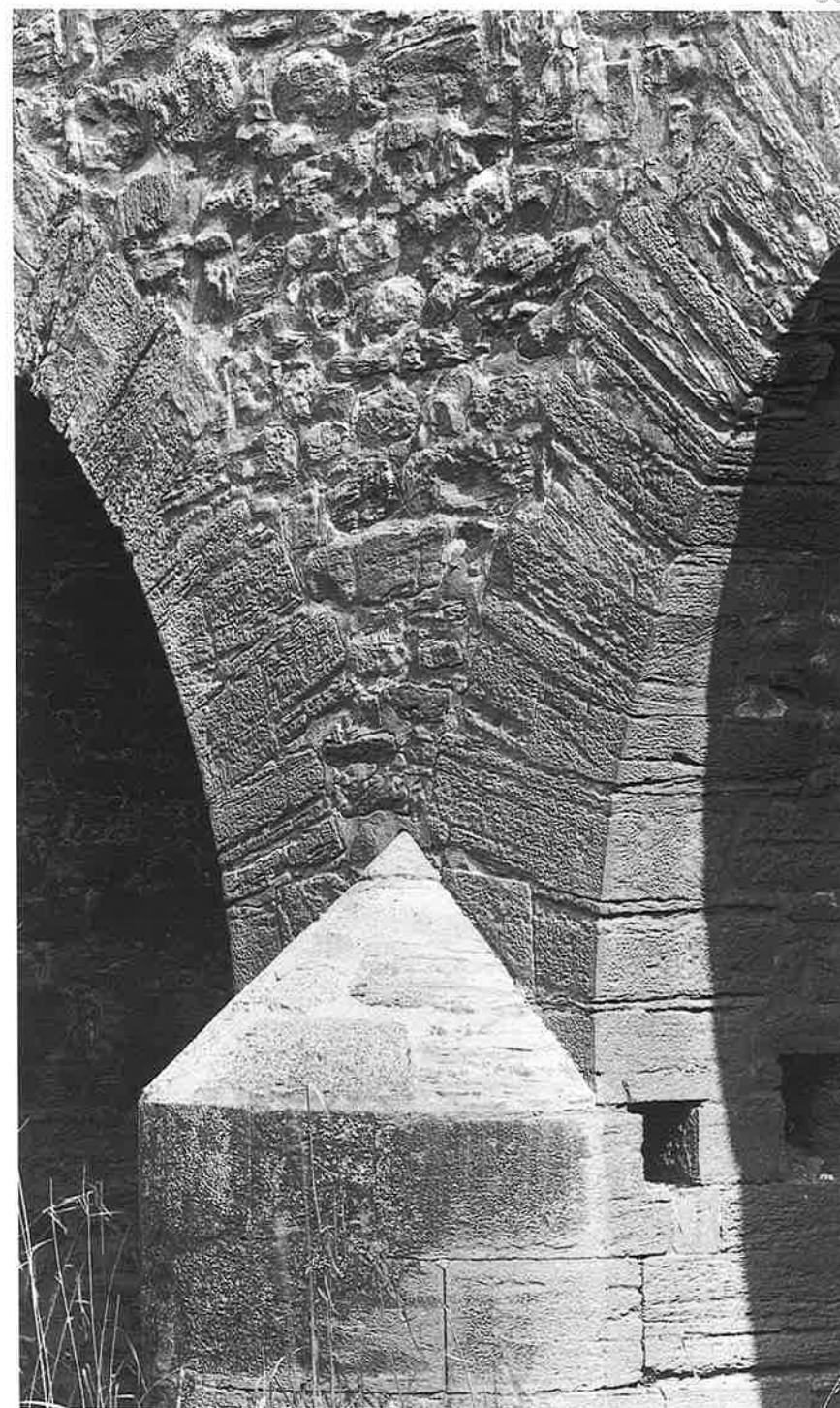
Data d'inici: 5 d'agost de 1985

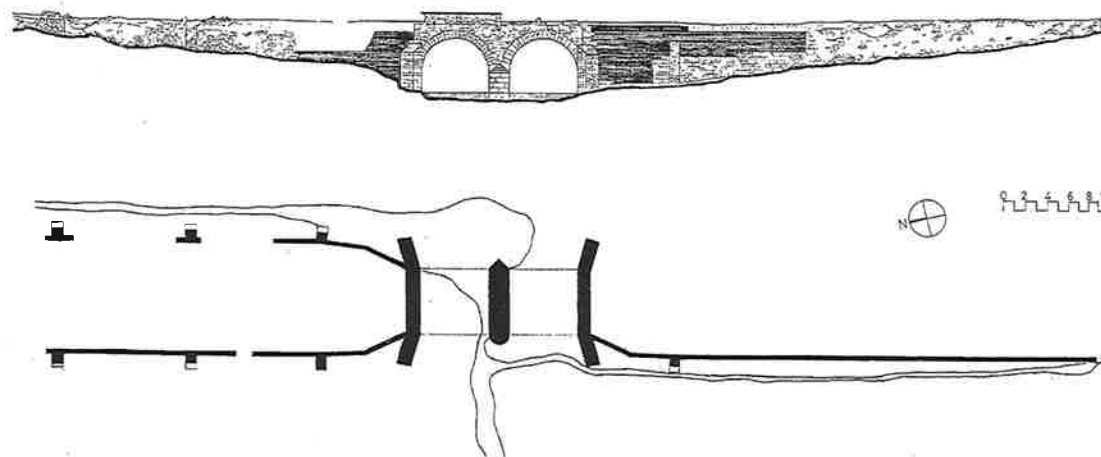
Data d'acabament: 31 de gener de 1990

Pressupost: 24.434.051 pessetes (1a fase, 50 % Diputació de Barcelona i 50 % Ajuntament de Jorba; la redacció del projecte i la resta de fases, 100 % Diputació de Barcelona).

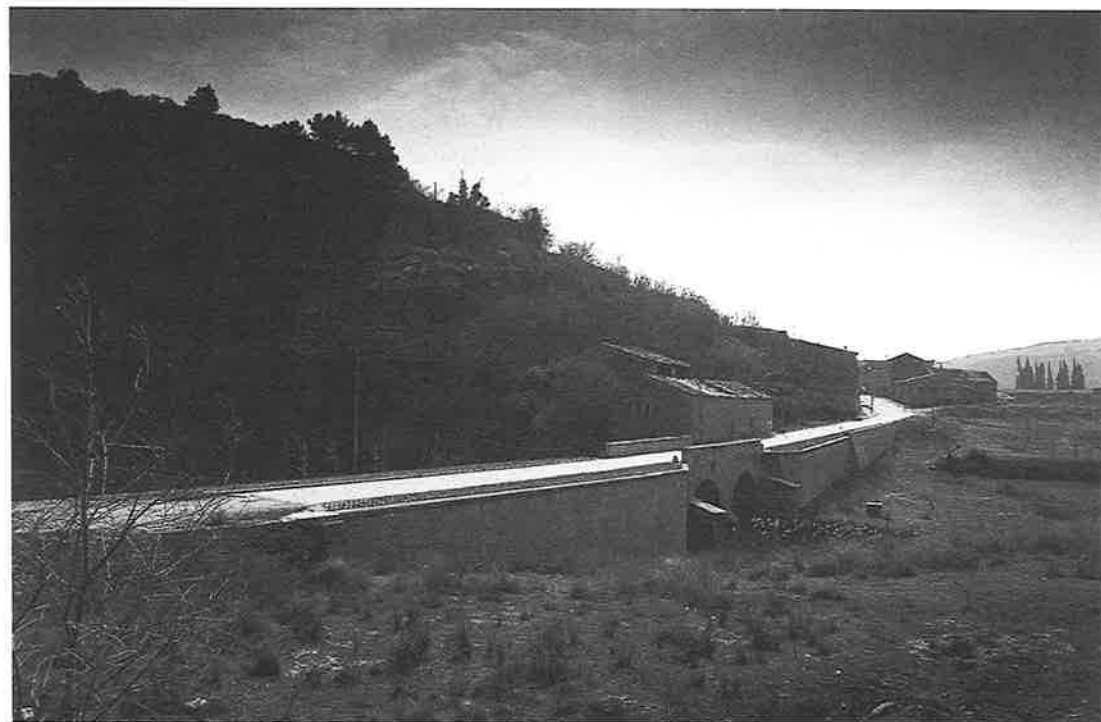
#### Investigació històrica

Estudi de les fonts documentals: Anna Castellano, Àlvar Cailxal.





Alçat aigües avall i planta del pont. Estat inicial.



Vista general del pont sobre la riera de Rubió i de l'antic Camí Ral. Foto: Jordi Isern, SPAL, 8.3.1993.

## Descripció de l'element

El municipi de Jorba es troba a la conca d'Òdena, a la vall alta de l'Anoia, a 7 Km d'Igualada. Té una extensió de 30'90 Km<sup>2</sup> i limita al nord amb els termes de Copons i Rubió, al sud amb Igualada, Santa Margarida de Montbui i Sant Martí de Tous, a l'est amb Òdena i a l'oest amb Argençola. Drenen el terme l'esmentat riu Anoia, que el travessa de nord-oest a sud-est, i els seus afluents, la riera de Clariana i la de Rubió.

El Pont Vell s'aixeca sobre la riera de Rubió i forma part d'un brançal de la carretera vella o Camí Ral en el tram que uneix Jorba amb el barri de Sant Pere. Aquest vial, a tocar de l'N-II, ha mantingut al llarg dels anys el seu caràcter rural, no ha sofert gaires transformacions i tampoc no ha quedat absorbit pel creixement urbà del municipi.

El pont està format per dos arcs iguals de punt rodó, de 3'25 m de radi, amb una alçada sobre el nivell de la riera de 6'58 m; aquests arcs recolzen sobre un pilar central, construït amb carreus ben treballats, que disposa d'un tallamar de planta semicircular aigües avall, amb coronament cònic, i un altre de planta triangular aigües amunt, amb coronament piramidal. Els arcs descansen en sengles murs laterals que l'enllacen amb la riba; en el punt de trobada dels arcs amb els murs hi ha dos contraforts a cada banda, en posició obliqua, que condueixen l'entrada i sortida de l'aigua. Els arcs del pont, d'una sola rosca, estan ben construïts amb grans dovelles, la majoria formades per dues peces, encara que en alguns casos són monolítiques. L'intradós de les voltes està construït amb carreus posats de llarg i en filades. La resta de paraments són d'aparell regular, amb carreus col·locats al llarg i través i acompanyats de petites falques.

La fàbrica del pont no es limita a salvar el pas de la riera, sinó que anivella el camí d'una zona de cent metres de llargada per mitjà de murs de contenció de terres. La sola té una amplada de 6'22 m i els ampits corren paral·lels en tota la seva llargària. A les embocadures de cada extrem, els murs de contenció i els ampits que els coronen s'obren obliquament per donar major amplada a la calçada i crear uns parterres enjardinats.

Els ampits estan formats per cinc pilons quadrats de 41x41 cm amb un basament més ample i trams de paret de pedra lligada amb morter que els uneix. El passamà és constituït per grans pedres treballades de forma triangular que van de piló a piló; el coronament dels pilons és una figura piramidal, que segueix el model del passamà. A la part baixa hi ha forats de desguàs, distribuïts entre els trams abans descrits. El paviment està format per llambordes de formigó prefabricades i aplantillades, col·locades en forma d'espiga.

## Notícia històrica

### L'antic Camí Ral

El Pont Vell de Jorba forma part d'una branca de l'antic Camí Ral de Catalunya a Aragó, que seguia un traçat similar al de l'actual Carretera Nacional II, amb lleugeres variants en alguns trams. Coneixem el moment de la construcció del pont perquè hi ha gravada la data 1787 sobre un dels arcs, a la façana sud.

Aquest pont va ser aixecat per salvar el pas sobre la riera de Rubió i anivellar el tram de camí que comunicava l'artèria principal amb les possessions del castell que s'aixecava al Puig de la Guàrdia i que, segons Francisco de Zamora, era inaccessible en 1788. Aquesta fortificació tenia la jurisdicció senyorial del lloc des del segle XI i apareix esmentada a la documentació com a propietat de Goufred de Cabrera. L'existència d'aquest castell des d'antic i la del Camí Ral fan pensar que en el lloc on s'aixeca el pont hi devia haver un pas per travessar la riera, ja fos un pont de fusta o una simple passarel·la.

El Camí Ral era el més freqüentat d'entre tots els camins, ja que la inseguretat dels veïnals feia que molt pocs viatgers s'aventuressin a desviar-s'hi. Un cop passat Barcelona, el camí seguia cap a Martorell, on es bifurcava en dos, el que anava a Montserrat i el que es dirigia a Igualada; seguint aquest últim s'arribava a Lleida, tot travessant la comarca de l'Anoia. És en aquest tram que el camí passava per Jorba.

L'auge demogràfic i econòmic general que es va experimentar en aquells moments en el país va influir en la reforma i millora de les vies de comunicació i dels ponts antics i en la construcció de nous, com és el cas del pont que tractem. Que el lloc de Jorba era molt transitat, especialment a inicis del segle XIX, ho ratifiquen les notícies de viatgers i, més tard, les informacions de Madoz, que en el seu *Diccionario* publicat en 1847 diu que en el terme de Jorba hi havia la posta anomenada *del Ganxo*, la qual rendia a l'Estat la quantitat de 157.071 rals anuals, un 23 % del total de Catalunya. També demostra que hi havia un potent tràfec el fet que en el mateix terme de Jorba s'edificà un altre hostel, denominat de Castellví, per proporcionar allotjament i recanvi d'animals per a les diligències.

#### La baronia de Jorba

La personalitat del senyor del lloc —en aquells anys el castell era propietat del desè comte d'Aranda, Pere-Pau Abarca de Bolea— va ser decisiva en la construcció del pont. Des que tenim constància de l'existència del castell, al segle XI, van ser diverses les famílies nobles que en van posseir la jurisdicció. Va passar a mans dels comtes d'Aranda quan el 1715 el novè comte es va casar amb Maria Josepa Pons de Mendoza i de Bournonville, baronessa del lloc; el 1719 va néixer el seu fill Pere-Pau, que heretaria el títol.

La biografia del desè comte d'Aranda recull que va néixer a Osca i que va alternar al llarg de la seva vida l'exercici de la milícia amb la diplomàcia i la política. El 1766, després del motí d'Esquilache, el comte va ser nomenat per Carles III president del consell de Castella, càrrec equivalent al de primer ministre, des d'on va impulsar les reformes il·lustrades i l'expulsió del país, el 1767, de l'orde de la Companyia de Jesús. Va col·laborar estretament amb aquest rei i va exercir una gran influència en els assumptes econòmics, polítics, socials i religiosos de l'època. És descrit, així mateix, com un home hàbil i tenaç partidari de les doctrines enciclopedistes, que va propugnar i aplicar.

#### La política d'obres públiques de Carles III

Les noves idees de la Il·lustració van introduir grans avenços en el camp de la tècnica de la construcció. El 1714 es va pu-

blicar el primer tractat de construcció de ponts d'Hubert Gautier, titulat *Traité des Ponts*; l'autor hi feia un repàs de com havien estat construïts els ponts des dels romans fins al seu moment, i hi afegia una relació dels termes utilitzats per la història de l'art en la construcció de ponts i diagrames de les diferents parts. El 1716 es va crear a França el departament civil per al desenvolupament científic de la construcció de ponts, el *Corp des Ponts et Chaussées*, i el 1747 es va fundar a París la primera escola d'enginyeria del món, l'*École de Ponts et Chaussées*.

El tractat de Gautier va ser la base d'altres estudis que es van escriure posteriorment. El 1769, Juan Muller va redactar un nou estudi que va ser traduït al castellà per Miguel Sánchez Taramos, amb el títol *Tratado de Fortificación o Arte de construir los edificios militares y civiles*. Sembla que aquest és el primer tractat sobre la matèria que es traduí a aquesta llengua i, per tant, que les noves idees il·lustrades interessaven a Espanya. Carles III va expedir un decret el 10 de juny de 1761 i un *Real Reglamento* el 2 de desembre del mateix any, per portar a terme una sèrie de reformes en totes les vies de l'Estat espanyol. En el llibre de Muller, el traductor deia el següent sobre aquesta política:

*Pero nuestro Augustísimo soberano el señor Don Carlos III, siempre solícito y siempre propenso a fomentar y promover quanto pueda conducir al alivio y comodidad de sus felices vasallos, no contentandose su Real generosidad con seguir la práctica de sus gloriosos Predecesores, y haciendose cargo de lo importante que es el Estado y al bien comun la ejecución de los Caminos públicos en todo el Reyno, en que se incluyen la de los Puentes, como parte integrante, y la mas principal de ellos; tubo à bien expedir à este proposito su Real Decreto de 10 de Junio de 1761, estableciendo Reglas justas y seguras, que afianza el acierto de tan grande y utilissima empresa.*

*En consecuencia de esta soberana Providencia (...) ha facilitado la edificación de muchos puentes y alcantarillas, que hacian notable falta; pues solo en las tres horas de camino, que se cuentan desde esta capital (Barcelona) hasta el lugar de Molins de Rey, se han establecido ya 23 alcantarillas, entre grandes y pequeñas, para salvar varios arroyos, torrentes y barrancos, y erigiendose sobre el Rio Llobregat, un hermoso puente.*

Efectivament, tenim constància de diversos ponts que van ser edificats en aquests anys, repartits per tota la geografia espanyola. Entre d'altres podem citar: el Puente Largo sobre el Jarama, a prop d'Aranjuez (1761), el Puente de Alcolea (1778-1792) sobre el riu Guadalquivir, el Puente del Retamar sobre el riu Guadarrama i el Pont de Molins de Rei sobre el Llobregat, construït el 1768 per Pedro Cermeño.

El llibre de Muller és il·lustratiu de com es construïen els ponts durant la segona meitat del segle XVIII. Per tant, considerem d'interès la transcripció d'alguns dels seus capítols:

*Tratado de Fortificación o Arte de construir los Edificios militares y civiles.*

*Parte Quarta. De las obras que se construyen en el agua. Sección I. De los puentes de piedra*



Façana del pont aigües avall, abans de les obres de restauració. Foto: Joan Francés, SPAL, 24.7.1984.



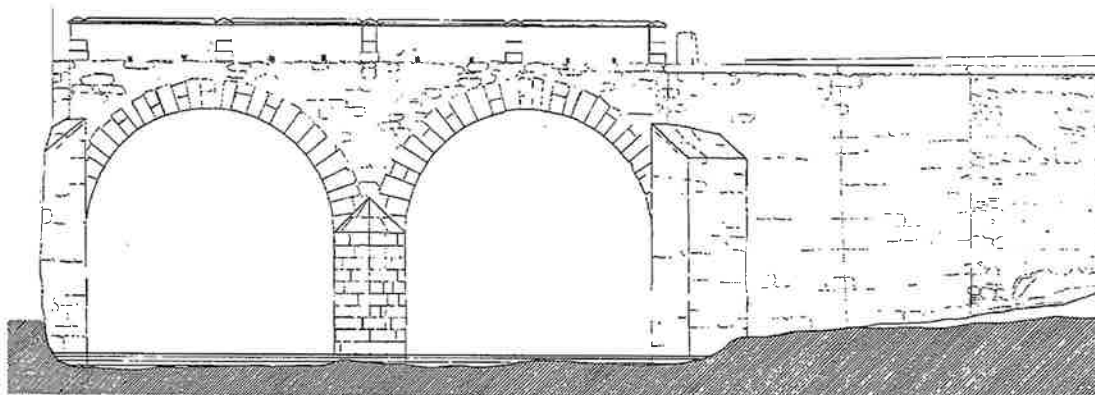
La mateixa vista durant el procés de les obres. Foto: Joan Francés, SPAL, 9.3.1987.



Façana del pont aigües avall després de la restauració. Foto: Jordi Isern, SPAL, 8.3.1993.



Vista general del pont i dels murs de contenció de la carretera, un cop restaurats. Foto: Jordi Isern, SPAL, 8.3.1993.



Projecte de restauració del pont. Alçat aigües amunt.



Façana del pont aigües amunt abans de les obres de restauració. Foto: Joan Francés, SPAL, 24.7.1984. A la dreta, la mateixa façana en el decurs de les obres. Foto: Joan Francés, SPAL, 9.3.1987.



Façana del pont aigües amunt un cop restaurada la seva fàbrica. Foto: Joan Francés, SPAL, 6.7.1990.

La situación de los puentes es tan fácil de discernir que casi no necesita explicación: lo único à que se debe atender, consiste en disponerlos de forma que crucen la corriente en angulos rectos, para que las Embarcaciones pasen facilmente por debaxo de los Arcos, y evitar que opongan mucho objeto al continuo choque de la misma corriente, lo qual en el discurso del tiempo puede maltratar, y aun destruir las Cepas ó Pilares.

En los puentes, que se construyen para comunicacion de los Caminos Reales, es necesario atender à que sean tan solidos y formes que resistan à todos los accidentes que les puede acontecer: que tengan libre entrada para los Carruages; que permitan con facilidad paso a las aguas; y que se adapten con propiedad à la navegacion, si la admite el Rio. Por estas circunstancias, la longitud del Puente debe ser à lo menos igual à la anchura del Rio en el tiempo de su mayor creciente (...). Quando la longitud del Puente es igual à la anchura del Rio en su mayor creciente, que es la practica mas comun, aun se disminuye su alveo con lo que ocupan los Pilares: por lo mismo nunca debe exceder el espesor de los proprios pilares de aquello que necesitan para sustentar los Arcos. Este espesor, como tambien el de los Estribos, depende de la abertura de los Arcos, de la longitud de las Dovelas, con el peso que las carga, y de la altura de las cepas.

Ordinariamente se hacen los arcos de los Puentes en figura semicircular, ó de mediopunto: pero quando tienen demasiada anchura se construyen elipticos para evitar que se leven mucho, como se ha practicado en el Puente real de Paris (...).

(...) Quando la altura de los Pilares no excede de seis pies, y que los Arcos son de medio punto, ha mostrado la experiencia que añadiendo dos pies à la sexta parte del claro ú abertura del Arco, se tendrá el suficiente espesor que corresponde dâr à las cepas.

(...) es preciso confesarlo, no se puede determinar [la longitud de les dovelles] por teoria alguna: ni los Autores, que han escrito sobre esta materia estàn conformes en sus opiniones.

(...) Por lo común se dà a los Puentes 35 pies de anchura; pero en las que se establecen en los Caminos Reales, ó inmediatos à las ciudades, se dexan estos 35 pies para el pasage solo de los carruages, y Azemilas, construyendo à cada lado una banqueta de 2 pies de alto, y de 6 à 10 de ancho, para la Gente de à pie. Los Guardalados, ó Antepechos se hacen de 4 1/2 de grueso, erigiendolos sobre el vuelo de la Cornisa, quando la lleva el Puente: pero en este caso se le aplican almohadillas para darle mas robustez; lo que proporciona mayor desahogo al paso, y hermosura al Puente. Algunas veces se adornan estas con una Barandilla de hierro, ó con una Balaustrada de Piedra, como se ha practicado en el de Westminster.

(...) Las dos entradas de los Puentes conviene ensancharlas, desde la mitad del primer Arco hasta los Estribos, abriendo sus correspondientes Antepechos, desuerte, que formen un angulo de 45° con la direccion del Puente.

## Crònica de l'actuació

La intervenció de la Diputació de Barcelona en el Pont Vell de Jorba es remunta a l'any 1982, quan en el Pla d'Acció Municipal, gestionat pel Servei de Cooperació, es va incloure l'obra de «consolidació del camí i pont sobre la riera de Rubió a la carretera vella», amb un pressupost de 6.928.800 pessetes, que havia de ser finançat a parts iguals per l'Ajuntament de Jorba i la Diputació. L'Ajuntament va sol·licitar una inspecció del pont, per tal de determinar-ne el possible interès històric-artístic, per la qual cosa el Servei de Cooperació va demanar la col·laboració del Servei de Catalogació i Conservació de Monuments, denominat des de 1993 Servei del Patrimoni Arquitectònic Local. Paral·lelament, el 9 d'abril de 1984, l'Ajuntament de Jorba va enviar directament un escrit al cap d'aquest Servei, sol·licitant ajuda per restaurar el pont, que presentava un estat degradat i corria risc d'esfondrament. Tècnics dels dos serveis van visitar l'obra i van constatar-ne l'interès; per tant, van considerar que les actuacions per restaurar i conservar el pont estaven plenament justificades.

El Servei del Patrimoni Arquitectònic Local va sol·licitar la col·laboració de l'arquitecte Enric Solsona per a la redacció del projecte «Consolidació del camí i del pont sobre la riera de Rubió», aprovat el 29 de gener de 1985. Els treballs contemplats en el projecte —la recuperació del camí en la zona urbana i la consolidació parcial de les estructures del pont— van començar l'agost de 1985.

El 9 de juny de 1987 la Diputació i l'Ajuntament de Jorba van signar un conveni per ampliar la inversió prevista i regular la intervenció en marxa. Segons aquest conveni, vigent mentre duressin els treballs, la Diputació es comprometia a incloure en el seu pressupost d'inversions de l'any 1987 una partida de 12.444.411 pessetes destinada a la restauració del pont.

Posteriorment, va caldre redactar un segon projecte, enllestit el juliol del 1987, que preveia la consolidació de la totalitat dels murs de contenció que suporten el traçat del camí, la restauració de la fàbrica i els acabats de la barana i la calçada. A causa d'un aiguat es va decidir la modificació dels nivells de fonamentació i, per tant, la redacció d'un projecte de treballs complementaris (febrer de 1989). La segona fase d'obres va començar el febrer de 1988 i va finalitzar el gener del 1990.

## Críters de la intervenció arquitectònica

La intervenció es va portar a terme segons dos criteris bàsics: d'una banda, la **restitució** formal de la **fàbrica** del pont d'acord amb la seva **imatge** original, que **comportava** l'eliminació de murs afegits i la refeció de les parts perdudes. D'altra banda, la millora de la calçada amb una pavimentació nova, funcionalment vàlida per a les exigències del trànsit d'avui i, aleshores, harmònica amb el conjunt, tot mantenint el seu caràcter rural.

## Descripció de les obres

Quan l'Ajuntament va sol·licitar la reparació del camí, el pont presentava un estat de degradació força avançat. Les baranes pràcticament havien desaparegut (només es conservava

part de la de la façana riu avall) i alguns murs presentaven desplom. La calçada era de terres compactades i l'estructura central del pont no havia estat mai consolidada. A més, s'hi afegia un altre problema: les aigües residuals del poble tenien un recorregut a cel obert paral·lel als murs del costat nord i s'abocaven al peu de l'estructura central. Els murs de contenció del tram nord, pels dos costats, es trobaven en gran part ensorrats. El mur de la zona oest, més proper a la població, que era atalussat i realitzat amb pedra sense treballar, actuava com a reforç del mur primitiu que es trobava a la cara posterior.

La primera fase d'obres va consistir en la pavimentació del camí en tot el recorregut urbà, sense arribar al pont. També es van netejar els elements ensorrats i es va treure una gran quantitat de terres que s'havien sobreposat al llit del riu en el seu pas per sota del pont. La vegetació i les terres dipositades, que amagaven part de les estructures, van ser eliminades. En aquesta fase també es va iniciar la restauració del primer tram del mur de maçoneria de ponent, riu avall. En aquest cantó es va descolgar un esperó que es trobava sencer.

En una segona fase, es van anivellar les terres en tot el tram del pont, es va fer la prospecció dels murs de reforç i es va iniciar la fonamentació i construcció del mur nord. Es van netejar les terres del llit del riu, recuperar el nivell original del pas de les aigües i tota l'alçada original de les estructures.

En el decurs d'aquests treballs, també es va recuperar el nivell i l'alineació originaris del camí (zona nord), que havien estat modificats. A causa de l'ensorrament d'uns trams dels murs de tramuntana, es va haver de construir una pantalla de formigó armat que segueix el traçat original; es va revestir amb una paret de maçoneria i carreus de filades irregulars, de pedres del mateix lloc. Es va fer el mateix amb els murs de migdia. Tots els contraforts van ser consolidats. Es va poder comprovar que el contrafort situat a l'extrem de la cara de ponent havia estat objecte d'una consolidació anterior, a base de carreus ben treballats, motivada per la forta deformació sobre la vertical que havia sofert l'obra original.

Es va voler suprimir el mur atalussat de maçoneria (el que està més a prop del poble), perquè tapava el mur de contenció més antic que es prolongava fins a la meitat de la calçada. Això no va ser possible, ja que la recuperació total del traçat original hauria obligat a desplaçar les edificacions del barri de Sant Pere que avui es troben al peu del camí. Per tant, com que en els darrers metres s'havia produït una desviació sobre el traçat primitiu, es va haver de reconstruir parcialment el mur atalussat, restant de nou el mur antic amagat al darrere. El talús, que suporta part de la calçada superior, es va realitzar amb els mateixos materials i els paraments es van rejuntar amb morter de calç.

Per tal de resoldre el desguàs general de la població, que abocava en aquesta zona, es va construir una conducció que parteix del pou de registre, travessa el pont a nivell de fonaments i continua pel peu del riu per sota dels camps de conreu, fins a una distància de 50 m del pont.

Encara que els arcs del pont no presentaven patologies estructurals importants, **es va creure** necessari reforçar-ne l'extradós per evitar la **filtració** d'aigües.

Els rejuntats dels paraments més malmesos i que estaven més buits es van fer amb morter de portland per garantir una major rigidesa i estanqueïtat; superficialment, les juntes es van repassar amb morter de calç.

Els ampits es van construir amb pedra del país ben treballada o aparell de maçoneria, segons les característiques de la fàbrica que es conservava. En el procés de neteja del llit del riu, es van trobar els pilars i capçaments dels ampits, com també un dels pilons de reforç, que van ser restituïts al seu lloc. Al capçament de tots els murs de contenció, excepte al del mur atalussat més proper al poble, es va col·locar un bordó de pedra de 25 cm de gruix.

En el moment de començar la fonamentació del mur nord del costat de llevant, es va comprovar que la cota prevista per dur a terme els treballs havia estat modificada per les riuades i es feia necessari ampliar l'estructura projectada. En el decurs de les obres, uns aiguats es van endur una part d'aquest mur i van fer perillar l'estabilitat del pont. Per aquest motiu, es van buidar les terres del llit del riu i es van recuperar els nivells originals a tocar dels murs de contenció. A continuació, es va fer una anàlisi del terreny que va palesar que, com a conseqüència del nivell freàtic existent i la poca consistència del terreny argilós, es feia insostenible qualsevol estructura i calia buscar un nou nivell on la terra donés una resistència mínima de 2 Kg/cm<sup>2</sup>. Es va excavar mecànicament el costat proper als arcs i es va deduir que l'assentament del pont s'havia fet sobre un llit de sorra. Aquests factors van determinar la modificació dels nivells de fonamentació del mur de contenció pel costat nord del pont. Així, es va ampliar la base de recolzament de les estructures armades amb formigó de ciment portland amb grava de 10 mm, i també es va utilitzar formigó en la formació de les rases i pous de fonamentació. Es va fer més alt el mur de contenció, utilitzant un armament de formigó de resistència H-175 i de consistència tova, amb granulats màxim de 20 mm i acer en barres corrugades AEH I.

El desguàs de la calçada sobre el pont es va fer amb imbornals tancats amb reixa de fosa, arreglats amb les voreres al llarg del camí. L'aigua que cal recollir sobre el pont es va conduir als forats que formen les gàrgoles, situades a la part més baixa dels ampits, gràcies a la lleugera pendent que té la pavimentació central. També es va formar un brocal per al pou existent al costat de ponent, a tocar del primer tram del camí, amb ceràmica de 20 x 20 x 2 cm de Sant Genís i tapa de fosa.

La calçada del camí, que era de terra argilosa i deixava veure en alguns punts el morter i l'aparell dels arcs del pont, va ser pavimentada amb llambordins prefabricats de formigó, amb una preparació de grava de riu, que cobreixen la zona central limitada per vorades de formigó. A les voreres de la calçada es van crear uns parterres enjardinats amb gespa, sobre una estructura reticulada de formigó, que absorbeixen les amplades irregulars que formen els murs de contenció.

Per últim, es va instal·lar, al costat del pont, un fanal suportat per un angle metàl·lic, que dona llum a la façana riu avall, i un altre encastat en la façana de la casa propera al pont, per il·luminar la calçada central.



Estat que presentava l'ampit del pont abans de la restauració. Foto: Joan Francés. SPAL, 24.7.1984. A la dreta, detall del nou paviment de la calçada del pont. Foto: Jordi Isern. SPAL, 8.3.1993.



Detall dels arcs i de l'ampit després de la restauració. Foto: Jordi Isern. SPAL, 8.3.1993.

## Bibliografia

### Llibres i articles

- L'AVENÇ, *El Pont de Besalú sobre el Fluvià*. Barcelona, 1917.
- CATALÀ I ROCA, J.; BRASÓ I VAQUÉS, M.; FLUVIÀ I ESCORSA, A. de: *Els castells catalans*. Vol. V. Barcelona, 1973, pàgs. 244-245.
- CORTÉS, A.L.: *Reformas Interiores*. Historia de España 8: El Reformismo Borbónico. La España del XVIII. Madrid, Extra XX, 1981, pàgs. 51-83.
- DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO ESPASA-CALPE. Tom 1. Madrid, 1984.
- GENERALITAT DE CATALUNYA, DEPARTAMENT DE CULTURA: *El Pont d'en Bruguer de Vic*. Monografies de Monuments Històrico-Artístics. Barcelona, 1984.
- FERNÁNDEZ TROYANO, L.: *El patrimonio histórico de las obras públicas y su conservación: los puentes*. Informes de la Construcción, Vol. 37, núm. 375; noviembre 1985, pàg. 5-55.
- GARCIA CÀRCEL, R.: *Història de Catalunya*. Siglos XVI-XVII. Barcelona, ed. Ariel, 1985; pàgs. 41-43.
- GAUTIER, H.: *Traité des Ponts*. 2 vols. París, 1765 (2a. ed.)
- IGLESIES, J.: *Evolució demogràfica de la comarca d'Igualada*. Igualada, 1972.
- JULIA TURNÉ, MONTSERRAT: *El pont vell de Jorba*. Espais. Revista del Departament de Política Territorial i Obres Públiques. Generalitat de Catalunya, núm. 25, setembre-octubre, 1990.
- MADOZ, P.: *Diccionario Histórico-Geográfico-Estadístico*. Vol. IX. Madrid, 1847.
- MULLER, J.: *Tratado de Fortificación o Arte de construir los edificios militares y civiles*. 2 vols. Barcelona, 1769.
- RIBA I GABARRÓ, J.: *Jorba*. Història de les comarques. Anoia. Vol I. Barcelona, 1986.
- SINGLA, JAUME: *Jorba*. La Veu de l'Anoia, 3 d'agost de 1990.
- STEINMAN, D.B.; WATSON, S.R.: *Puentes y sus constructores*. Madrid, ed. Turner, 1957.
- T, S.: *Informe gráfico sobre la inverosímil destrucción del puente de Molins de Rei*. Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo. núm. 90, juliol-agost de 1972, pàgs 4-7.
- ZAMORA, FRANCISCO DE: *Diario de los viajes hechos en Cataluña*. Barcelona, ed. Curial, 1973, pàg. 265.

### Notícies de premsa

- IGUALADA. *Millors en el patrimoni monumental de sis pobles de l'Anoia*. 5 de gener de 1991.
- IGUALADA. *La recuperació d'un tram de l'històric Pont Vell de Jorba*. 5 de gener de 1991.
- LA VEU DE L'ANOIA. *El pont vell a la revista «Espais»*. 11 de gener de 1991.

## Información básica del elemento

Comarca: Anoia

Municipio: Jorba

Localización: Paso sobre el arroyo de Rubió en la carretera vieja (antiguo Camino Real).

Tipología: Obra de ingeniería, puente de piedra con dos arcos de medio punto.

Epoca: 1787

Uso actual: Paso rodado

Propiedad: Ayuntamiento de Jorba

## Información básica de la actuación

### Intervención arquitectónica

Consolidación y restauración de todas las fábricas y recuperación del nivel original del camino y del lecho del río.

### Proyecto

Arquitecto: Enric Solsona Piña

Fecha: Noviembre 1984, julio 1987 y febrero 1989.

### Obra

Arquitecto: Enric Solsona Piña

Aparejadores: Eugeni Casas Solé, Santiago Rius.

Empresa constructora: Constructora de Calaf SA, Calaf.

Piedra: Marbres Sallavina, SL, Calaf.

Pavimentos: ICA, Sant Andreu de la Barca.

Hormigón: Pemac, SA, Calaf.

Fecha de inicio: 5 de agosto de 1985

Fecha de finalización: 31 de enero de 1990

Presupuesto: 24.434.051 pesetas (1ª fase, 50% Diputación de Barcelona y 50% Ayuntamiento de Jorba; la redacción del proyecto y el resto de fases, 100 % Diputación de Barcelona).

### Investigación histórica

Estudio de las fuentes documentales: Anna Castellano, Àlvar Caixal.

Textos: Anna Castellano, Raquel Lacuesta, Enric Solsona, Imma Vilamala.

## Descripción del elemento

El municipio de Jorba se encuentra en la cuenca de Odena, en el valle alto del Anoia, a 7 Km de Igualada. Tiene una extensión de 30,90 Km<sup>2</sup> y limita al norte con los términos de Copons y Rubió, al sur con Igualada, Santa Margarida de Montbui y Sant Martí de Tous, al este con Odena y al oeste con Argençola. Drenan el término el citado río Anoia, que lo atraviesa de noroeste a sudeste, y sus afluentes, el arroyo de Clariana y el de Rubió.

El Puente Viejo se levanta sobre el arroyo de Rubió y forma parte de un ramal de la carretera antigua o Camino Real en el tramo que une Jorba con el barrio de Sant Pere. Este vial, cercano a la N-1, ha mantenido a lo largo de los años su carácter rural, no ha sufrido apenas transformaciones y tampoco ha quedado absorbido por el crecimiento urbano del municipio.

El puente está formado por dos arcos iguales de medio punto, de 3,25 m de radio, con una altura sobre el nivel del arroyo de 6,58 m; estos arcos se apoyan sobre un pilar central, construido con sillares bien trabajados, que dispone de un tajamar de planta semicircular aguas abajo, con remate cónico, y otro de planta triangular aguas arriba, con remate piramidal. Los arcos descansan en sendos muros laterales que enlazan con la orilla; en el punto de encuentro de los arcos con los muros hay dos contrafuertes a cada lado, en posición oblicua, que conducen la entrada y salida del agua. Los arcos del puente, de una sola rosca, están bien contruidos con grandes dovelas, la mayoría formadas por dos piezas, aunque en algunos casos son monolíticas. El intradós de las bóvedas está construido con sillares puestos a soga y en hiladas. El resto de los paramentos son de aparejo regular, con sillares colocados a soga y tizon y acompañados de pequeñas cuñas.

La fábrica del puente no se limita a salvar el paso del arroyo, sino que nivela el camino de una zona de cien metros de longitud por medio de muros de contención de tierras. El tablero tiene una anchura de 6,22 m y los pretilos corren paralelos en toda su anchura. En las embocaduras de cada extremo, los muros de contención y los pretilos que los coronan se abren oblicuamente para dar mayor anchura a la calzada y crear unos parterres ajardinados.

Los pretilos están formados por cinco pilones cuadrados de 41x41 cm con un basamento más ancho y tramos de pared de piedra ligada con mortero que los une. El pasamanos está constituido por grandes piedras trabajadas de forma triangular que van de pilón a pilón; el remate de los pilones es una figura piramidal, que sigue el modelo del pasamanos. En la parte baja hay agujeros de desagüe, distribuidos entre los tramos antes descritos. El pavimento está formado por adoquines de hormigón prefabricados y aplantillados colocados en forma de espiga.

## Noticia histórica

### El antiguo Camino Real

El Puente Viejo de Jorba forma parte de un ramal del antiguo Camino Real de Cataluña a Aragón, que seguía un trazado similar al de la actual Carretera Nacional II, con ligeras variantes en algunos tramos. Conocemos el momento de la construcción del puente porque está grabada la fecha 1787 sobre uno de los arcos, en la fachada sur.

Este puente se levantó para salvar el paso sobre el arroyo de Rubió y nivelar el tramo de camino que comunicaba la arteria principal con las posesiones del castillo que se elevaba en el Puig de la Guàrdia y que, según Francisco de Zamora, era inaccesible en 1788. Esta fortificación tenía la jurisdicción se-

ñorial del lugar desde el siglo XI y aparece citada en la documentación como propiedad de Goufred de Cabrera. La existencia de este castillo desde tiempos antiguos y la del Camino Real hacen pensar que en el lugar donde se levanta el puente debía haber un paso para atravesar el arroyo, ya fuera un puente de madera o una simple pasarela.

El Camino Real era el más frecuentado de entre todos los caminos, ya que la inseguridad de los vecinales hacía que muy pocos viajeros se aventurasen a desviarse. Una vez pasado Barcelona, el camino seguía hacia Martorell, donde se bifurcaba en dos, el que iba a Montserrat y el que se dirigía a Igualada; siguiendo éste último se llegaba a Lérida, atravesando la comarca de Anoia. Es en este tramo que el camino pasaba por Jorba.

El auge demográfico y económico general que se experimentó en aquellos momentos en el país influyó en la reforma y mejora de las vías de comunicación y de los antiguos puentes y en la construcción de nuevos, como es el caso del puente que aquí tratamos. Que el lugar de Jorba era muy transitado, especialmente en los inicios del siglo XIX, lo ratifican las noticias de viajeros y, más tarde, las informaciones de Madoz, que en su *Diccionario* publicado en 1847 dice que en el término de Jorba existía la posta llamada *del Ganxo*, la cual rendía al Estado la cantidad de 157.071 reales anuales, un 23 % del total de Cataluña. También demuestra que había un potente tráfico el hecho de que en el mismo término de Jorba se edificase otro hostel, denominado de Castellví, para proporcionar alojamiento y repuesto de animales para las diligencias.

### La baronía de Jorba

La personalidad del señor del lugar —en aquellos años el castillo era propiedad del décimo conde de Aranda, Pere-Pau Abarca de Bolea— fue decisiva en la construcción del puente. Desde que tenemos constancia de la existencia del castillo, en el siglo XI, fueron diversas las familias nobles que poseyeron su jurisdicción. Pasó a manos de los condes de Aranda cuando en 1715 el noveno conde se casó con María Josefa Pons de Mendoza y de Bournonville, baronesa del lugar; en 1719 nació su hijo Pere-Pau, que heredaría el título.

La biografía del décimo conde de Aranda recoge que nació en Huesca y que alternó a lo largo de su vida el ejercicio de la milicia con la diplomacia y la política. En 1766, después del motín de Esquilache, el conde fue nombrado por Carlos III presidente del Consejo de Castilla, cargo equivalente al de primer ministro, desde donde impulsó las reformas ilustradas y la expulsión del país, en 1767, de la Orden de la Compañía de Jesús. Colaboró estrechamente con este rey y ejerció una gran influencia en los asuntos económicos, políticos, sociales y religiosos de la época. Es descrito, asimismo, como un hombre hábil y tenaz, partidario de las doctrinas enciclopedistas, que propugnó y aplicó.

### La política de obras públicas de Carlos III

Las nuevas ideas de la Ilustración introdujeron grandes progresos en el campo de la técnica de la construcción. En 1714 se publicó el primer tratado de construcción de puentes de Hubert Gautier, titulado *Traité des Ponts*; el autor hacía en él un repaso de cómo habían sido contruidos los puentes desde los romanos hasta su momento, y añadía una relación de los términos utilizados por la historia del arte en la construcción de puentes y diagramas de las diferentes partes. En 1716 se creó en Francia el departamento civil para el desarrollo científico de la construcción de puentes, el *Corp des Ponts et Chaussées*, y en 1747 se fundó en París la primera escuela de ingeniería del mundo, l'École de Ponts et Chaussées.

El tratado de Gautier fue la base de otros estudios que se escribieron posteriormente. En 1769 Juan Muller redactó un nuevo estudio que fue traducido al castellano por Miguel Sán-

chez Taramos, con el título *Tratado de Fortificación o Arte de construir los edificios militares y civiles*. Parece que este es el primer tratado sobre la materia que se traducía a esta lengua y, por tanto, que las nuevas ideas ilustradas interesaban en España. Carlos III expidió un decreto el 10 de junio de 1761 y un *Real Reglamento* el 2 de diciembre del mismo año, para llevar a cabo una serie de reformas en todas las vías del Estado español. En el libro de Muller, el traductor decía lo siguiente sobre esta política:

*Pero nuestro Augustísimo soberano el señor Don Carlos III, siempre solícito y siempre propenso a fomentar y promover quanto pueda conducir al alivio y comodidad de sus felices vasallos, no contentándose su Real generosidad con seguir la práctica de sus gloriosos Predecesores, y haciéndose cargo de lo importante que es el Estado y al bien comun la ejecución de los Caminos públicos en todo el Reyno, en que se incluyen la de los Puentes, como parte integrante, y la mas principal de ellos; tubo à bien expedir à este proposito su Real Decreto de 10 de Junio de 1761, estableciendo Reglas justas y seguras, que afianza el acierto de tan grande y utilissima empresa.*

*En consecuencia de esta soberana Providencia (...) ha facilitado la edificación de muchos puentes y alcantarillas, que hacen notable falta; pues solo en las tres horas de camino, que se cuentan desde esta capital (Barcelona) hasta el lugar de Molins de Rey, se han establecido ya 23 alcantarillas, entre grandes y pequeñas, para salvar varios arroyos, torrentes y barrancos; y erigiéndose sobre el Rio Llobregat, un hermoso puente.*

Efectivamente, tenemos constancia de diversos puentes que fueron edificados en estos años, repartidos por toda la geografía española. Entre otros, podemos citar: el Puente Largo sobre el Jarama, cerca de Aranjuez (1761), el Puente de Alcolea (1778-1792) sobre el río Guadalquivir, el Puente del Retamar sobre el río Guadarrama y el Puente de Molins de Rei sobre el Llobregat, construido en 1768 por Pedro Cermeño.

El libro de Muller es ilustrativo de cómo se construían los puentes durante la segunda mitad del siglo XVIII. Por tanto, consideramos de interés la transcripción de algunos de sus capítulos:

*Tratado de Fortificación o Arte de construir los Edificios militares y civiles.*

*Parte Cuarta. De las obras que se construyen en el agua. Sección I. De los puentes de piedra*

*La situación de los puentes es tan fácil de discernir que casi no necesita explicación: lo unico à que se debe atender, consiste en disponerlos de forma que crucen la corriente en angulos rectos, para que las Embarcaciones pasen facilmente por debajo de los Arcos, y evitar que opongan mucho objeto al continuo choque de la misma corriente, lo qual en el discurso del tiempo puede maltratar, y aun destruir las Cepas à Pilares.*

*En los puentes, que se construyen para comunicación de los Caminos Reales, es necesario atender à que sean tan solidos y formes que resistan à todos los accidentes que les puede acontecer: que tengan libre entrada para los Carruages; que permitan con facilidad paso a las aguas; y que se adapten con propiedad à la navegacion, si la admite el Rio. Por estas circunstancias, la longitud del Puente debe ser à lo menos igual à la anchura del Rio en el tiempo de su mayor creciente (...). Quando la longitud del Puente es igual à la anchura del Rio en su mayor creciente, que es la practica mas comun, aun se disminuye su alveo con lo que ocupan los Pilares; por lo mismo nunca debe exceder el espesor de los proprios pilares de*



# Puente Viejo. Jorba

62

*aquello que necesiten para sustentar los Arcos. Este espe-  
sor, como también el de los Estribos, depende de la abertura  
de los Arcos, de la longitud de las Dovelas, con el peso que  
las carga, y de la altura de las cepas.*

*Ordinariamente se hacen los arcos de los Puentes en figura  
semicircular, ó de mediopunto: pero quando tienen demasia-  
da anchura se construyen elípticos para evitar que se eleven  
mucho, como se ha practicado en el Puente real de Paris (...).*

*(...) Quando la altura de los Pilares no excede de seis pies, y  
que los Arcos son de medio punto, ha mostrado la experien-  
cia que añadiendo dos pies à la sexta parte del claro ó abertu-  
ra del Arco, se tendrá el suficiente espesor que corresponde  
dàr à las cepas.*

*(...) es preciso confesarlo, no se pueda determinar [la longi-  
tud de las dovelas] por teoría alguna: ni los Autores, que han  
escrito sobre esta materia están conformes en sus opinio-  
nes.*

*(...) Por lo común se dà a los Puentes 35 pies de anchura;  
pero en las que se establecen en los Caminos Reales, ó in-  
mediatos à las ciudades, se dexan estos 35 pies para el pa-  
sage solo de los carruages, y Azemilas, construyendo à cada  
lado una banqueta de 2 pies de alto, y de 6 à 10 de ancho,  
para la Gente de à pie. Los Guardalados, ó Antepechos se  
hacen de 4 1/2 de grueso, erigiendolos sobre el vuelo de la  
Cornisa, quando la lleva el Puente: pero en este caso se le  
aplican almohadillas para darle mas robustez; lo que propor-  
ciona mayor desahogo al paso, y hermosa a la Puente. Algu-  
nas veces se adornan estas con una Barandilla de hierro, ó  
con una Balastrada de Piedra, como se ha practicado en el  
de Westminster; (...) Las dos entradas de los Puentes con-  
viene ensancharlas, desde la mitad del primer Arco hasta los Es-  
tribos, abriendo sus correspondientes Antepechos, desuer-  
te, que formen un angulo de 45° con la dirección del Puente.*

## Crónica de la actuación

La intervención de la Diputación de Barcelona en el Puente Viejo de Jorba se remonta al año 1982, cuando en el Plan de Acción Municipal, gestionado por el Servicio de Cooperación, se incluyó la obra de «consolidación del camino y puente sobre el arroyo Rubió a la carretera vieja», con un presupuesto de 6.928.800 pesetas, que debía ser financiado a partes iguales por el Ayuntamiento de Jorba y la Diputación. El Ayuntamiento solicitó una inspección del puente para determinar su posible interés histórico-artístico, por lo cual el Servicio de Cooperación pidió la colaboración del Servicio de Catalogación y Conservación de Monumentos, llamado desde 1993 Servicio del Patrimonio Arquitectónico Local. Paralelamente, el 9 de abril de 1984, el Ayuntamiento de Jorba envió directamente un escrito al jefe de este Servicio solicitando ayuda para restaurar el puente, que presentaba un estado degradado y corría riesgo de hundimiento. Técnicos de los dos servicios visitaron la obra y constataron su interés; por tanto, consideraron que las actuaciones para restaurar y conservar el puente estaban plenamente justificadas.

El Servicio del Patrimonio Arquitectónico Local solicitó la colaboración del arquitecto Enric Solsona para la redacción del proyecto «Consolidación del camino y del puente sobre el arroyo de Rubió», aprobado el 29 de enero de 1985. Los trabajos contemplados en el proyecto —la recuperación del camino en la zona urbana y la consolidación parcial de las estructura del puente— comenzaron en agosto de 1985.

El 9 de junio de 1987 la Diputación y el Ayuntamiento de Jorba firmaron un convenio para ampliar la inversión prevista y regular la intervención en marcha. Según este convenio, vigente mientras durasen los trabajos, la Diputación se com-

prometía a incluir en su presupuesto de inversiones del año 1987 una partida de 12.444.411 pesetas destinadas a la restauración del puente.

Posteriormente, fue necesario redactar un segundo proyecto, acabado en junio de 1987, que preveía la consolidación de la totalidad de los muros de contención que soportan el trazado del camino, la restauración de la fábrica y los acabados de la barandilla y la calzada. A causa de un aguacero se decidió la modificación de los niveles de cimentación y, por tanto, la redacción de un proyecto de trabajos complementarios (febrero de 1989). La segunda fase de obras comenzó en febrero de 1988 y finalizó en enero de 1990.

## Criterios de la intervención arquitectónica

La intervención se llevó a cabo según dos criterios básicos: por un lado, la restitución formal de la fábrica del puente de acuerdo con su imagen original, que conllevaba la eliminación de muros añadidos y la refección de las partes perdidas. Por otra parte, la mejora de la calzada con una pavimentación nueva, funcionalmente válida para las exigencias del tráfico de hoy y, a la vez, armónica con el conjunto manteniendo su carácter rural.

## Descripción de las obras

Cuando el Ayuntamiento solicitó la reparación del camino, el puente presentaba un estado de degradación bastante avanzado. Las barandas prácticamente habían desaparecido (sólo se conservaba parte de la fachada río abajo) y algunos muros presentaban desplome. La calzada era de tierras compactadas y la estructura central del puente no había sido nunca consolidada. Además, se añadía otro problema: las aguas residuales del pueblo tenían un recorrido al aire libre paralelo a los muros del lado norte y desembocaban al pie de la estructura central. Los muros de contención del tramo norte, por ambos lados, se encontraban en gran parte caídos. El muro de la zona oeste, más cercano a la población, que formaba un talud y estaba realizado con piedra sin trabajar, actuaba como refuerzo del muro primitivo que se encontraba en la cara posterior.

La primera fase de obras consistió en la pavimentación del camino en todo el recorrido urbano, sin llegar al puente. También se limpiaron los elementos derrumbados y se retiró una gran cantidad de tierras que se habían sobrepuesto en el lecho del río a su paso bajo el puente. La vegetación y las tierras depositadas, que escondían parte de las estructuras, fueron eliminadas. En esta fase también se inició la restauración del primer tramo del muro de mampostería de poniente, río abajo. En este lado se desenterró un tajamar que se encontraba íntegro.

En una segunda fase, se nivelaron las tierras en todo el tramo del puente, se realizó la prospección de los muros de refuerzo y se inició la cimentación y construcción del muro norte. Se limpiaron las tierras del lecho del río, recuperando el nivel original del paso de las aguas y toda la altura original de las estructuras.

En el trascurso de estos trabajos, también se recuperó el nivel y la alineación originarios del camino (zona norte), que habían sido modificados. A causa del hundimiento de unos tramos del muro de tramontana, se tuvo que construir una pantalla de hormigón armado que seguía el trazado original; se revistió con una pared de mampostería y sillares de hiladas irregulares, de piedras del mismo sitio. Se hizo lo mismo con los muros de mediodía. Todos los contrafuertes fueron consolidados. Se pudo comprobar que el contrafuerte situado en el extremo de la cara de poniente había sido objeto

de una consolidación anterior, a base de sillares bien trabajados, motivada por la fuerte deformación sobre la vertical que había sufrido la obra original.

Se quiso suprimir el muro ataludado de mampostería (el que está más cerca del pueblo), porque tapaba el muro de contención más antiguo que se prolongaba hasta la mitad de la calzada. Eso no fue posible, ya que la recuperación total del trazado original habría obligado a desplazar las edificaciones del barrio de Sant Pere que hoy se encuentran al pie del camino. Por tanto, como en los últimos metros se había producido una desviación sobre el trazado primitivo, se tuvo que reconstruir parcialmente el muro ataludado, quedando de nuevo el muro antiguo escondido detrás. El talud, que soporta parte de la calzada superior, se realizó con los mismos materiales y los paramentos se rejuntaron con mortero de cal.

Para resolver el desagüe general de la población, que desembocaba en esta zona, se construyó una conducción que parte del pozo de registro, atraviesa el puente a nivel de cimientos y continúa por el pie del río por debajo de los campos de cultivo, hasta una distancia de 50 m del puente.

Aunque los arcos del puente no presentaban patologías estructurales importantes, se creyó necesario reforzar su extradós para evitar la filtración de aguas.

Los rejuntados de los paramentos más dañados y que estaban más vacíos se hicieron con mortero de pórtland para garantizar una mayor rigidez y estanqueidad; superficialmente, las juntas se repararon con mortero de cal.

Los antepechos se construyeron con piedra del país bien trabajada o aparejo de mampostería, según las características de la fábrica que se conservaba. En el proceso de limpieza del lecho del río, se encontraron los pilares y remates de los pretilos, así como uno de los pilones de refuerzo, que fueron restituidos a su lugar. En el remate de todos los muros de contención, excepto en el del muro ataludado más cercano al pueblo, se colocó un junquillo de piedra de 25 cm de grueso.

En el momento de comenzar la cimentación del muro norte del lado de levante, se comprobó que la cota prevista para llevar a cabo los trabajos había sido modificada por las riadas y se hacía necesario ampliar la estructura proyectada. En el trascurso de las obras, unos aguaceros se llevaron una parte de este muro y pusieron en peligro la estabilidad del puente. Por este motivo, se vaciaron las tierras del lecho del río y se recuperaron los niveles originales cercanos a los muros de contención. A continuación, se hizo un análisis del terreno, que puso de manifiesto que, como consecuencia del nivel freático existente y la poca consistencia del terreno arcilloso, se hacía insostenible cualquier estructura y era necesario buscar un nuevo nivel donde la tierra diese una resistencia mínima de 2 Kg/cm<sup>2</sup>. Se excavó mecánicamente el lado próximo a los arcos y se dedujo que el asentamiento del puente se había realizado sobre un lecho de arena. Estos factores determinaron la modificación de los niveles de cimentación del muro de contención por el lado norte del puente. Así, se amplió la base de soporte de las estructuras armadas con hormigón de cemento pórtland con grava de 10 mm, y también se utilizó hormigón en la formación de las zanjas y pozos de cimentación. Se hizo más alto el muro de contención, utilizando un armamento de hormigón de resistencia H-175 y de consistencia blanda, con granulado máximo de 20mm y acero en barras corrugadas AEH I.

El desagüe de la calzada sobre el puente se hizo con imbornales cerrados con reja de fundición, alineados con los bordillos a lo largo del camino. El agua que es necesario recoger sobre el puente se condujo a los agujeros que forman las gárgolas, situadas en la parte más baja de los antepechos, gracias a la ligera pendiente que tiene la pavimentación central. También

se formó un brocal para el pozo existente en el lado de poniente, junto al primer tramo del camino, con cerámica de 20x20x2 cm de Sant Genís y tapa de fundición.

La calzada del camino, que era de tierra arcillosa y dejaba ver en algunos puntos el mortero y el aparejo de los arcos del puente, fue pavimentada con adoquines prefabricados de hormigón, con una preparación de grava de río, que cubren la zona central limitada por bordillos de hormigón. En las orillas de la calzada se crearon unos parterres ajardinados con césped, sobre una estructura reticulada de hormigón, que absorben las anchuras irregulares que forman los muros de contención.

Por último, se instaló al lado del puente un farol soportado por un ángulo metálico, que da luz a la fachada río abajo, y otro empotrado en la fachada de la casa cercana al puente, para iluminar la calzada central.

## Dades bàsiques de l'edifici

Comarca: Anoia

Municipi: La Pobla de Claramunt

Localització: Plaça de la Vila s/n, carrer Major,

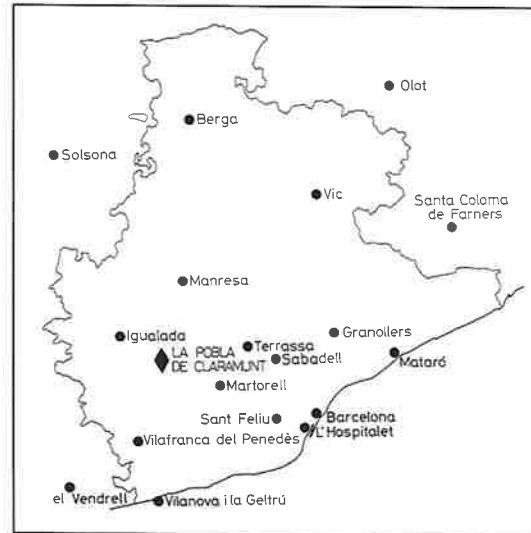
Tipologia: Edifici de caràcter públic, en cantonada i entre mitgeres, de planta baixa i dos pisos.

Època: Origen, final del segle XVI; importants reformes l'any 1917.

Ús primitiu: Antiga Casa de la Vila, consultori mèdic, escola d'EGB i seu d'entitats culturals.

Ús actual: Casal d'Avis, biblioteca i arxiu fotogràfic.

Propietat: Ajuntament de la Pobla de Claramunt



## Dades bàsiques de l'actuació

### Intervenció arquitectònica

Restauració de façanes i adequació de l'interior per al nou ús.

### Projecte

Arquitecte: Jordi Pagès Bertran

Data: març de 1989

### Obra

Arquitecte: Jordi Pagès Bertran

Aparellador: Santiago Broch Martí

Empresa constructora: Joan Closa Serra, Copons.

Fusteria: Enric Argelic, la Pobla de Claramunt.

Electricitat: Jordi Bartrolí, la Pobla de Claramunt.

Vidrieria: Alvicasa, SA, Igualada.

Manyeria: Joan Mañosas, la Pobla de Claramunt.

Pedra: Joan Rubió, Vinaixa (Lleida).

Paviments: Gres Català SA, Calaf; Macsa SA, Olesa de Montserrat.

Data d'inici: 28 de novembre de 1989

Data d'acabament: 8 d'abril de 1991

Data d'inauguració: 4 de maig de 1991

Pressupost: 6.000.000 pessetes, a càrrec de la Diputació de Barcelona i l'Ajuntament de la Pobla de Claramunt, a parts iguals.





L'antiga Casa de la Vila, abans de 1917, data en què es van tapiar en part els arcs del porxo. Foto: Carrera, SPAL. A la dreta, aspecte que oferiria l'immoble abans de les obres de restauració, amb part del porxo tapiat. Foto: Joan Francés, SPAL, 3.2.1990.



## Descripció de l'edifici

L'edifici està situat al bell mig de la població, conformant bona part d'una de les façanes de la plaça de la Vila. És potser una de les edificacions que conserven, sense gaires reformes, la tipologia arquitectònica que devia tenir antigament la plaça, amb un element porticat en planta baixa. De la resta dels edificis que configuren l'entorn, pocs conserven vestigis d'elements arquitectònics i decoratius originals.

És de planta rectangular i consta de planta baixa i dos pisos. La façana principal s'obre a la plaça de la Vila i la secundària al carrer Major. L'immoble, que manté l'alineació antiga de la plaça, sobresurt de les edificacions veïnes i deixa una tercera façana —la mitgera— en part vista i totalment cega. La planta baixa s'obre a l'exterior mitjançant un porxo format per dos arcs de mig punt i un arc escarser a la banda de la plaça i per un arc de mig punt al carrer Major, tots ells construïts amb dovelles de pedra tosca. Els pilars dels quals arrenquen, com també les arestes d'aquesta planta i el sòcol de la façana lateral, són fets amb carreus de la mateixa pedra. La composició de les façanes, per damunt del pòrtic, segueix un ritme regular, amb les obertures rectangulars ordenades segons uns eixos verticals. Al primer pis hi ha finestres i al segon pis balconeres amb un ampit de barana de ferro alineat a la façana. La fusteria és de doble fulla de fusta i vidre i porticons interiors, també de fusta.

Els paraments de façana, llisos, estan estucats amb color siena, que pren un to més clar en els perfils i ampits de les obertures, destacant així la verticalitat d'aquests eixos. El pòrtic està separat de la resta dels pisos mitjançant una imposta motllurada i ressaltada del pla de façana. La coberta és a dues vessants, de teula àrab, amb un ràfec en voladís sobre la façana principal; la canal i el baixant de desguàs són de coure. Tota la fusteria de finestres i balconeres està pintada de color verd fosc, tant per dins com per fora.

Des del porxo, s'accedeix a l'interior de l'edifici a través de dues portes metàl·liques. La de la dreta dona accés a la planta baixa, on hi ha les dependències del casal d'avis, sala d'esbarjo i de televisió. La de l'esquerra, emmarcada amb carreus de pedra tosca i llindada, condueix a l'escala que comunica amb la primera i la segona planta; una tercera porta situada en un costat de l'escala, que és original i està feta també de carreus de turo i llindada, dona accés a les dependències de la planta baixa. L'escala, que es manté en el mateix lloc que l'antiga, és perimètrica a la caixa i de directriu helicoidal, amb graons de marbre i amb barana i passamà metàl·lics. Les parets que formen la caixa de l'escala estan revestides amb un estucat planxat de color verd pàl·lid.

Al primer pis hi ha la biblioteca i al segon l'arxiu fotogràfic municipal. S'accedeix a aquestes dependències des de l'escala, a través d'una porta gran de fusta, de color verd cendra, i vidre gravat a l'àcid, decorat amb franges horitzontals; la del primer pis és de tres fulles, dues de fixes i una de practicable, i la del segon pis té la fulla central fixa i les dues laterals practicables.

El sostre, tant del porxo com de la resta de la planta baixa, és l'original, de bigues de fusta i revoltons. Aquest sector està il·luminat per tal que ressalti de la resta de l'edifici a la nit. Els



Foto: Carrera, SPAL.

sostres i els forjats dels pisos superiors són fets nous, amb revoltons i embigat de formigó vistos.

El paviment del porxo és de gres de la Bisbal; el desnivell existent amb el carrer i la plaça obliga a la creació d'uns esglons que descendeixen fins a trobar el nivell de la planta baixa. El paviment de les plantes baixa i superiors és de gres esmaltat.

A la façana de la plaça de la Vila, al costat de l'angle de la mitgera, es conserva una antiga teiera de ferro forjat i la placa commemorativa del dia de la inauguració de les obres de restauració.

**Notícia històrica**

El castell de Claramunt va ser un enclau important en el procés de conquesta dels territoris de la Catalunya Nova; el nucli urbà més primitiu, que va créixer a l'empar del castell, va ser la Pobla Vella, situat a la convergència de les valls de l'Anoia i de la riera de Carme, a la banda esquerra del riu, i en la confluència de dos camins importants: el de Barcelona a Lleida, i el que des de la Pobla sortia cap el Penedès.

Les cases de la Pobla Vella es trobaven entre dos passos a gual del riu Anoia. La proximitat del riu va ser fatídica el 1344, quan una forta riuada ho va negar i soterrar tot. El segon nucli urbà es va aixecar a la banda dreta del riu, a la part baixa de la muntanya del castell, per on passava el Camí Ral; per la seva altura, el lloc restava a cobert de les riuades i la consistència rocosa del terreny oferia bons fonaments; hi havia una font propera i, per damunt, tenien la protecció del castell. Sembla que abans de la citada riuada, a la banda dreta del riu només hi havia el castell i la capella de Sant Andreu.

Els veïns que van sobreviure a les inundacions van demanar ajuda al senyor del castell; ell va manar donar un pati del camp d'en Jaume Coca, a l'entrada de la costa del castell, per edificar-hi la nova Pobla, amb llibertat per proveir-se del material de construcció i amb la concessió de tota mena de franqueses, pel termini de trenta anys als qui ja fossin veïns de la Pobla i de deu anys als forasters que hi anessin a fer casa per viure-hi. Així doncs, la Pobla de Claramunt va néixer per una carta de població que els senyors de Claramunt van concedir l'any 1344, quan la forta riuada va inundar el nucli primitiu de la Pobla Vella.

Hi va haver lligams familiars i alternances de domini sobre determinats llocs entre els Claramunt i els Cardona. El pas dels Claramunt al vescomtat de Cardona s'esdevingué per matrimoni, i aviat van deixar d'usar el cognom de Claramunt per adoptar el de Cardona. L'any 1653, Caterina-Antònia de Cardona, pubilla de Lluís Ramon, setè duc de Cardona, es va casar amb Juan Francisco de la Cerda Enriquez de Ribera i Portocarrero, vuitè duc de Medinaceli. Amb aquesta unió, els títols i les propietats dels Cardona van passar amb caràcter secundari a la gran família castellana.

El creixement urbà del municipi va ser molt lent. Al segle XVI hi havia 27 cases, 14 a la Pobla, 7 a les Figueres i 6 d'escampades pel terme; a començament del segle XVIII hi consten 94 cases i al cadastre de l'any 1773, 116 cases. Les primeres cases van formar el carrer de la Font, al peu del Camí

Ral, i paral·lelament van anar creixent les que configurarien el carrer Major. Entre aquests dos carrers, a la meitat de la seva extensió, es va obrir el primer hostal, regit per Nicolau Coca (1528-1605) i després pel seu fill Francesc Coca (1567-1620); aquest establiment va tenir continuïtat en els segles venidors, com una parada del Camí Ral de Barcelona a Madrid.

Al davant de l'hostal s'hi va edificar la Casa del Comú que, segons especifica el Capbreu de l'any 1629, era destinada en part a hospital de pobres i malalts, amb residència per a l'hospitaler. Per al sosteniment de l'hospital es recaptava l'impost de la *talla del pa*, que el batlle i els dos jurats aplicaven als flequers amb un tant per a cada quartera de farina que pastaven. Al segle XVI, entre l'hostal i la Casa del Comú, es va formar la plaça Major, on es va començar a fer el mercat, afavorit pel moviment de traginers.

En el primer cadastre, signat l'any 1774 per Manuel Antonio de Terán, baron de la Linde i Intendent de l'Exèrcit i Principat de Catalunya, hi consta una casa com a propietat del Comú de la Pobla, on es troba també l'hostal.

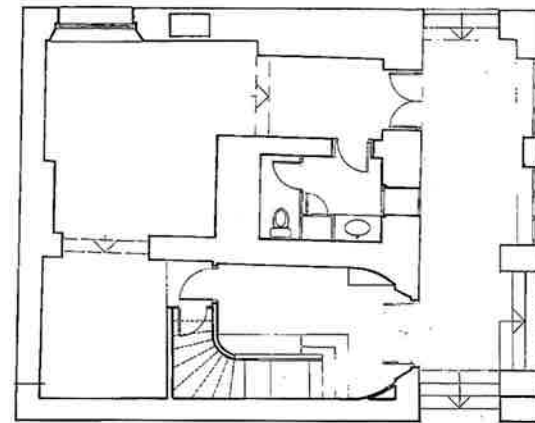
L'any 1817 el poble va quedar-se sense forn ni forner; aleshores l'Ajuntament va prendre l'acord de construir un forn i l'estatge del flequer a la Casa del Comú; uns anys més tard, el forn i l'hostal serien abandonats. Se sap que l'any 1830 l'Ajuntament es va vendre dues vinyes per poder reconstruir la casa de l'hostal, que amenaçava ruïna.

En aquell primer cadastre, també hi consta que al costat de la Casa del Comú hi havia una altra casa del domini del Duc de Cardona-Medinaceli, que era la presó de la Pobla. Hi vivia el carceller Josep Miquel i Solà, que hi exercia el seu ofici de sastre; aquest carceller es va convertir en protagonista quan el desembre de l'any 1811, per aplicació del decret abolicionista de les jurisdiccions senyoriales, dictat l'agost per les Corts de Cádiz, es va negar a lliurar les claus de la presó al representant ducal. Amb aquesta actitud, va obligar al Duc de Medinaceli, Luís Tomás de Villanueva y Fernández de Córdoba, a iniciar un plet contra el batlle i els regidors de La Pobla, per recuperar les claus de la presó i la seva prerrogativa sobre el dret criminal.

L'any 1815, poc després d'iniciar-se el primer període absolutista de Ferran VII, que va abolir tots els decrets emanats de les Corts de Cádiz, l'Alcalde de la Pobla va demanar suport al Governador de Vilafranca del Penedès, Cap del Corregiment, per superar les dificultats que tenien per al trànsit dels presoners en no poder tancar-los a la presó, perquè l'apoderat ducal tornava a tenir-ne les claus com abans.

Malgrat els decrets abolicionistes dels anys 1811, 1823 i 1837, els Ducs de Medinaceli van seguir cobrant els lliuïsmes fins a mitjan segle XIX, encara que el tant per cent de les transaccions de compra i venda de cases i terres l'havien rebaixat fins al 12 % (l'habitual era el 22 %). Quan l'Ajuntament i els particulars es van negar a pagar i a reconèixer el seu domini, el Duc de Medinaceli va interposar un plet al Tribunal Suprem, el qual, en sentència de l'any 1898, va declarar l'efectivitat dels drets abolicionistes i que tothom restava alliberat del senyoriu multiseccular.

Des de començament del segle XX, la Casa de la Vila estava formada per les edificacions que havien servit per a les fun-



— Projecte de restauració i adequació de l'antiga Casa de la Vila per a Casa de Cultura. Secció transversal i planta baixa.



Detall del porxo després de la restauració. Foto: Andreu Miquel, 4.5.1991.



Exterior de l'edifici després de la restauració. Foto: Andreu Miquel, 4.5.1991.



Nova escala d'accés a les plantes superiors de l'edifici, on s'han instal·lat la biblioteca i l'arxiu fotogràfic. Foto: Andreu Miquel, 4.5.1991.

cions municipals i els serveis hospitalaris i de la presó. L'any 1917 l'edifici va ser reformat; els arcs del porxo es van tapiar en part i es van convertir en finestres amb reixa de ferro per tal d'encabir-hi una dependència, probablement la presó.

La Casa de la Vila va ser el centre municipal fins l'any 1928, quan l'Ajuntament es va traslladar a les noves i actuals dependències de l'edifici aixecat a la carretera. Des d'aleshores ha tingut utilitats diverses, com la d'escola primària i parvulari, del 1929 fins al 1968, i escola d'arts i oficis.

## criteris de la intervenció arquitectònica

Els objectius bàsics han estat la recuperació de la imatge primitiva de l'edifici i el remodelatge dels espais, per adaptarlos als nous usos. El primer aspecte es va concretar en la recuperació del pòrtic i en la reordenació de les obertures de les dues façanes, que no guardaven simetria ni ritme compostiu. La decisió de recuperar el porxo havia de permetre disposar d'una entrada coberta, molt adient per als edificis públics. Pel que fa a la funcionalitat, es va voler aconseguir espais amplis que possibilitin usos polivalents i que alhora permetin, si s'escau, una compartimentació temporal dels àmbits.

## Descripció de les obres

Quant a l'estructura, es va mantenir la tipologia constructiva de l'edifici original de murs de càrrega fets d'obra i carreuat, lligats amb argamassa. En canvi, tot l'interior es va buidar i s'hi van construir forjats nous, amb revoltos i biguetes de formigó, que es van deixar vistos. El del pòrtic, de revoltos i biguetes de fusta, que estava en bon estat, es va conservar i restaurar. Per reforçar l'estructura, es van incorporar corretges perimètriques a les plantes superiors i es van consolidar els fonaments dels pilars del porxo.

La coberta es va sobreaixecar lleugerament respecte a l'original pel vessant de la plaça. Es va construir de nou, amb bigues i revoltos de formigó, envans conillers, encadellat ceràmic i teula àrab, i aprofitant les teules velles que estaven en bon estat. També, es va construir una claraboia de vidre armat que dona llum a la caixa d'escala.

El pòrtic de la planta baixa havia estat tapiat en part, convertint les obertures en finestres o portes, però sense malmetre els arcs, les dovelles dels quals restaven vistes. Es van recuperar els forats per retornar-los la forma primitiva i donar-li a l'espai la funció original.

A les façanes, s'hi va col·locar un sòcol de pedra de turo i la resta es va arrebossar amb morter de calç i, per damunt, es va aplicar un estuc de calç raspallat de color siena. A les aletes i ampits de les finestres, aquest estuc va ser planxat al fred, amb la qual cosa es va crear un subtil canvi de tonalitat. Es va netejar la pedra dels arcs i es va col·locar la imposta motllurada de la planta baixa amb pedra arenisca, com a element diferenciador de les plantes superiors. Els trencaigües dels ampitadors de les finestres es van fer de pedra arenisca de 4 cm de gruix, i els brancals es van tractar amb el mateix estuc que la façana, però en aquest cas planxat.

A l'interior de l'edifici es van suprimir les velles compartimentacions per tal d'aconseguir espais més amplis. La planta bai-

xa aglutina les circulacions i conté un lavabo i una sala de 39,80 m<sup>2</sup>, d'ús polivalent. A la primera planta es van habilitar dues sales més, completament regulars, lavabos i hall. A la segona planta, també es van crear dues aules regulars, lavabos i vestíbul, exactament iguals que els de la primera planta.

Les parets interiors van ser tractades amb un remolinat i pintura, excepte les de la caixa d'escala, que es van revestir amb un estuc planxat. L'escala original, que era de trams recetes i feta d'obra amb baraneta de ferro, es va remodelar totalment, tant pel que fa als materials com als aspectes estructurals i formals. Els replans es van substituir per graons disposats en forma de ventall, que s'encasten a les parets; aquests es van fer de marbre de color marfil, i la barana i el passamà de metall —la barana de color coure fosc i el passamà de color llautó. Al capdamunt de l'escala, a l'últim pis, es va col·locar una lluernia tancada amb un vidre glaçat climàtic, suportat per quatre perfils metàl·lics, que alhora amaga la visió de la claraboia de la coberta, però que permet l'entrada de llum natural. Totes les plantes es van pavimentar amb gres esmaltat i el porxo amb gres per extrusió.

Es van renovar totes les instal·lacions d'electricitat, sanejament, evacuació i recollida d'aigües. La il·luminació de de l'interior es va fer a base de tubs fluorescents amb canaletes de PVC.

## Bibliografia

- APLEC EXCURSIONISTA DE CATALUNYA, La Pobla de Claramunt, 6 de maig de 1923.
- BRASÓ I VAQUÉS, M.: **Claramunt**. Monografies del Club Excursionista de Gràcia, Barcelona, ed. Rafael Dalmau, 1964.
- GRAN GEOGRAFIA COMARCAL DE CATALUNYA, *La Pobla de Claramunt*; El Penedès i l'Ancòia, volum 5, Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, 1984, pàgs. 377-382.
- RIBA I GABARRÓ, JOSEP: **La Pobla de Claramunt. Evolució econòmica social d'un municipi de la comarca d'Igualada**. Barcelona, Patronat Fundació Salvador Vives Casajuana, 1972.
- RIBA I GABARRÓ, JOSEP: **Toponímia de la Pobla de Claramunt i del seu terme**. Centre d'Estudis Comarcals d'Igualada, 1960.
- RIBA I GABARRÓ, JOSEP: **Un vilatge dels Cardona-Medinaceli a Catalunya**. Col·lecció episodis de la història, Barcelona, ed. Rafael Dalmau, 1968.

## Información básica del edificio

Comarca: Anoia

Municipio: La Pobl de Claramunt

Localización: Plaza de la Vila s/n, calle Mayor.

Tipología: Edificio de carácter público, en esquina y entre medianeras, de planta baja y dos pisos.

Época: Origen, finales del siglo xvi; importantes reformas en 1917.

Uso primitivo: Antiguo Ayuntamiento, consultorio médico, escuela de EGB y sede de entidades culturales.

Uso actual: Centro de la Tercera Edad, biblioteca y archivo fotográfico.

Propiedad: Ayuntamiento de la Pobl de Claramunt

## Información básica de la actuación

### Intervención arquitectónica

Restauración de fachadas y adecuación del interior para el nuevo uso.

### Proyecto

Arquitecto: Jordi Pagès Bertran

Fecha: marzo de 1989

### Obra

Arquitecto: Jordi Pagès Bertran

Aparejador: Santiago Broch Martí

Empresa constructora: Joan Closa Serra, Copons.

Carpintería: Enric Argelich, la Pobl de Claramunt.

Electricidad: Jordi Bartolí, la Pobl de Claramunt.

Cristalería: Alvicasa, SA, Igualada.

Cerrajería: Joan Mañosas, la Pobl de Claramunt.

Piedra: Joan Rubió, Vinaixa (Lleida).

Pavimentos: Gres Català SA, Calaf; Macsa SA, Olesa de Montserrat.

Fecha de inicio: 28 de noviembre de 1989

Finalización: 8 de abril de 1991

Inauguración: 4 de mayo de 1991

Presupuesto: 6.000.000 pesetas, a cargo de la Diputación de Barcelona y el Ayuntamiento de la Pobl de Claramunt, a partes iguales.

Textos: Raquel Lacuesta, Imma Vilamala.

## Descripción del edificio

El edificio está situado en el mismo centro de la población, conformando buena parte de una de las fachadas de la plaza de la Vila. Es quizás una de las edificaciones que conservan, sin apenas reformas, la tipología arquitectónica que debía tener antiguamente la plaza, con un elemento porticado en planta baja. Del resto de los edificios que configuran el entorno, pocos conservan vestigios de elementos arquitectónicos y decorativos originales.

Es de planta rectangular y consta de planta baja y dos pisos. La fachada principal se abre a la plaza de la Vila y la secundaria a la calle Mayor. El inmueble, que mantiene la antigua alineación de la plaza, sobresale de las edificaciones vecinas y deja una tercera fachada —la medianera— en parte vista y totalmente ciega. La planta baja se abre al exterior mediante unos soportales formados por dos arcos de medio punto y un arco escarzano en el lado de la plaza y por un arco de medio punto a la calle Mayor, construidos todos con dovelas de piedra pómez. Los pilares de los que arrancan, así como las aristas de esta planta y el zócalo de la fachada lateral, están hechos con sillares de la misma piedra. La composición de las fachadas por encima del pórtico sigue un ritmo regular, con las aberturas rectangulares ordenadas según unos ejes verticales. En el primer piso hay ventanas y en el segundo balconillos con un antepecho de barandilla de hierro alineado a la fachada. La carpintería es de doble hoja de madera y vidrio y postigos interiores, también de madera.

Los paramentos de fachada, lisos, están estucados en color siena, que adquiere un tono más claro en los perfiles y antepechos de las aberturas, destacando así la verticalidad de estos ejes. El pórtico está separado del resto de los pisos mediante una imposta moldurada y resaltada del plano de fachada. La cubierta es a dos aguas, de teja árabe, con un alero en voladizo sobre la fachada principal; el canalón y la bajante de desagüe son de cobre. Toda la carpintería de ventanas y balcones está pintada de color verde oscuro, tanto por dentro como por fuera.

Desde el porche se accede al interior del edificio a través de dos puertas metálicas. La de la derecha da acceso a la planta baja, donde se encuentran las dependencias del centro de ancianos, sala de juegos y de televisión. La de la izquierda, enmarcada con sillares de piedra pómez y adintelada, conduce a la escalera que comunica con la primera y la segunda planta; una tercera puerta situada en un lado de la escalera, que es original y está realizada también de sillares de piedra pómez y adintelada, da acceso a las dependencias de la planta baja. La escalera, que se mantiene en el mismo lugar que la antigua, es perimetral a la caja y de directriz helicoidal, con escalones de mármol y con barandilla y pasamanos metálicos. Las paredes que forman la caja de la escalera están revestidas con un estucado planchado de color verde pálido.

En el primer piso está la biblioteca y en el segundo el archivo fotográfico municipal. Se accede a estas dependencias desde la escalera, a través de una puerta grande de madera, de color verde ceniza, y cristal gravado al ácido, decorado con franjas horizontales; la del primer piso es de tres hojas, dos fijas y una practicable, y la del segundo piso tiene la hoja central fija y las dos laterales practicables.

El techo, tanto de los soportales como del resto de la planta baja, es el original, de vigas de madera y bovedillas. Este sector está iluminado con el fin de que resalte del resto del edificio por la noche. Los techos y los forjados de los pisos superiores son nuevos, con bovedillas y envigado de hormigón vistos.

El pavimento del porche es de gres de la Bisbal; el desnivel existente con la calle y la plaza obliga a la creación de unos

escalones que descienden hasta encontrar el nivel de la planta baja. El pavimento de las plantas baja y superiores es de gres esmaltado.

En la fachada de la plaza de la Vila, al lado del ángulo de la medianera, se conserva un antiguo teder de hierro forjado y la placa conmemorativa del día de la inauguración de las obras de restauración.

## Noticia histórica

El castillo de Claramunt fue un enclave importante en el proceso de conquista de los territorios de la Cataluña Nueva; el núcleo urbano más primitivo, que creció al amparo del castillo, fue la Pobl Vella, situado en la convergencia de los valles de Anoia y del arroyo del Carmen, en la orilla izquierda del río, y en la confluencia de dos caminos importantes: el de Barcelona a Lérida, y el que desde la Pobl salía hacia el Panadés.

Las casas de la Pobl Vella se encontraban entre dos vados del río Anoia. La proximidad al río fue fatídica en 1344, cuando una fuerte riada lo inundó todo. El segundo núcleo urbano se levantó en la orilla derecha del río, en la parte baja de la montaña del castillo, por donde pasaba el Camino Real; por su altura, el lugar quedaba protegido de las riadas y la consistencia rocosa del terreno ofrecía buenos cimientos; había una fuente cercana y, por encima, tenían la protección del castillo. Parece que antes de la citada riada, en la orilla derecha del río sólo existía el castillo y la capilla de San Andrés.

Los vecinos que sobrevivieron a las inundaciones pidieron ayuda al señor del castillo; éste mandó dar un patio del campo de Jaume Coca, a la entrada de la cuesta del castillo, para edificar allí la nueva Pobl, con libertad para proveerse del material de construcción y con la concesión de todo tipo de franquicias, en un plazo de 30 años a los que ya fuesen vecinos de la Pobl y de 10 años a los forasteros que se construyeran allí una casa para vivir. Así pues, la Pobl de Claramunt nació por una carta de población que los señores de Claramunt concedieron en el año 1344, cuando la fuerte riada inundó el núcleo primitivo de la Pobl Vella.

Hubo lazos familiares y alternancias de dominio sobre determinados lugares entre los Claramunt y los Cardona. El paso de los Claramunt al vizcondado de Cardona se produjo por matrimonio y pronto dejaron de usar el apellido Claramunt para adoptar el de Cardona. En 1653, Caterina-Antònia de Cardona, puñlla de Lluís Ramon, séptimo Duque de Cardona, se casó con Juan Francisco de la Cerda Enriquez de Rivera y Portocarrero, octavo Duque de Medinaceli. Con esta unión, los títulos y las propiedades de los Cardona pasaron con carácter secundario a la gran familia castellana.

El crecimiento urbano del municipio fue muy lento. En el siglo xvi había 27 casas, 14 en la Pobl, 7 en las Figueres y 6 esparcidas por el término; a comienzos del siglo xviii constaban allí 94 casas y en el catastro del año 1773, 116 casas. Las primeras casas formaron la calle de la Fuente, al pie del Camino Real, y paralelamente fueron naciendo las que configurarían la calle Mayor. Entre estas dos calles, a la mitad de su extensión, se abrió el primer hostel, regido por Nicolau Coca (1528-1605) y después por su hijo Francesc Coca (1567-1620); este establecimiento tuvo continuidad en los siglos venideros, como una parada del Camino Real de Barcelona a Madrid.

Delante del hostel se edificó la Casa del Común que, según

especifica el *Capbreu* del año 1629, estaba destinada en parte a hospital de pobres y enfermos, con residencia para el hospitalero. Para el sostenimiento del hospital se recaudaba el impuesto de la *talla del pa*, que el baile y los dos jurados aplicaban a los tahoneros con un tanto por cada cuarto de harina que amasaban. En el siglo xvi, entre el hostel y la Casa del Común se formó la plaza Mayor, donde se comenzó a celebrar el mercado, favorecido por el movimiento de los arrieros.

En el primer catastro, firmado en el año 1774 por Manuel Antonio de Teherán, barón de la Linde e Intendente del Ejército y Principado de Cataluña, consta una casa como propiedad del Común de la Pobl, donde se encuentra también el hospital.

En el año 1817 el pueblo se quedó sin horno y sin panadero; entonces el Ayuntamiento tomó el acuerdo de construir un horno y el alojamiento del tahonero en la Casa del Común; unos años más tarde, el horno y el hospital serían abandonados. Se sabe que en el año 1830, el Ayuntamiento vendió dos viñas para poder reconstruir la casa del hospital, que amenazaba ruina.

En aquel primer catastro también consta que al lado de la Casa del Común había otra casa del dominio del Duque de Cardona-Medinaceli, que era la prisión de la Pobl. Allí vivía el carcelero Josep Miquel Solà, que ejercía su oficio de sastre; este carcelero se convirtió en protagonista cuando en diciembre del año 1811, por aplicación del decreto abolicionista de las jurisdicciones señoriales, dictado en agosto por las Cortes de Cádiz, se negó a entregar las llaves de la cárcel al representante ducal. Con esta actitud, obligó al Duque de Medinaceli, Luis Tomás de Villanueva y Fernández de Córdoba, a iniciar un pleito contra el alcalde y los concejales de la Pobl para recuperar las llaves de la prisión y su prerrogativa sobre el derecho criminal.

En el año 1815, poco después de iniciarse el primer período absolutista de Fernando VII, que abolió todos los decretos emanados de las Cortes de Cádiz, el Alcalde de la Pobl pidió apoyo al Gobernador de Vilafranca del Penedès, Jefe del Corregimiento, para superar las dificultades que tenían para el tránsito de prisioneros, al no poder encerrarlos en la cárcel, porque el apoderado ducal volvía a tener las llaves como antes.

A pesar de los decretos abolicionistas de los años 1811, 1823 y 1837, los Duques de Medinaceli siguieron cobrando los laudemios (censos) hasta mediados del siglo xix, aunque el tanto por ciento de las transacciones de compra y venta de casas y terrenos lo habían rebajado hasta el 12% (lo habitual era el 22%). Cuando el Ayuntamiento y los particulares se negaron a pagar y a reconocer su dominio, el Duque de Medinaceli interpuso un pleito en el Tribunal Supremo, el cual, en sentencia del año 1898, declaró la efectividad de los derechos abolicionistas y que todo el mundo quedaba liberado del señorío multiseccular.

Desde comienzos del siglo xx, el Ayuntamiento estaba formado por las edificaciones que habían servido para las funciones municipales y los servicios hospitalarios y de la cárcel. En el año 1917 el edificio fue reformado; los arcos del soportal se tapiaron en parte y se convirtieron en ventanas con reja de hierro para colocar allí una dependencia, probablemente la cárcel.

El edificio fue el centro municipal hasta el año 1928, cuando el Ayuntamiento se trasladó a las nuevas y actuales dependencias del inmueble levantado en la carretera. Desde entonces ha tenido utilidades diversas, como la de escuela primaria y parvulario, de 1929 a 1968, y escuela de artes y oficios.

# Antiguo Ayuntamiento. La Pobla de Claramunt

68

## Crterios de la intervencin arquitectnica

Los objetivos bsicos han sido la recuperacin de la imagen primitiva del edificio y la remodelacin de los espacios para adaptarlo a los nuevos usos. El primer aspecto se concretó en la recuperacin del p3rtico y en la reordenacin de las aberturas de las dos fachadas, que no guardaban simetría ni ritmo compositivo. La decisi3n de recuperar el soportal deba permitir una entrada cubierta, muy adecuada para los edificios pblicos. Por lo que se refiere a la funcionalidad, se pretendía conseguir amplios espacios que hicieran factible usos polivalentes y que a la vez permitieran una compartimentaci3n de los ámbitos.

## Descripci3n de las obras

En cuanto a la estructura, se mantuvo la tipología constructiva del edificio original de muros de carga hechos de obra y sillaría, ligados con argamasa. En cambio, todo el interior se vació y se construyeron forjados nuevos, con bovedillas y viguetas de hormig3n, que se dejaron vistos. El del p3rtico, de bovedillas y viguetas de madera, que estaba en buen estado, se conservó y restauró. Para reforzar la estructura, se incorporaron correas perimetrales en las plantas superiores y se consolidaron los cimientos de los pilares del porche.

La cubierta se sobreelevó ligeramente respecto a la original por la vertiente de la plaza. Se construyó de nuevo, con vigas y bovedillas de hormig3n, tabiques conejeros, machihembrado cerámico y teja árabe, aprovechando las tejas viejas que estaban en buen estado. Tambi3n se construyó una claraboya de vidrio armado que da luz a la caja de la escalera.

El p3rtico de la planta baja haba sido tapiado en parte, convirtiendo las aberturas en ventanas o puertas, pero sin estropear los arcos, cuyas dovelas quedaban vistas. Se recuperaron los vanos para devolverles la forma primitiva y darle al espacio la funci3n original.

En las fachadas se colocó un z3calo de piedra pómez y el resto se revocó con mortero de cal y, por encima, se aplicó un estuco de cal raspado de color siena. En las aristas y antepechos de las ventanas este estuco se planchó al frío, lo cual creó un sutil cambio de tonalidad. Se limpió la piedra de los arcos y se colocó la imposta moldurada de la planta baja con piedra arenisca, como elemento diferenciador de las plantas superiores. Los vierteaguas de los antepechos de las ventanas se hicieron en piedra arenisca de 4 cm de grueso y las jambas se trataron con el mismo estuco que la fachada, pero en este caso planchado.

En el interior del edificio se suprimieron las viejas compartimentaciones para conseguir espacios más amplios. La planta baja aglutina las circulaciones y contiene un lavabo y una sala de 39,80 m<sup>2</sup>, de uso polivalente. En la primera planta se habilitaron dos salas más, completamente regulares, lavabos y *hall*. En la segunda planta tambi3n se crearon dos aulas regulares, lavabos y vestíbulo, exactamente iguales que los de la primera planta.

Las paredes interiores fueron tratadas con un fratasado y pintura, **excepto las de la caja de la escalera, que se revistieron con un estuco planchado.** La escalera original, que era de tramos rectos y hecha de obra con barandilla de hierro, se remodeló totalmente, tanto en lo que se refiere a los materiales como a los aspectos estructurales y formales. Los rellanos se sustituyeron por escalones dispuestos en forma de abanico, que se empotran en las paredes; éstos se hicieron de mármol de color marfil y la baranda y el pasamanos de metal —la barandilla de color cobre oscuro y el pasamanos de color lat3n—. En la parte superior de la escalera, en el último piso, se colocó un tragaluz cerrado con un cristal translúcido climalit,

soportado por cuatro perfiles metálicos, que a la vez esconde la visi3n de la claraboya de la cubierta, pero que permite la entrada de luz natural. Todas las plantas se pavimentaron con gres esmaltado y el porche con gres por extrusi3n.

Se renovaron todas las instalaciones de electricidad, saneamiento, evacuaci3n y recogida de aguas. La iluminaci3n del interior se hizo a base de tubos fluorescentes con canalizaciones de PVC.

## Dades bàsiques de l'edifici

Comarca: Vallés Occidental

Municipi: Matadepera

**Localització:** Al cim de la serralada de «La Mola», a la serra de Sant Llorenç del Munt; accés a peu des del Mas de Can Pobra, al Coll d'Estenalles.

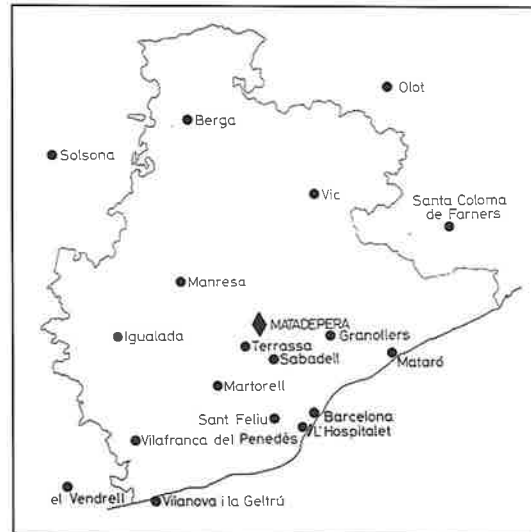
**Tipologia:** Monestir benedictí format per un conjunt d'edificacions, entre elles l'església de tres naus amb transepte i tres absis.

**Època:** Església del segle XII i resta de dependències del XIV. Reformes entre 1869 y 1871. Restauració parcial el 1962.

**Ús primitiu:** Església i cenobi benedictí

**Ús actual:** Església oberta al culte; dependències del Parc Natural de Sant Llorenç del Munt i l'Obac.

Propietat: Diputació de Barcelona



## Dades bàsiques de l'actuació

### Intervenció arquitectònica

Reparació de les cobertes i dels murs de l'església i de la torre. Creació de nous serveis en l'edifici de migdia (informació i acollida, lavabos, sala de maquinària de comunicació i vigilància del parc, i menjador).

### Projecte

1a fase

Arquitectes: M<sup>a</sup> Assumpció Alonso de Medina Alberich i Benet Cervera Flotats.  
Data: 1986-1987

2a fase

Arquitectes: M. Assumpció Alonso de Medina, Benet Cervera i Pau Carbó Berthold.  
Data: 1986-1989

3a fase

Arquitecte: Pau Carbó Berthold  
Data: 1990-1991

### Obra

Arquitectes: 1a i 2a fase, M<sup>a</sup> Assumpció Alonso de Medina i Benet Cervera. 3a fase, Pau Carbó Berthold.

Arquitecte col·laborador: Antoni González

Aparelladors: Salvador Pujalte, Antoni Rius i Josep M. Moreno.

Empresa constructora: 1a fase, COPRHOSA, Granollers; 2a i 3a fase, QUERA SA, Terrassa.

Fusteria: Styl modern SL, Terrassa.

Electricitat: Pedro Berbero, Terrassa.

Pintura: Pintures Terralux SA, Terrassa.

Fontaneria: Torrella SL, Terrassa.

Transport del material amb helicòpters: TAF, Barcelona (1a fase); AVISER, SA, Sant Cugat del Vallès.

Maqueta: Anna Àlvaro Millan. 1990.

Data d'inici: 13 de març de 1987

Data d'acabament: 11 de juny de 1991

### Investigació històrica

#### Recerca arqueològica

Direcció: Albert López Mullor, Joana Viñas.

Col·laboradora: Carolina Cudeiro

Numismàtica: Maria Clua

Antropologia: Domènec Campillo

Topografia: Jordi Costas

Delineació: Isabel Serra Artigas

Dates de l'excavació: 1a campanya, 1987; 2a campanya, 1988; 3a campanya, 1989; 4a campanya, 1990.

#### Recerca històrico-documental

Estudi de les fonts: Anna Castellano Tresserra

Textos: Albert López, Javier Fierro, Imma Vilamala, Benet Cervera, M. Assumpció Alonso de Medina, Raquel Lacuesta.







Façana occidental, capçalera i interior de l'església monàstica, abans de la intervenció iniciada el 1987. Fotos: Joan Francés. SPAL, 7.2.1985.

## Descripció de l'edifici

El monestir de Sant Llorenç del Munt, dins del terme de Matadepera, està situat al cim de la Mola, que forma part de les serres de Sant Llorenç i de l'Obac. Aquest sistema pertany a la Serralada Pre-litoral i constitueix un dels límits de la comarca del Vallès Occidental. D'entre els pics més importants de les comarques de Barcelona, la Mola, amb 1.095 m d'altitud, ocupa el quart lloc, després de les Agudes, el Matagalls i Montserrat.

Per accedir-hi, es pot arribar amb vehicle fins a Can Pobla, mas situat al vessant meridional d'aquesta formació terciària, i des d'aquest punt es poden agafar diferents caminóis, més o menys costeruts, que en una mitja hora aprenen fins al monestir.

El monestir està format actualment per un conjunt d'edificis distribuïts en tres cossos: l'església i la galilea, al nord, el bar i la cuina, a ponent, i les dependències de l'hostatgeria i el centre informatiu, al sud. Tots ells estan comunicats per un pati central, tancat pel cantó oriental mitjançant un mur que s'adossa a la façana del cos de llevant de l'alberg i a l'aresta de la nau meridional del temple. En aquest barri hi ha la porta principal del conjunt.

L'església és de planta basilical amb tres naus i transepte elevat. Tant les naus com els braços del transepte estan coberts per voltes de mig canó, sobre les quals descansen les teules aràbigues. Al creuer s'alça una cúpula vuitavada recolzada sobre petxines i coronada per un cimbori que sobresurt de la resta de la coberta.

Les tres naus estan encapçalades per absis que presenten l'ornamentació exterior llombarda d'arcuacions cegues paral·leles, flanquejades per lesenes que recolzen en banquetes ornamentals.

A l'interior, l'absis central és l'únic que ostenta decoració: dues fornícules a cada banda de la finestra central. Aquesta austeritat es repeteix a la resta del recinte, ja que els arcs formers de mig punt que separen les naus recolzen en pilastres llises. No podem saber si les parets tenien pintures murals, encara que és de suposar que originalment anaven enlluïdes. El cas és que, a hores d'ara, romanen repicades. Aquesta circumstància, però, permet d'observar-hi l'aparell, que està fet amb carreus units amb morter de calç i posats en filades no gaire regulars.

El temple es comunica amb l'exterior mitjançant quatre portes. Una d'arc de mig punt, al nord —situada al transepte i protegida exteriorment per un guardapols senzill—, que està actualment paredada. Una altra a ponent, col·locada a l'eix de l'edifici i formada per un arc de mig punt i un timpà cec. Dues més al sud, que donen, respectivament, a la galilea i al campanar; són semblants a la de la façana testera, encara que la segona és més estreta. Les finestres estan repartides de la manera següent: dues centrals, de doble esqueixada, a l'absis i a l'absidiola de migdia; tres a la façana meridional, de les quals dues són d'esbiaix doble i la més oriental d'esbiaix senzill, i tres més a la façana de tramuntana, esqueixades en una direcció a excepció de la del transepte, que és de doble biaix. Totes elles culminen en arc de mig punt. Per últim, a la testera occidental hi ha una

petita finestra rectangular d'un sol esbiaix sobre l'eix de la porta.

La teulada és a dues vessants a la nau principal i als braços del transepte, d'un sol pendent a les naus laterals, piramidal en el cimbori i semicònica en els elements de la capçalera. Al capdamunt de la façana de ponent s'alça una espadanya d'un sol ull i de força altura.

Adossada al cantó sud-est de l'església, hi ha la torre campanar, de planta rectangular i tres pisos; el de sota és cec i els de dalt presenten finestres úniques o bessones, segons les cares. S'ha interpretat que la part de sobre, acabada actualment en cares triangulars esglaonades, roman truncada o inacabada. El campanar posseeix dues portes, una que dona al temple i una altra que comunica amb la galilea. Aquest cos se situa a un nivell més baix que no pas el de l'església i està cobert per una volta de quart de cercle i una teulada que continua el pendent de la que hi ha sobre la nau sud. En el cantó meridional, el porxo o galilea presenta un amplit on recolzen dues finestres amb arcs apuntats per l'interior i de mig punt per l'exterior, situades al bell mig de les dues portes existents en aquesta façana. L'espai que hi ha entre les obertures va ser utilitzat per col·locar-hi un conjunt de sepulcres secundaris, de reduïdes dimensions, que descansen sobre permòdols. El cantó de ponent és cec; per llevant, el tanca la façana occidental del campanar, amb la petita porta ja esmentada. A tramuntana es va situar un sepulcre sota un arcosoil.

Les dependències del monestir del cantó de migdia estan formades per tres cossos contigus. El de llevant és un edifici unitari, dotat de planta semisoterrània i pis. A sota, hi té una estança coberta amb volta de canó lleugerament apuntada, gran part de la qual està retallada en la roca pinyonera (conglomerat format per fragments de diverses roques). La part de sobre torna a ser una gran sala, aquest cop culminada en una coberta a dues aigües, sostinguda per una estructura de bigues. Aquest cos presenta els murs massissos i compactes, amb molt poques obertures i petites, i la part més occidental sobresurt del pla de la façana sud de l'ala. Aquest primer espai està destinat a recepció i acollida dels visitants, i s'hi accedeix des del pati, a través d'una escala adossada al mur nord.

El segon cos consta d'una sala a migdia destinada a emissora (transmissions del Servei de Parcs Naturals, Guàrdia Civil i Bombers) i a vigilància, un passadís central, que comunica els tres cossos, i els lavabos, al costat nord.

L'últim cos de l'ala consta, igualment, de planta baixa i pis, i està cobert també a dues aigües. A la part de sota, només accessible des del sud, hi ha les quadres per a les cavalleries i els dipòsits de combustible. Al pis superior hi ha el menjador d'un restaurant, que s'obre al sud a través d'uns grans finestrals en arc rebaixat, subdividits mitjançant pilars; a la vertical de la biga careniera hi ha un mur que divideix la sala en dos espais.

A l'angle sud-oest hi ha una estructura de planta quadrangular, bastant arrassada, que devia ser una torre. Tot l'edifici és de maçoneria enlluïda superficialment, amb pedres grans i ben tallades posades a les cantonades.

**Notícia històrica**

Les darreres recerques arqueològiques van palesar que el cim de la Mola va ser poblat durant l'Antiguitat. S'hi han trobat vestigis ibèrics dels segles II i I aC i testimonis de la cultura romana, datats del segle I de la nostra era. Potser, aquesta ocupació va ser relativament estable i va constituir l'antecedent de la primera església de Sant Llorenç, de la qual hi ha notícies des del 947. Aquest recinte religiós devia alçar-se al mateix indret on és el temple actual, segons els resultats de la recerca arqueològica.

L'any 975, el comte Borrell II, que hi tenia el domini, va vendre Sant Llorenç al monestir de Sant Cugat del Vallès, que en va prendre el control i hi va establir la regla benedictina. Des de llavors, la comunitat va restar lligada als interessos feudals de Sant Cugat.

L'any 1013, dins la dinàmica de canvis de propietat i de jurisdicció característica del feudalisme, Sant Llorenç va tornar a passar a la casa comtal de Barcelona. El van comprar Ramon Borrell, Ermessenda i un canonge anomenat Longobard, i hi van establir per primer cop una abadia independent, el 10 d'agost del 1014, diada de sant Llorenç.

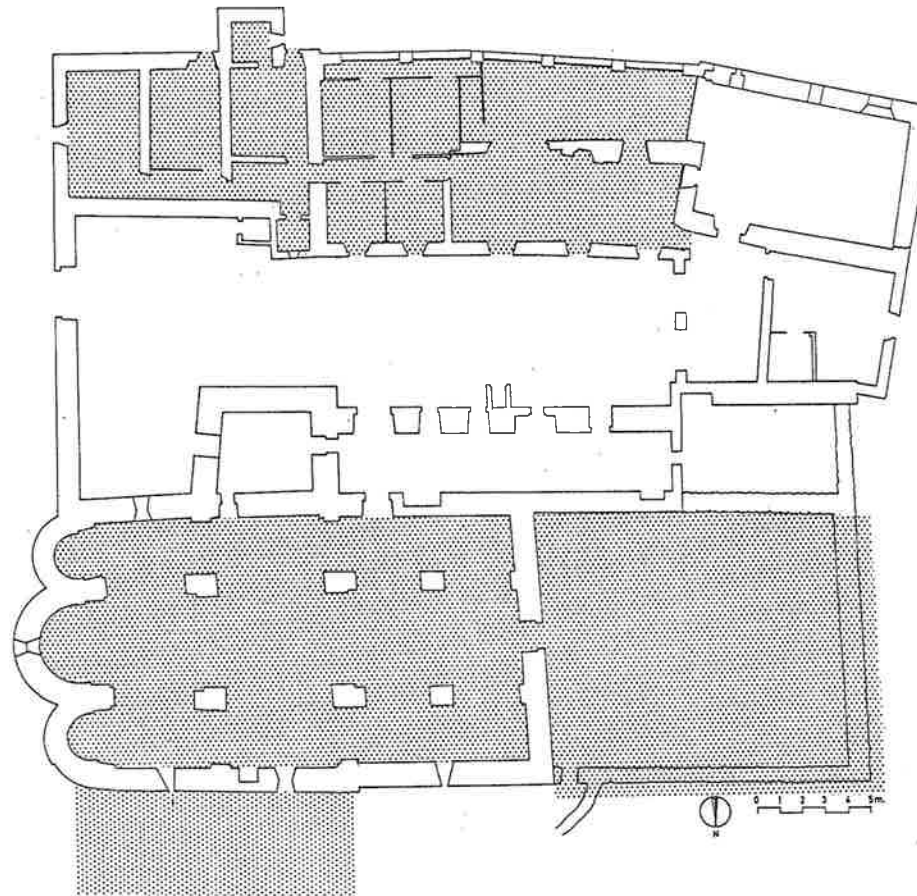
Entre el 1020 i el 1071, amb algunes intermitències, Odeguer va ser l'abat del cenobi i en va consolidar el patrimoni, que ja havia estat enriquit progressivament des del començament del segle, principalment per donacions de la casa comtal de Barcelona d'ençà del 1013. Llavors, també es va construir l'església que ens ha pervingut, consagrada el 24 de juny de 1064 per Berenguer, bisbe de Barcelona. Durant aquesta època la comunitat va arribar a tenir tretze monjos, la xifra més alta en tota la història de Sant Llorenç.

L'any 1088, el monestir va passar a dependre de l'abadia de Sant Ponç de Tomeres (Llenguadoc). Aquesta situació, però, va durar poc perquè l'any 1098 va tornar, ja per sempre, sota el control del monestir de Sant Cugat del Vallès.

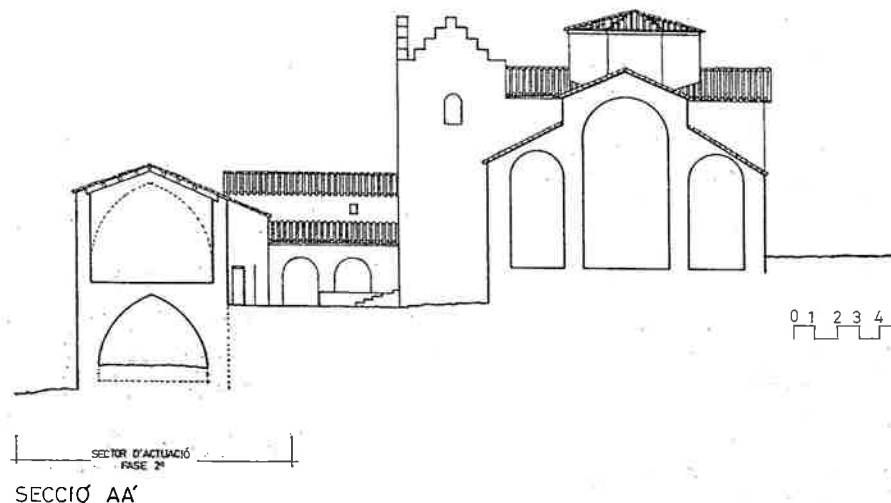
El 1228 l'abat de Sant Cugat va realitzar una visita al monestir de Sant Llorenç, la primera que es coneix d'una sèrie que es van succeir fins al segle XV. D'aquestes visites, se'n desprèn que el lloc era considerat de difícil accés i poc apte per a un monestir. En una visita del 1235, l'abat visitador va concedir autorització perquè els monjos poguessin parlar a les cambres, a causa de la seva estretor.

El 1298 la documentació fa esment de l'existència d'una infermeria i una sala de treball dels monjos que tenia la teulada en mal estat.

Des de final del segle XIV, la hisenda monacal va començar a anar malament a causa de les condicions del lloc, però sobretot per la crisi general del país. El nombre de monjos va disminuir progressivament, i ningú va voler ser-ne abat des del 1437 al 1487. Arran d'una concessió del futur rei Felip II, aleshores governador del regne d'Aragó, l'abat Pere de Santjoan hi va fer obres (1555-1596), que van donar l'aparença essencial a l'actual hostatgeria. Malgrat tot, els monjos no hi volien anar, segurament per l'escassetat de rendes. L'any 1608 va morir Francesc Olivó d'Alvèrnia, darrer abat propi; llavors, l'administració del monestir i les possessions van passar a la



Planta general del monestir amb indicació de les zones que han estat objecte de les excavacions arqueològiques portades a terme entre 1987 i 1990.

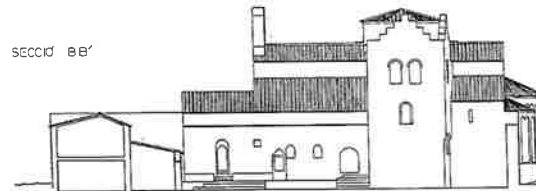


Alçat esquemàtic del conjunt amb secció transversal de l'església i del cos septentrional de l'hostatgeria, abans de la intervenció.

ESTADO  
ACTUAL



Dibuix del pati central del conjunt monàstic flanquejat per la galilea i l'hostatgeria. Autor: Ignasi M. Serra Goday, arquitecte. SPAL, març 1954.



Alçat esquemàtic del cantó meridional de l'església i secció transversal del cos de ponent de l'hostatgeria, abans de la intervenció.



Vista parcial de les cobertes del conjunt i del pati abans de la intervenció. Foto: Joan Francés. SPAL, 7.2.1985.

Congregació Claustral Tarraconensa. A partir d'aquell moment, l'abadia va anar perdent progressivament la vida monàstica fins a arribar al desmembrament, el 1804.

D'aquesta decadència, en va deixar testimoni en la seva obra Francisco de Zamora, que el 1786 va visitar el monestir, del qual només quedava intacta l'església, mentre que la resta estava en ruïnes.

L'any 1809, les tropes napoleòniques van saquejar el cenobi en una recerca quimèrica de tresors. Posteriorment, va romandre abandonat i gairebé en ruïnes fins al 1869.

Entre 1869 i 1871, Antoni Vergés i Mirassó, capellà ecònom de Sant Llorenç Savall i fill de Castellar del Vallès, va efectuar una important restauració que va permetre tornar a obrir l'església al culte; també va fer un remodelatge de les dependències monacals, que van adquirir una aparença semblant a l'actual.

El 1931, el govern de la II República va declarar el monestir monument nacional, atesos els seus valors arquitectònics, i en el *Regional Planning* elaborat per Nicolau Maria Rubió i Tudurí el 1932, per encàrrec de la Generalitat de Catalunya, es preveia ja la creació del Parc de Sant Llorenç. En el període de la Guerra Civil del 1936-1939, el conjunt va ser espoliat i tots els projectes que havia fet el govern català van quedar congelats. El 1940 es va reobrir l'església al culte, però com que ningú no residia al cenobi, se'n va produir un progressiu deteriorament. El 1948, es va crear l'Associació d'Amics de la Muntanya, la qual va promoure noves millores al conjunt (1948-1950), que van ser dirigides per l'arquitecte Josep Maria Ros i Vila i que tenien com a finalitat convertir una part del cenobi en hostal i refugi.

Entre 1961 i 1975, el Servei de Catalogació i Conservació de Monuments, denominat des de 1993 Servei del Patrimoni Arquitectònic Local, va efectuar diverses reparacions a l'església, dirigides per l'arquitecte Camil Pallàs, que van afectar bàsicament les teulades i el campanar; també es van repicar totes les capes de morter que cobrien les parets, amb l'objectiu de deixar la pedra vista; es va construir una cambra destinada a residència d'un guarda al pis superior de la torre, i una passarel·la que envolta el cimbori. El 1979 s'hi va tornar a intervenir per tal de tancar degoters i fer altres petites reparacions.

## Crònica de l'actuació

La darrera intervenció del Servei —la que tractem en la present *Memòria*— té relació amb el procés de creació del Parc Natural de Sant Llorenç del Munt i l'Obac. La Diputació de Barcelona va aprovar l'any 1963 el Plan Provincial de Urbanisme, que ja contemplava el projecte de fer un parc natural en aquesta zona. Però aquest projecte no es va poder dur a terme per dificultats econòmiques. El 1973, el Ministerio de la Vivienda va comprar el 85% de la superfície del parc i, poc després, el va cedir a la Diputació de Barcelona.

L'any 1979, es va crear la Coordinadora de Salvaguarda del Massís de Sant Llorenç davant la greu degradació i especulació urbanística que sofria la zona. Aquest mateix any,

la Diputació de Barcelona va obrir un expedient de Pla Especial, però no va ser fins l'octubre de 1982 que es va aprovar el Pla Especial del Parc Natural de Sant Llorenç del Munt i l'Obac, un dels objectius bàsics del qual era la recuperació del patrimoni arquitectònic que es troba en el seu àmbit. El 9 de setembre de 1983 la Corporació va adquirir l'antic cenobi i la finca pertanyent al conjunt del parc natural, i es va responsabilitzar de la restauració del monestir, a través del seu Servei de Catalogació i Conservació de Monuments.

El Servei va assumir la tasca de recuperació del patrimoni arquitectònic del Parc Natural, de manera que va començar a treballar en la redacció d'un projecte de restauració del monestir. El projecte de la primera fase de treballs es va presentar el 26 de juny de 1985 en una roda de premsa convocada per l'Ajuntament de Terrassa i presidida per l'alcalde, Manuel Royes, i el diputat de la Comissió de Cultura de la Diputació de Barcelona, Jordi Labòria.

L'obra total de restauració es va desenvolupar en tres fases. El març de 1987 se'n va iniciar la primera, que es va acabar el novembre del mateix any. La segona fase va incloure els treballs realitzats des del maig de 1988 fins al setembre de 1989. L'última fase d'obres va començar el setembre de 1990 i va finalitzar el juny de 1991.

El treball al cim de la Mola va ser difícil. El clima rigorós i la impossibilitat de l'accés de vehicles va fer que els operaris haguessin de pernoctar a l'obra i que els materials (sorra, ciment, totxanes i bastides) haguessin de ser transportats amb helicòpter, des d'un descampat proper a Can Bufi fins al cim de la Mola. Per cada viatge, l'helicòpter transportava 400 Kg de material. Com a anècdota, esmentem que el primer viatge de l'helicòpter per traslladar el material i poder començar les obres es va haver de retardar un dia a causa de les inclemències meteorològiques.

Precisament, aquestes circumstàncies meteorològiques i també les de localització de l'església van limitar els sistemes constructius emprats. Així, tota l'obra es va realitzar amb pedra lleugera del lloc, i s'hi va utilitzar tot el material d'enderroc aprofitable.

El 15 de juny de 1987, durant el transcurs de la primera fase de restauració, van visitar l'obra el diputat-president de l'Àrea de Cultura de la Diputació, Jordi Labòria, l'alcalde de Matadepera, Víctor Peiró, i diversos tècnics de la Diputació i de l'Ajuntament. El dissabte 11 de maig de 1991, poc abans de donar per acabada tota l'obra, va visitar el monestir l'alcalde de Terrassa i ja llavors president de la Diputació, Manuel Royes.

Durant el procés de restauració, es van desenvolupar diferents activitats per tal de difondre l'obra. El dia 15 de febrer de 1988 l'arqueòleg Albert López i l'arquitecte Pau Carbó, del nostre Servei, i l'arquitecte Jordi Ambrós, del Servei de Parcs Naturals, van fer una conferència al casal de cultura de Matadepera. D'altra banda, l'arqueòloga Joana Viñas va presentar una ponència sobre els resultats de les excavacions al monestir en el decurs del I Simposi «Actuacions en el patrimoni edificat medieval i modern (segles X al XVIII)», organitzat pel Servei, que va tenir lloc a Barcelona els dies 6, 7 i 8 d'octubre de 1989.

### Treballs d'arqueologia

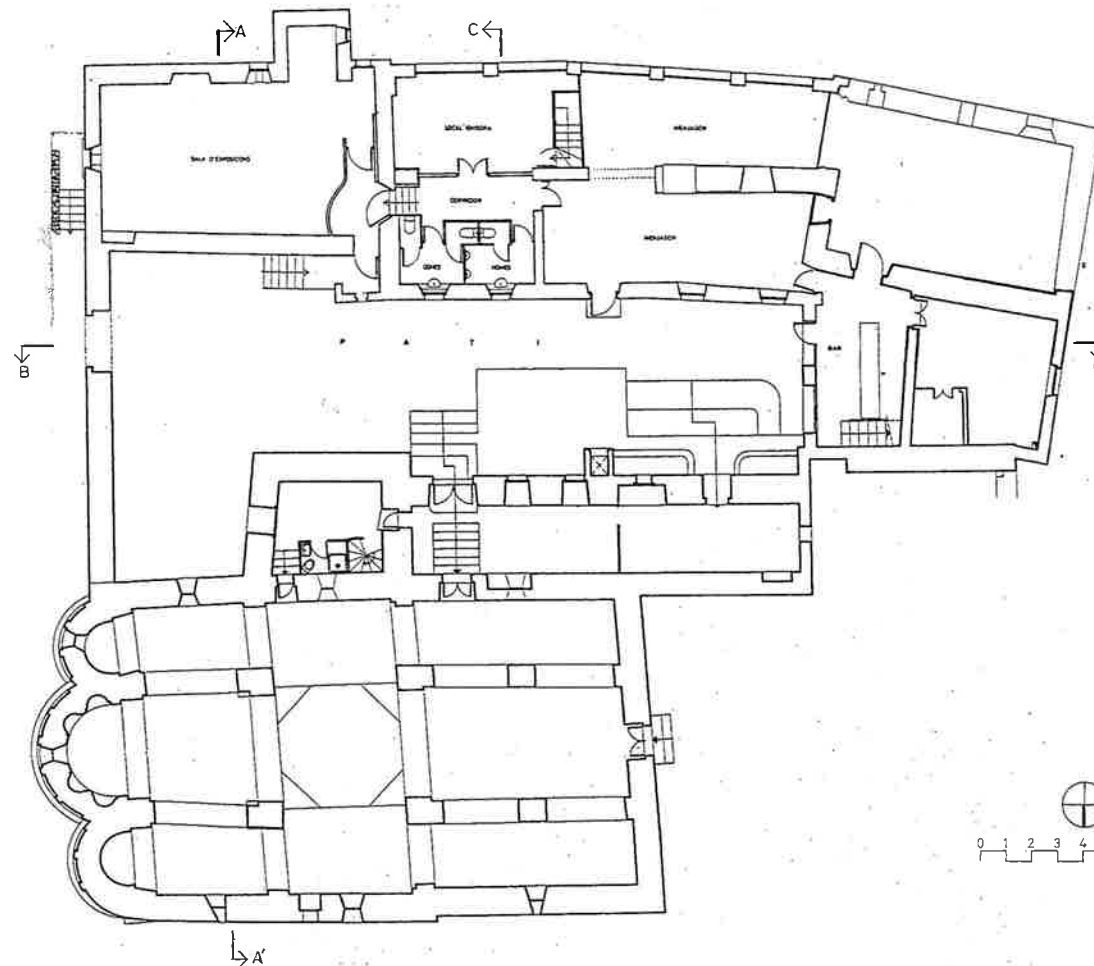
Els objectius de l'excavació, realitzada com a fase prèvia de les darreres obres de restauració, eren establir els límits cronològics i l'abast de l'ocupació del lloc a l'època antiga, perfeccionar el coneixement de la seqüència evolutiva del temple, determinar la situació de les hipotètiques dependències monacals romàniques i datar els edificis de l'hostatgeria. Els treballs van afectar l'interior del temple, on es va fer una reexcavació perquè ja s'hi havien buidat zones molt extenses feia trenta anys, i diversos indrets de l'entorn immediat de tramuntana i ponent. També es va estudiar el subsòl del cos que tanca el conjunt monàstic per la banda de migdia.

Durant la recerca es van localitzar nombrosos fragments de ceràmica ibèrica fora de context. També, al subsòl de l'hostatgeria, hi va aparèixer una canalització inutilitzada, dins la qual només es va trobar material ibèric i ceràmica campaniana A. Això indicaria que, en restar abandonat el conducte, cap al final del segle II o començament de l'I aC, a la Mola hi havia hagut una ocupació ibèrica. De l'època romana, sempre fora de context, s'hi van descobrir fragments de *tegula* i *terra sigi llata* hispànica, datable, segurament, de la segona meitat del segle I. Aquest material confirma notícies anteriors poc concretes de troballes de ceràmiques i monedes romanes.

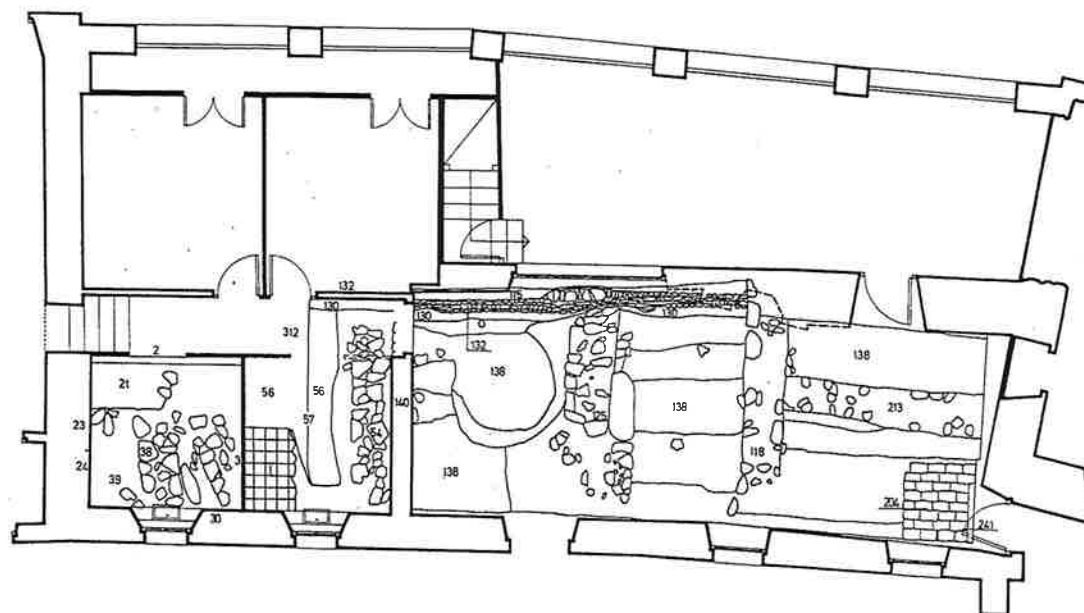
Pel que fa a l'època medieval, la documentació fa esment d'un temple l'any 947. Fins ara, no se n'han trobat restes. Tanmateix, l'arqueologia indica que, al segle X, a Sant Llorenç hi havia una ocupació estable i un recinte religiós al capdamunt de la muntanya. Durant l'excavació al costat de la façana de tramuntana de l'església actual, va aparèixer una tomba antropomorfa retallada a la roca natural, datable del segle X, i hi ha notícies orals de la presència d'una altra al costat de la façana sud, prop del campanar. Les sepultures ajuden a delimitar el perímetre d'un edifici anterior al romànic, probablement situat en el mateix lloc on ara és el temple.

Les restes d'aquell edifici, en principi, havien de ser sota l'església del segle XI, però no en va aparèixer cap. Aquest resultat, cal atribuir-lo a la topografia del terreny on es va construir la basílica que ens ha pervingut, ja que, per bastir-la en un lloc no gaire pla, es va haver d'anivellar la penya, i al mateix temps es devien eliminar tots els vestigis del temple primerenc, que possiblement era més petit que no pas l'actual. Els efectes d'aquesta tasca d'aplanament encara es poden observar a l'interior de l'església; concretament, al terç de ponent, es pot veure que la part inferior de les parets, fins a arribar a prop d'un metre d'alçària, és la mateixa roca natural degudament retallada.

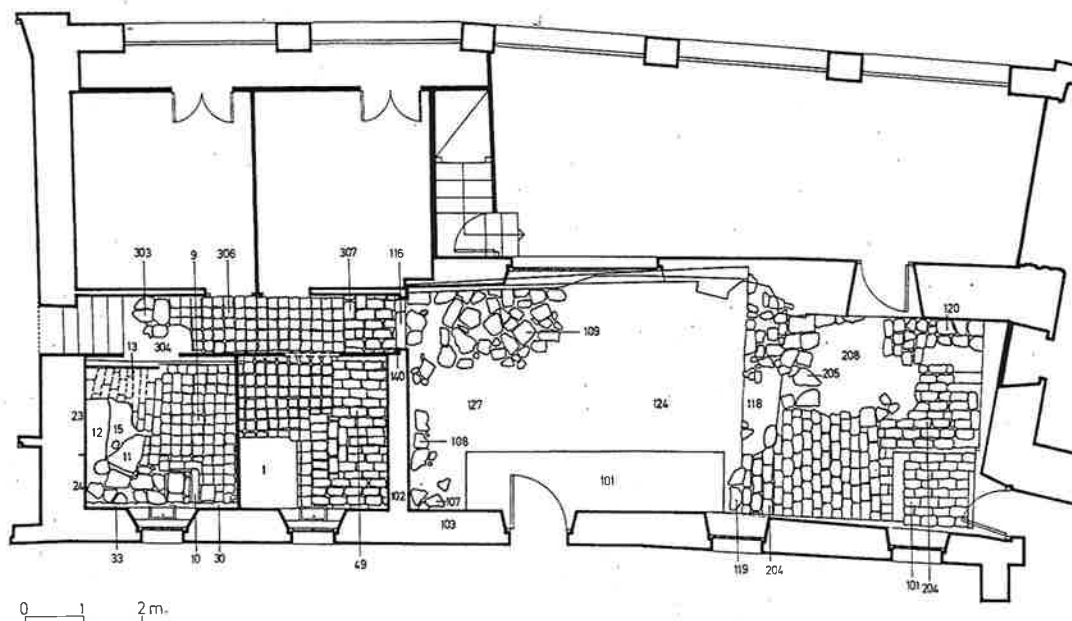
L'església romànica data, segons la documentació, del 1064. Aquesta cronologia pot concordar amb alguns fragments de ceràmica grisa medieval trobats en els pocs indrets del subsòl del temple que no van ser pertorbats per les obres de 1868-1871 o per les excavacions irregulars dels anys cinquanta del nostre segle. La recerca també va posar al descobert el paviment original de l'edifici, format per còdols petits i arrengrerats, posats units amb morter de calç. Només va aparèixer relativament intacte en dues àrees: la zona central del presbiteri i les absidioles; a la nau nord, també se'n conservava un bocí. Al llarg de la segona meitat del



Planta general del conjunt monàstic després de la intervenció de 1987-1991. A la part superior dreta, l'hostatgeria, i a sota, l'església.



Estructures arqueològiques de l'època antiga i medieval aparegudes a sota del menjador i d'algunes cambres de l'hostatgeria.



Estructures arqueològiques de l'època moderna trobades en el mateix sector.

segle xi i de tot el segle xii va continuar la utilització dels voltants del temple com a sagrera, segons palesa el descobriment de vuit tombes d'aquella època.

Durant l'excavació de les dependències, sota el menjador septentrional, es van descobrir algunes estructures medievals. A llevant, hi havia un gran forat de planta circular, retallat en la roca natural i delimitat per parets traçades de nord a sud. Aquestes parets i una altra situada més a ponent eren de maçoneria unida amb argila i recolzaven sobre el terreny verge. A més, a l'extrem d'aquest espai, molt a prop del mur que tanca a l'oest l'edifici en què ara hi ha la sala d'informació, va aparèixer una canonada, també recolzada a la roca i limitada per murets semblants als descrits. Aquests elements es relacionaven amb un paviment molt minso de terra piconada estèril, conservat irregularment i situat sobre la roca. Aquesta mateixa posició adoptava el mur de llevant d'un recinte que considerem hipotèticament com a torre, el qual tanca a l'est l'ala meridional de l'hostatgeria. Els treballs han indicat que les edificacions de què formaven part aquestes ruïnes abraçaven una àrea més gran que la coneguda, ja que, a més de trobar-se tallades per la façana actual de l'alberg, van ser mutil·lades a llevant en bastir-se successius murs de contenció a la base de la separació actual entre els dos ambients del menjador.

A l'interior de la torre encara no s'ha excavat, però al subsòl del menjador totes les estructures descrites es trobaven arrasades i cobertes per estrats de cap al final del segle xvi. Aquest mateix horitzó també era adossat a la cara externa de la torre. Això indica que els elements descrits corresponen a dependències monacals medievals, que van funcionar fins a les obres promogudes per Pere de Santjoan. La posició dels vestigis i l'esterilitat del paviment que s'hi relacionava no permet fixar-ne la cronologia absoluta. Tot i això, podrien ser de la mateixa època que l'església abacial, tenint en compte que recolzen directament sobre la roca —encara que un xic més enlairats que no pas la canonada de l'època antiga descrita abans i que els panys de paret presenten un aparell que es podria considerar alt-medieval.

A l'entorn de l'església van aparèixer estructures que no tenen una cronologia concreta, perquè encara no se n'ha enllestit l'excavació, tot i que les considerem posteriors al segle xi, atesa la posició estratigràfica. Adossat a l'angle nord-oest del temple, es va trobar un mur en direcció est-oest, solidari d'un altre traçat de nord a sud. Aquest darrer s'adossa a la paret de la cuina de l'hostal actual, i tots plegats delimiten un espai ampli al davant de l'entrada principal del temple. Es va suposar que es podia tractar d'un pati d'ús monacal, a causa de les dimensions considerables i la manca de vestigis de possibles suports d'una coberta, llevat dels permòdols adossats a la façana de ponent del temple, on cal suposar un aixopluc. A la necròpoli, al costat de les tombes esmentades abans, hi ha tres enterraments en cista, datables de la darreria del segle xii i al llarg del xiii.

A l'excavació no s'han identificat estructures datables dels segles xiv i xv, potser perquè alguna de les descrites més amunt ho és, o senzillament perquè van continuar en ús les alto-medievals. Aquesta mancança concorda amb la situació del monestir, ja que dels tretze monjos coneguts l'any 1052, es va passar a vuit el 1319, a dos el 1537, i el 1567 no n'hi volia viure cap. Tot i això, el cementiri comunitari dona indicis

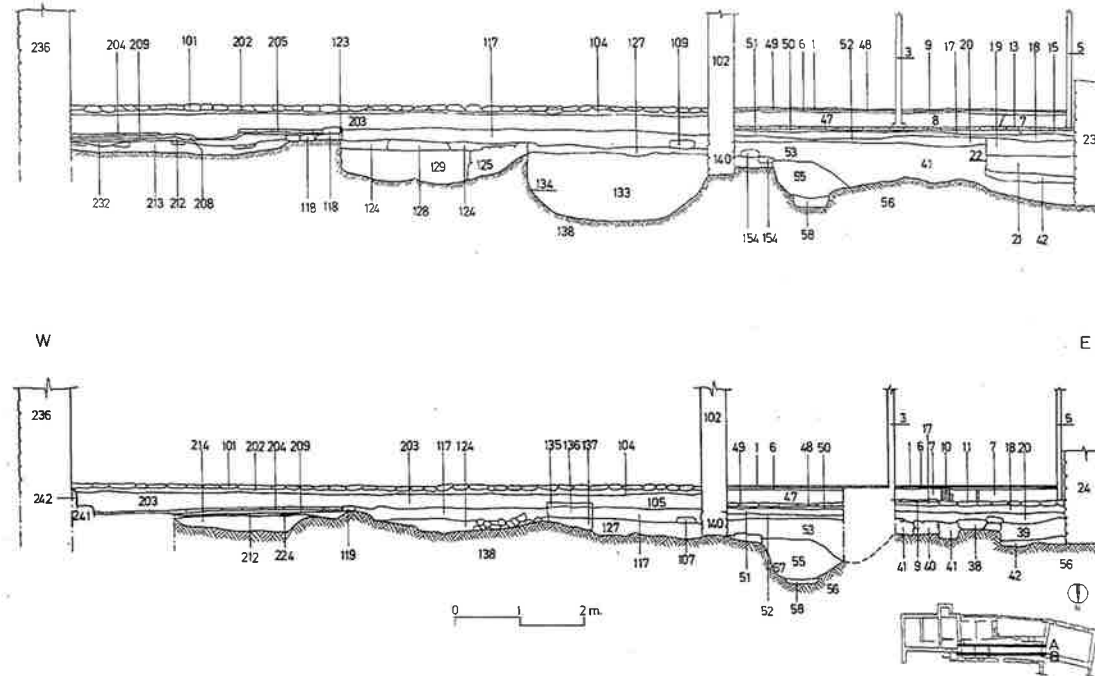
d'activitat, ja que s'hi van localitzar algunes sepultures que cal atribuir a aquest període, quatre de les quals eren orientades de nord a sud. Al cantó nord-est, es va descobrir una superposició d'esquelets que fa pensar en una ossera, situada en el segle XVI gràcies a alguns materials trobats en el rebliment, encara que és probable que s'utilitzés anteriorment.

El 1567, l'abat Pere de Santjoan va fer restaurar l'església. Aquesta data s'ha confirmat gràcies a la troballa al temple d'un nou paviment de cairons i als indicis que palesen una ampliació de l'espai presbiteral. A més, durant la mateixa època es va bastir un cos nou al sud-est del conjunt, amb una cisterna retallada en la roca natural i coberta amb volta. També data de llavors l'estrat que va cobrir les estructures medievals localitzades en el subsòl del cos central de l'hostatgeria. A més, en aquesta àrea es va bastir un mur perpendicular a la torre, l'extrem occidental del qual encara es conserva en una alçària considerable. Probablement, aquest mur era una façana exterior del recinte, atesa la seva important gruixària. No és el cas d'un altre pany que es va col·locar al terç oriental del mateix cos, el gruix del qual era molt més reduït.

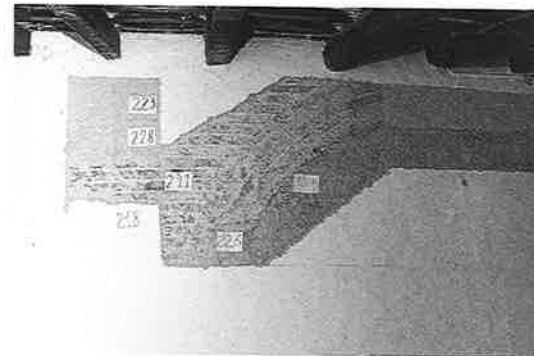
A l'interior de l'església, l'excavació no ha evidenciat noves reformes durant els segles XVII i XVIII. A l'hostatgeria, en canvi, s'ha pogut veure que, cap a mitjan segle XVII, es va obrir una porta, precedida d'uns graons, que comunicava el cos central amb l'oriental. Dins el mateix cos central, s'ha palesat que llavors va restar delimitat un espai que coincidia força —llevat del límit sud— amb el que avui s'utilitza com a menjador de tramuntana. Amb aquest propòsit, es va bastir un mur de contenció a migdia, el qual va aprofitar en part el traçat de la paret que hom va adossar a la torre durant l'etapa anterior, i també es va utilitzar el muret que romania al terç de llevant. L'àrea circumscrita per aquests panys va ser pavimentada amb lloses de pedra.

Després d'aquesta modificació, que va suposar l'escurçament cap al nord d'un tram del recinte exterior, cal esperar fins a les obres del segle XIX (1868-1871), que es poden considerar la primera restauració en el sentit actual del mot. Van ser conseqüència de la devastació del monestir per les tropes napoleòniques, el 1809, i de la ruïna progressiva d'un conjunt gairebé deshabitat. Segons l'excavació, les obres més importants es van realitzar al temple, on es van reforçar les fonamentacions, es va posar un paviment nou i es van dur a terme diverses reparacions. Al cos central de les dependències, s'hi va construir la façana de tramuntana, que va donar lloc al pati actual. Dins el mateix recinte, a ponent, es va crear un tercer àmbit, mitjançant la construcció d'un mur paral·lel a la façana occidental de la torre. Aquest espai, pavimentat amb rajols, era dotat d'un escalafanxes al costat de migdia, on s'ha trobat un sector buit encerclat d'un sòl de lloses. Les altres dues cambres, la central i la de llevant, també van rebre paviments ceràmics, encara que a la darrera es van reutilitzar alguns cairons que ja hi eren des del segle XVIII.

Els paviments superficials que hi havia a totes les dependències en començar els treballs, de lloses de pedra al menjador i de cairons de terra cuita a les habitacions i el passadís, corresponien a les obres que s'hi havien fet el 1948-1950 i durant els anys seixanta.



Seccions longitudinals de la zona excavada al cos meridional de l'hostatgeria, amb indicació de l'estratificació arqueològica que s'hi va trobar.



Diverses estructures medievals i modernes aparegudes en el decurs de l'excavació del menjador de l'hostatgeria. A l'esquerra, paviment de cairons de l'època moderna descobert durant la mateixa excavació. Fotos: Carolina Cudeiro. SPAL, octubre 1990.

Cala de prospecció per a la lectura arqueològica murària realitzada a la paret del menjador. A l'esquerra, ruïnes de murs de l'època antiga i medieval trobades al subsòl d'una cambra de l'hostatgeria. Fotos: Carolina Cudeiro. SPAL, octubre 1990.



Vista del conjunt des del sud-est. En primer terme, un dels murets col·locats per contenir les terres. Foto: Jordi Isern, SPAL, 16.3.1990.



Detall de la coberta del temple, un cop restaurada. Foto: Pau Carbó, SPAL, 13.7.1990.



Vista general del conjunt des de llevant en el decurs de les obres de restauració. Foto: Antoni Rius, SPAL, 21.6.1989.

## Procés de la recerca histórico-documental

El fons documental del monestir de Sant Llorenç del Munt ha estat objecte de diversos estudis, alguns dels quals han estat publicats en forma de monografia i d'altres en articles apareguts en revistes especialitzades. Darrerament, la documentació referent als primers segles d'existència del monestir, que coincideixen amb el seu moment d'apogeu, ha estat analitzada en la tesi doctoral de l'historiador terrassenc Pere Puig Ustrell, director de l'Arxiu Històric de Terrassa.

Els estudis previs a la restauració de l'edifici van començar per la consulta de tota aquesta bibliografia, que va aportar dades suficients per conèixer l'evolució històrica del monestir i la configuració general dels edificis principals, tot i que només de manera aproximada.

Si bé tots els estudis ressenyats ja havien escorcollat de forma molt metòdica tota la documentació coneguda sobre el monestir, es va considerar oportú repassar novament aquells documents susceptibles d'aportar alguna informació concreta de l'edifici.

Val a dir que el fons documental del monestir es troba distribuït en diversos arxius, fonamentalment a l'Arxiu de la Corona d'Aragó, dins de l'apartat de monestirs benedictins del fons de Monacals d'Hisenda i, principalment, dins el Cartoral del cenobi de Sant Cugat del Vallès, de qui depenia Sant Llorenç. L'altre fons important consultat va ser el del monestir de Montserrat, del mateix orde benedictí, que a més de documents diversos guarda un *Speculum* del monestir de Sant Llorenç.

Alguns pergamins es van consultar al fons de reserva de la Biblioteca de Catalunya. També es va estudiar l'Arxiu Diocesà de Barcelona, on es va trobar informació referent a la relació del monestir amb el bisbat. El darrer fons analitzat, en aquest cas no tant conegut, va ser el de Protocols de Barcelona que, tot i que no va proporcionar l'esperada informació sobre l'edifici, sí que va aportar dades sobre diverses possessions particulars d'un abat de Sant Llorenç del segle xv, situades dins el terme jurisdiccional del monestir, a la muntanya de Sant Llorenç del Munt.

La consulta de tots aquests fons va permetre corroborar les informacions ja conegudes sobre l'evolució histórico-arquitectònica del monestir i, en algun cas, ampliar-ne alguns aspectes, en confrontar-se les dades documentals amb les que anava aportant l'excavació arqueològica dels diferents edificis que conformaven el conjunt.

Abans de redactar el projecte de restauració arquitectònica, va ser analitzada, també, una altra mena de documentació. Es van estudiar els treballs d'Elies Rogent, Puig i Cadafalch, Eduard Junyent, Antoni Pladevall i Joan Albert Adell. També es van consultar els estudis i idees per a la restauració del monestir que van formular en el seu moment els arquitectes Camil Pallàs, Perpinyà, Brugal, Domènech, Serra Goday i Ros Vila, com a exercici de l'oposició per accedir a la plaça de cap del Servei el 1953. Finalment, va ser de molta utilitat la consulta de l'arxiu fotogràfic del Servei en la verificació de les successives hipòtesis de treball.

## Críteris de la intervenció arquitectònica

Abans de la recent intervenció del Servei, l'església es trobava en bon estat estructural general, si bé les teulades estaven molt malmeses. Els espais exteriors del recinte monàstic estaven en procés de desaparició. Les antigues feixes, escales i fins i tot el cementiri estaven pràcticament destruïts i erosionats pel mal ús. Els espais interiors coberts presentaven un grau de conservació variable, més en funció de l'ús que se li donava aleshores al monestir que no pas de la importància dels espais arquitectònics. Per això calia, abans que res, clarificar-ne els usos, segons la capacitat arquitectònica global i sectorial.

La intenció inicial de l'actuació es basava en tres punts: la identificació i recuperació dels sectors històrics de l'edifici; la conservació i restauració sistemàtica de tots els elements d'interès històric o arquitectònic malmesos, i l'ús progressiu del monument per a l'activitat pública i cultural.

La investigació arqueològica va fer més entenedor l'edifici històric i va verificar les hipòtesis de l'avantprojecte. Així, havien de quedar clars, en la restauració, els dos nivells bàsics de lectura que havia de tenir l'edifici: el conjunt medieval (església, espai claustral, dependències monàstiques, esplanada processional i cementiri) i el conjunt dels elements contemporanis, que són el resultat de totes les intervencions científiques realitzades a partir del segle XIX fins avui.

Respecte a l'actuació en els sectors històrics, calia conservar en el seu estat l'església i el campanar, i restaurar amb criteris clars de reposició històrica la galilea, les dependències de l'hostatgeria, el sector d'edificació enderrocada de l'angle sud-oest i els espais exteriors identificables —com l'era, els marges i els límits del cementiri. A més, calia intervenir amb criteris objectius de neteja i buidat interior en els sectors de recent edificació —que emmascaraven les estructures tradicionals— i organitzar físicament els sectors visitables pel públic, els sectors d'esbarjo o d'activitat col·lectiva i els sectors destinats a l'ús per part dels guardes del monument.

## Descripció de les obres

### Primera fase

Els treballs es van limitar a l'àmbit de l'església i la galilea. Tot i que l'església era l'element més restaurat del conjunt, no se'n podia permetre un progressiu malmetement de les teulades. La majoria de teules estaven trencades i fora de lloc, la qual cosa feia indefugible una actuació urgent per evitar que les pluges ataquessin el morter de les voltes.

Es van desmuntar alguns murs de l'església sobreafegits, com el recrescut del cimbori i de les façanes; prèviament, però, s'hi van fer cales i sondejos arquitectònics, i es van apuntalar els arcs, voltes i murs d'estabilitat dubtosa.

Es va desmuntar la teulada de l'església, de la qual es van recuperar algunes teules per utilitzar-les després com a cobertores. Es van trobar fàcilment els nivells originals i una cornisa molt elemental que assenyalava l'arrencada de la co-

berta. Els pendents del segle XIX s'havien format amb terres, que es van anar eliminant per evitar càrregues innecessàries. Es va adoptar una solució arquitectònica interessant per formar pendents a la nansa de la volta, amb una mena d'envanets de sostre mort de pedra i solera de lloses. També, es va desmuntar la passarel·la del cimbori, feta els anys seixanta per a vigilància forestal.

Un cop netes les voltes de les naus i del cimbori, es va procedir a la col·locació d'una armadura de repartiment de càrregues amb connectadors encastats a les pedres de les voltes, per tal de garantir l'efecte de riostra integral que s'esperava de la losa de formigó armat que s'havia creat sobre les voltes històriques. Es van resseguir les cornises primitives per definir correctament el nivell d'arrencada de les cobertes. Aquesta recuperació va ser realitzada mitjançant una línia de pedra de Borriol.

L'operació més difícil i més espectacular va ser el formigonat de les cobertes, mitjançant l'ajuda d'un helicòpter que portava els cubilots de formigó des d'una estació formigonera mòbil, situada a la falda del massís de la Mola.

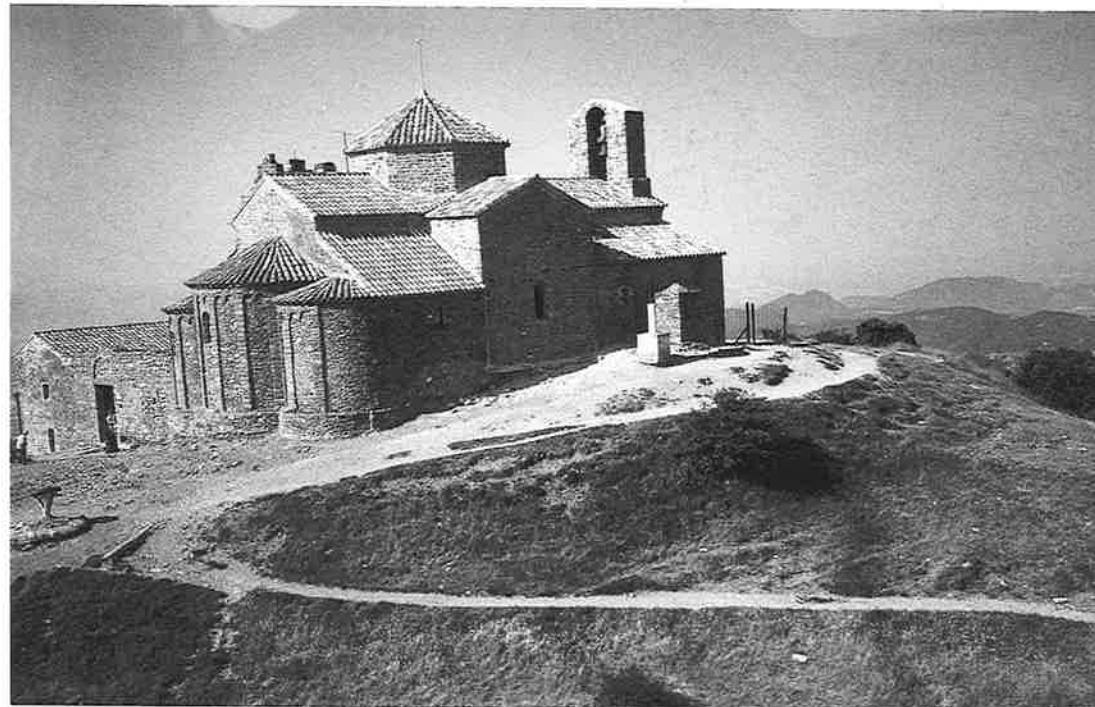
La teula es va col·locar sobre una solera d'encadellat. Es van posar noves canaleres de zinc tradicionals i es va netejar una cisterna antiga, que avui permet la recollida de l'aigua de la pluja de les cobertes de l'església. Es va posar una porta nova a l'ajjub, recoberta amb planxa galvanitzada. A més, es va recuperar un enginyós sobreeixidor, o troneta, encastat en el mur de tramuntana de l'església, el qual també va ser netejat i dotat de tap d'evacuació i tapa de registre. Així mateix, es va consolidar el pinyó de llevant de la coberta principal i tot el pany de paret de sobre els absis de l'església.

En analitzar de prop els paraments exteriors i l'espadanya, es va veure que presentaven una fortíssima dissolució del morter interior i un risc evident de col·lapse. Es van consolidar aquests elements, netejant les juntes i rejuntant-les de nou amb morter de calç i pòrtland. També es va consolidar el parament del cimbori. Aquestes tasques imprevistes i feixugues foren, malgrat tot, afrontades i resoltes amb rapidesa. Finalment, es va col·locar un parallamps l'àrea de protecció del qual és de 100 m de radi.

### Segona fase

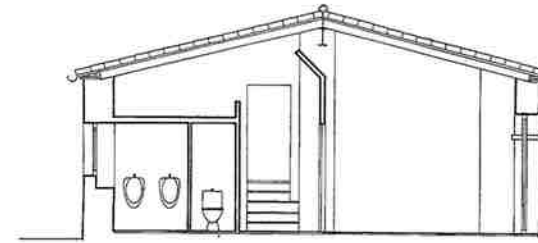
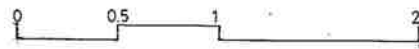
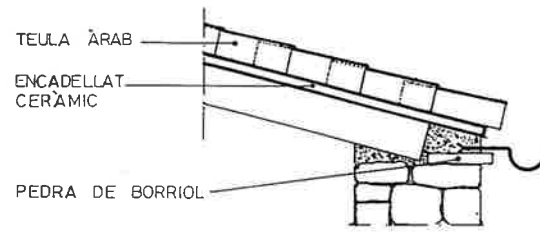
Es va iniciar amb la restauració de l'ala de migdia, que està formada per dues crugies unides en sentit longitudinal. La primera, la més occidental, és lleugerament més alta que el cos contigu. Al cos situat al terç oriental de l'ala, s'hi van fer excavacions, que van permetre recuperar i restaurar l'edificació de final del segle XVI o començament del XVII. Aquesta edificació, accessible per la planta semisoterrània des de l'exterior, originàriament estava comunicada amb el pati del monestir mitjançant una escala situada al nord-oest. Es va consolidar la volta apuntada i es van rejuntar les pedres, col·locades a plec de llibre.

Es van eliminar els envans i murs interiors dels dos pisos i es va posar un paviment nou de pedra natural polida i abrillantada, col·locada a trencajunt. Totes les instal·lacions es van renovar. També es va refer la teulada i es van sanejar i consolidar els murs perimètrics. Tot aquest cos es va adequar com a



Dos aspectes de l'edifici després de ser restaurades les cobertes. Fotos: Jordi Isern. SPAL, 16.3.1990; Antoni Rius. SPAL, 21.6.1989.





MONESTIR DE SANT LLORENÇ DEL MUNT  
SECCIÓ 'CC'

Detall constructiu del projecte de la coberta de l'hostatgeria. A la dreta, secció transversal. Arquitecte: Pau Carbó.

centre d'acollida i d'informació per als visitants que arriben a Sant Llorenç.

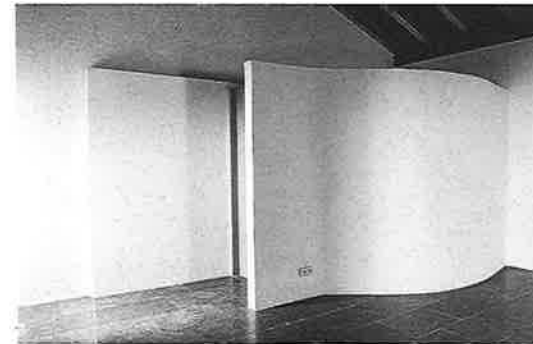
En aquesta segona fase, es va tornar a pavimentar el sector de l'església que havia quedat afectat per les excavacions arqueològiques, amb les mateixes lloses de pedra que s'hi havien aixecat.

### Tercera fase

Durant els anys 1990 i 1991, es van realitzar treballs a les dependències de l'hostatgeria, al costat de l'edifici d'acollida, i a la torre del campanar.

En aquestes dependències es va crear una zona de servei i de treball (on hi ha la sala de l'emissora i de vigilància) i els lavabos; també es va acondicionar la sala menjador, situada a migdia. Es van eliminar els envans que fragmentaven l'espai global en petites estances per aconseguir una lectura més clara del conjunt. Es van restaurar les cobertes i els forjats de bigues de fusta i es va substituir la biga carenadora de fusta per una de ferro. El terra es va pavimentar amb rajola de ceràmica col·locada a trencajunt, i els murs es van enlleurir i pintar.

En aquesta tercera fase, es van introduir modificacions en el projecte de la segona fase respecte a l'edifici d'acollida: es va construir una mampara d'obra arrebossada, de perfil ondulant i longitudinal a la porta d'entrada, que divideix l'espai creant un petit vestíbul; també es va construir un armari embotrat en el cos que sobresurt a migdia del pla de façana, per aprofitar aquest espai.



Vista general de la nova sala d'exposicions. A la dreta, detall de l'accés. Fotos: Jordi Isern, SPAL, 15.5.1991.

Al cos central de l'ala de migdia es va aixecar un mur divisori a la vertical de la biga carenadora, que crea una sala a la banda sud i un passadís de distribució al centre, des del qual s'accedeix als lavabos, al menjador i a les altres dependències. El mur divisori no arriba fins al sostre, sinó que en la part superior es desvia de biaix respecte a la vertical. Damunt el biaix es va col·locar una llumària que crea la il·lusió d'un lluernari. Es van construir dos lavabos a la zona nord, un per a homes i un per a dones, les finestres dels quals s'obren al pati interior de l'antic cenobi. Les parets es van enrajolar amb rajola de València blanca.

A la banda de l'hostatgeria, al centre de la crugia, seguint la biga carenadora, hi ha un mur que ocupa els dos terços de la llargada de la biga i crea dos espais. Al costat oest de la paret, on abans hi havia la porta, es va crear una obertura rectangular que permet el pas de la llum natural a la banda nord del menjador. Pel costat est del mur, es va eixamplar l'antiga finestra convertint-la en una porta. Just allà on s'acaba aquest mur, per l'est, arran del terra, s'hi va fer una llar de foc encastada al mur, que dona a cada banda del menjador. Tots els espais interiors es van emblanquinar i es van dotar d'instal·lació elèctrica nova. La il·luminació es va fer amb línies de fluorescents, amb difusor de reixeta i aplics de paret en forma de plats orientats cap al sostre.

Als cinc finestrals de la façana de migdia, s'hi van fer petites correccions i millores per tal d'unificar-los formalment i donar a l'espai un aspecte de lotja. Els dos últims finestrals, cap a llevant, que eren més reculats respecte al pla de la façana i formaven un balcó, es van unificar amb els altres de manera que es va guanyar aquest espai per a la sala interior. Les vi-



Passadís de l'hostatgeria, després de la restauració. Foto: Jordi Isern, SPAL, 15.5.1991. A la dreta, dalt, maqueta amb una primera proposta —no realitzada— de restauració de l'espai dedicat a sala d'exposicions. Foto: Joan Francés, SPAL, gener 1991. A baix, detall de la nova coberta del mateix recinte. Foto: Jordi Isern, SPAL, 16.3.1990.

drieres es van fer amb fusta de pi melis i doble vidre, i es van formar amb un gran vidre al centre i una fulla vertical a cada banda, dividida en dues parts, de les quals només és practicable la superior.

A l'exterior, al pati, en el lloc on hi havia un antic lavabo que estava adossat al mur nord del cos d'acollida i informació, s'hi va construir una escala de pedra, arrambada a la paret, que permet comunicar directament totes aquestes dependències amb el pati. Finalment, es van consolidar els paraments de la torre rejunçant l'aparell.

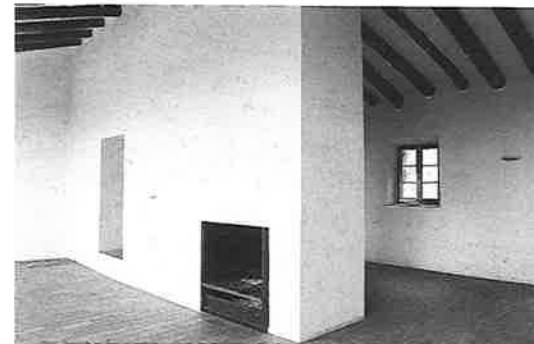
## Bibliografia

### Llibres i articles

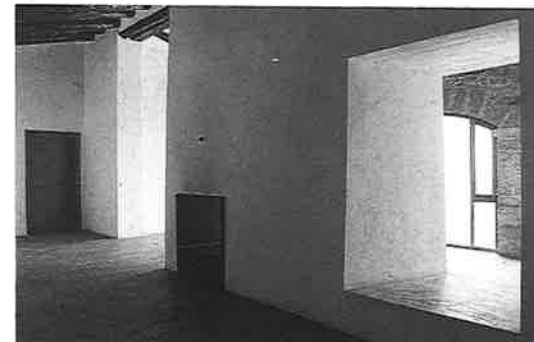
- BALLBÉ I BOADA, MIQUEL: *Matadepera i Sant Llorenç del Munt. Més de mil anys d'història*. Ajuntament de Matadepera. 2 vols. Matadepera, 1981.
- CATALUNYA ROMÀNICA. Vol. XVIII: *El Vallès Occidental, el Vallès Oriental. Matadepera. Sant Llorenç del Munt*. Fundació Enciclopèdia Catalana. Barcelona, desembre de 1991.
- COMPTE, E.M.: *Els necrològics antics de Sant Cugat del Vallès. Analecta Montserratina*, vol. X, 1964. pàgs 237 i seg.
- ESPINACH, R. ; PÉREZ, P.: *Sant Llorenç de Munt*. Guia del medi natural, 8. Diputació de Barcelona. Distribuit com a suplement en el diari *Avui*. Barcelona. [198?].
- FÀBREGA, A.: *El necrològic de San Lorenzo del Munt*. *Analecta Sacra Tarraconensis*, 1947. Pàgs 215-222.
- FAURA, JOSEP M.: *Història de la serra de l'Obac. El Parc de Sant Llorenç i la serra de l'Obac*. Col·lecció d'història local, 2. L'Avenç i la Diputació de Barcelona. Barcelona, 1993.
- FERRANDO I ROIG, A.: *El parc natural de Sant Llorenç del Munt i Serra de l'Obac. Història i arqueologia vistes per un excursionista*. *El Pot*, Unió Excursionista de Sabadell, 1983.
- FERRANDO I ROIG, A.: *El monestir de Sant Llorenç del Munt i les seves possessions*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1987.
- FERRANDO I ROIG, A.: *Cròniques bandoleres de Sant Llorenç del Munt. El camí ral de Barcelona a Manresa*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Col. Cavall Bernat, 15. Barcelona, 1988.
- GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, A.: *32 Monuments catalans. El patrimoni arquitectònic de la Diputació de Barcelona*. Diputació de Barcelona. Barcelona, 1986.
- GRAHIT I GRAU, JOSEP: *Monumento bizantino de San Llorenç del Munt*. Comisión de Monumentos históricos y artísticos de Barcelona. Memoria. (1844-1944).
- GRAU, EDMON: *Camins i fonts del parc natural de Sant Llorenç del Munt i l'Obac*. Diputació de Barcelona, Servei de Parcs Naturals. Barcelona, octubre de 1992.
- JUNYENT, E.: *Catalunya Romànica. L'arquitectura del segle XI*. Barcelona, 1975. Pàgs. 17, 75-91, 118.
- MARCA, P. DE: *Marca Hispanica, sive limes Hispanicus*. París 1688. Pàgs. 114 i 225.
- MARTÍ I BONET, J.M.: *Els pergamins («Additional Charters») nùms. 62, 604, 681, de la British Library de Londres*. Terrassa, 1980. Pàgs. 15-52.
- MIRET I SANS, J.: *Els noms personals i geogràfics de la contrada de Terrassa (s. XI i XII)*. Butlletí de l'Acadèmia de Bones Lletres, juliol-setembre de 1914. Pàgs. 387-407 i 485-508.
- PLADEVALL, ANTONI; ADELL, JOAN-ALBERT: *El monestir romànic*



Façana meridional de l'hostatgeria després de la darrera intervenció. Foto: Jordi Isern. SPAL, 15.5.1991.



Detall del menjador, amb el mur divisor que crea dos àmbits diferenciats. A l'esquerra, detall dels finestrals del nou menjador. Fotos: Jordi Isern. SPAL, 15.5.1991.



El mateix espai, vist des de l'angle oposat. A l'esquerra, pati de l'hostatgeria. En primer terme, la porta nova d'accés a la sala d'exposicions. Fotos: Jordi Isern. SPAL, 15.5.1991.

de Sant Llorenç del Munt. Artestudi. Col. Art Romànic, 12. Barcelona, 1980.

RIUS SERRA, J.: *Cartulario de «Sant Cugat» del Vallès*. Barcelona, 1946-1947. 3 vol.

ROGENT, ELIAS: *Monasterio de Sant Llorens de Munt*. Memoria descriptiva. Asociación de Arquitectos de Cataluña. Barcelona, 1900.

SOLÀ, F.: *Història de Sant Llorenç del Munt*. *Sabadellum*, num.1. Sabadell, 1964.

SOLÀ, JOAN, SCH.P.: *Sivella visigòtica de Sant Llorenç del Munt*. Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans: Secció Històrico-Arqueològica, 1927-1937. Palau de la Generalitat, Barcelona, 1936.

TOBELLA, A.M. I MUNDÓ A.M.: *Documents del primer segle de la Congregació Claustral Tarraconense a Analecta Montserratina*, 1964. Pàgs. 401 i seg.

UDINA, F.: *Los fondos benedictinos custodiados en el Archivo de la Corona de Aragón*. *Analecta Montserratina*, VIII, 1954-1955.

VERGÉS I SOLÀ, LLUÍS: *Bellesa i atractiu de Sant Llorenç del Munt*. «La Mola». Sant Llorenç Savall, 1973.

VILA I PLANA, FRANCESC: *Llibre de Sant Llorenç del Munt*. Barcelona, 1965.

VILLANUEVA, J.: *Viaje literario a las iglesias de España*, vol. XIX, Madrid, 1851. Pàg. 38.

VIÑAS VIÑAS, JOANA: Resultat de les excavacions al monestir de Sant Llorenç de Munt (Matadepera-Barcelona). *Quaderns científics i tècnics*, num. 3. Barcelona. Diputació de Barcelona, 1991.

## Notícies de premsa

BATALLA, V.: *El monestir de Sant Llorenç del Munt, restaurat per via aèria*. *Diari de Barcelona*, 17 de març de 1987.

ESTAPÉ, J.: *La restauración del monasterio de Sant Llorenç se iniciará en octubre. Reformar el monasterio de Sant Llorenç costará doce millones*. *Diario de Terrassa*, 27 de juny de 1985. Pàg. 7.

MORENO, M. DEL MAR: *La Diputación reforma el monasterio de Sant Llorenç del Munt*. *Diario de Terrassa*, 27 de setembre de 1990.

EL PAIS. *Dificultades técnicas en la reconstrucción del monasterio de Sant Llorenç del Munt*, 30 de juny de 1986.

DIARIO DE SABADELL. *Sant Llorenç del Munt. La restauración del monasterio costará treinta millones de pesetas*, 13 de març de 1987.

DIARIO DE SABADELL. *Parc de Sant Llorenç del Munt i Serra de l'Obac. La Diputación compra 623 hectáreas*. 10 d'octubre de 1987.

DIARIO DE SABADELL. *La Diputación invertirá 15 millones más en la restauración del Monestir de Sant Llorenç del Munt*. 17 de febrer de 1988.

DIARIO DE SABADELL. *Restauración del conjunto monumental de Sant Llorenç del Munt. S'han adjudicat les obres de la segona fase*. 7 de maig de 1988.

DIARIO DE TERRASSA. *El material para reformar el monasterio de Sant Llorenç se trasladará en helicóptero*. 18 de juny de 1986.

DIARIO DE TERRASSA. *Invertidos 14 millones en la consolidación del monasterio de La Mola*. 16 de juny de 1987.

DIARIO DE TERRASSA. *Finalizan las excavaciones arqueológicas en el monestir de Sant Llorenç*. 24 d'agost de 1988.

EL PERIÓDICO. *Restauran el monasterio románico de la Mola*. 19 de març de 1987.

LA VANGUARDIA. *La Diputación compra 622 hectáreas para el parque de Sant Llorenç de Munt*. 10 d'octubre de 1987.

## Documents

CAMPILLO I MATEU, A.: *Speculum Officialatus* (1698-1779), folis 311-312. Arxiu Diocesà de Barcelona.

Monacals d'hisenda. Vol. 802, 803, 804, 805; Lligall 19. Arxiu de la Corona d'Aragó.

*Speculum* del Monestir de Sant Llorenç del Munt. Arxiu del Monestir de Montserrat.

Pergamins. Carpeta I a VIII. Arxiu de la Corona d'Aragó.

Visites Pastorals, toms 77, 82 i 88, anys 1740, 1746, 1786 i 1791.

## Treballs d'investigació i estudis dipositats al Servei

CLUA MERCADAL, MARIA: *Estudi de les monedes trobades a l'excavació de Sant Llorenç del Munt*. 1993.

CUDEIRO RODRÍGUEZ, CAROLINA; VIÑAS VIÑAS, JOANA; (amb la col·laboració de Xavier Fierro Macià, Albert López Mullor i Jaume Cardell Perelló): *Memòria de les excavacions realitzades al monestir de Sant Llorenç del Munt (Matadepera. Vallès Occidental)*. Campanyes 1988-1990. Barcelona, 1994.

## Información básica del edificio

Comarca: Vallés Occidental

Municipio: Matadepera

Localización: En la cumbre de la cordillera de «La Mola», en la sierra de Sant Llorenç del Munt; acceso a pie desde el Mas de Can Pobla, en el Coll d'Estenalles.

Tipología: Monasterio benedictino formado por un conjunto de edificaciones, entre ellas la iglesia de tres naves con transepto y tres ábsides.

Época: Iglesia del siglo XII y resto de dependencias del XIV. Reformas entre 1869 y 1871. Restauración parcial en 1962.

Uso primitivo: Iglesia y cenobio benedictino

Uso actual: Iglesia abierta al culto; dependencias del Parque Natural de Sant Llorenç del Munt y el Obac.

Propiedad: Diputación de Barcelona

## Información básica de la actuación

### Intervención arquitectónica

Reparación de las cubiertas y de los muros de la iglesia y de la torre. Creación de nuevos servicios en el edificio de mediodía (información y acogida, lavabos, sala de maquinaria de comunicación y vigilancia del parque, y comedor).

### Proyecto

1.ª fase  
Arquitectos: M<sup>a</sup> Assumpció Alonso de Medina Alberich i Benet Cervera Flotats.  
Fecha: 1986-1987

2.ª fase  
Arquitectos: M. Assumpció Alonso de Medina, Benet Cervera i Pau Carbó Berthold.  
Fecha: 1986-1989

3.ª fase  
Arquitecto: Pau Carbó Berthold  
Fecha: 1990-1991

### Obra

Arquitectos: 1.ª y 2.ª fase, M<sup>a</sup> Assumpció Alonso de Medina i Benet Cervera. 3.ª fase, Pau Carbó Berthold.  
Arquitecto colaborador: Antoni González  
Aparejadores: Salvador Pujalte, Antoni Rius y Josep M. Moreno.

Empresa constructora: 1.ª fase, COPRHOSA, Granollers; 2.ª y 3.ª fase, QUERA SA, Terrassa.  
Carpintería: Styl modern SL, Terrassa.  
Electricidad: Pedro Berceiro, Terrassa.  
Pintura: Pintures Terralux SA, Terrassa.  
Fontanería: Torrella SL, Terrassa.  
Transporte del material con helicópteros: TAF, Barcelona (1ª fase); AVISER, SA, Sant Cugat del Vallès.  
Maqueta: Anna Àlvaro Millan. 1990.  
Fecha de inicio: 13 de marzo de 1987  
Fecha de finalización: 11 de junio de 1991

### Investigación histórica

Investigación arqueológica  
Dirección: Albert López Mullor, Joana Viñas.  
Colaboradora: Carolina Cudeiro  
Numismática: María Clua  
Antropología: Domènec Campillo  
Topografía: Jordi Costas  
Delineación: Isabel Serra Artigas  
Fechas de la excavación: 1ª campaña, 1987; 2ª campaña, 1988; 3ª campaña, 1989; 4ª campaña, 1990.  
Investigación histórico-documental  
Estudio de las fuentes: Anna Castellano Tresserra

Textos: Albert López, Javier Fierro, Imma Vilamala, Benet Cervera, M. Assumpció Alonso de Medina, Raquel Lacuesta.

## Descripción del edificio

El monasterio de Sant Llorenç del Munt, dentro del término de Matadepera, está situado en la cima de la Mola, que forma parte de las sierras de Sant Llorenç y del Obac. Este sistema pertenece a la Cordillera Pre-litoral y constituye uno de los límites de la comarca del Vallés Occidental. De entre los picos más importantes de las comarcas de Barcelona, la Mola, con 1.095 m de altitud, ocupa el cuarto lugar después de los Agudes, el Matagalís y Montserrat.

Para acceder a este lugar, se puede llegar en vehículo hasta Can Pobla, masía situada en la vertiente meridional de esta formación terciaria, y desde este punto se pueden emprender diferentes caminos, más o menos empinados, que en una media hora acercan hasta el monasterio.

El monasterio está formado actualmente por un conjunto de edificios distribuidos en tres cuerpos: la iglesia y la galilea, al norte, el bar y la cocina, a poniente, y las dependencias de la hospedería y el centro informativo, al sur. Todos ellos están comunicados por un patio central, cerrado por el lado oriental mediante un muro que se adosa a la fachada del cuerpo de levante del albergue y a la arista de la nave meridional del templo. En este patio está la puerta principal del conjunto.

La iglesia es de planta basilical con tres naves y transepto elevado. Tanto las naves como los brazos del transepto están cubiertos por bóvedas de medio punto, sobre las que descansan las tejas árabes. En el crucero se alza una cúpula ochavada apoyada sobre pechinas y coronada por un cimborrio que sobresale del resto de la cubierta.

Las tres naves están encabezadas por ábsides que presentan ornamentación exterior lombarda de arcuaciones ciegas pareadas, flanqueadas por lesenas que se apoyan en banquetas ornamentales.

En el interior, el ábside central es el único que ostenta decoración: dos hornacinas a cada lado de la ventana central. Esta austeridad se repite en el resto del recinto, ya que los arcos formeros de medio punto que separan las naves se apoyan en pilastras lisas. No podemos saber si las paredes tenían pinturas murales, aunque es de suponer que originalmente estuvieron enlucidas. El caso es que, en la actualidad, están repicadas. Esta circunstancia, sin embargo, permite observar su aparejo, que está realizado con sillarejos unidos con mortero de cal y puestos en hileras no muy regulares.

El templo se comunica con el exterior mediante cuatro puertas. Una de arco de medio punto, al norte —situada en el transepto y protegida exteriormente por un guardapolvo sencillo—, que está actualmente cegada. Otra a poniente, colocada en el eje del edificio y formada por un arco de medio punto y un tímpano ciego. Dos más al sur, que dan, respectivamente, a la galilea y al campanario; son parecidas a la del testero, aunque la segunda es más estrecha. Las ventanas están repartidas de la siguiente manera: dos centrales, de doble derrame, en el ábside y en el absidiolo de mediodía; tres en la fachada meridional, de las cuales dos son de doble derrame y la más oriental de derrame sencillo, y tres más en la fachada de tramontana, sesgadas en una dirección a excepción de la del transepto, que es de doble derrame. Todas ellas culminan en arco de medio punto. Por último, en el testero occidental hay una ventanita rectangular de un solo derrame sobre el eje de la puerta.

El tejado es a dos aguas en la nave principal y en los brazos del transepto, de una sola pendiente en las naves laterales, piramidal en el cimborrio y semicónica en los elementos de la cabecera. En el remate de la fachada de poniente se alza una espadaña de un solo ojo y de bastante altura.

Adosada al lado sureste de la iglesia, está la torre del campanario, de planta rectangular y tres pisos; el de abajo es ciego y los de arriba presentan ventanas únicas o gemelas, según las caras. Se ha interpretado que la parte superior, acabada actualmente en caras triangulares escalonadas, está truncada o inacabada. El campanario posee dos puertas, una que da al templo y otra que comunica con la galilea. Este cuerpo se sitúa a un nivel más bajo que el de la iglesia y está cubierto por una bóveda de cuarto de esfera y un tejado que continúa la pendiente de la que hay sobre la nave sur. En el lado meridional, el pórtico o galilea presenta un antepecho donde descansan dos ventanas con arcos apuntados por el interior y de medio punto por el exterior, situadas en el centro de las dos puertas existentes en esta fachada. El espacio que hay entre las aberturas fue utilizado para colocar un conjunto de sepulcros secundarios, de reducidas dimensiones, que descansan sobre canchillos. El lado de poniente es ciego; por levante, se cierra mediante la fachada occidental del campanario, con la puerta citada. En tramontana se situó un sepulcro bajo un arcosolio.

Las dependencias del monasterio del lado de mediodía están formadas por tres cuerpos contiguos. El de levante es un edificio unitario, dotado de planta semisubterránea y piso. Por debajo tiene una estancia cubierta con bóveda de cañón ligeramente apuntada, gran parte de la cual está recortada en la roca *pinyonenca* (conglomerado formado por fragmentos de diversas rocas). La parte superior vuelve a ser una gran sala, esta vez culminada por una cubierta a dos aguas, sostenida por una estructura de vigas. Este cuerpo presenta los muros macizos y compactos, con pocas y pequeñas aberturas, y la parte más occidental sobresale del plano de la fachada sur del ala. Este primer espacio está destinado a recepción y acogida de los visitantes, y se accede a él desde el patio, a través de una escalera adosada al muro norte.

El segundo cuerpo consta de una sala a mediodía —destinada a emisora (transmisiones del Servicio de Parques Naturales, Guardia Civil y Bomberos) y a vigilancia—, un pasillo central, que comunica los tres cuerpos, y los lavabos, en el lado norte.

El último cuerpo del ala consta, igualmente, de planta baja y piso, y está cubierto también a dos aguas. En la parte inferior, sólo accesible desde el sur, están las cuadras para las caballerías y los depósitos de combustible. En el piso superior está el comedor de un restaurante, que se abre al sur a través de unos grandes ventanales de arco rebajado, subdivididos mediante pilares; en la vertical de la viga cumbre hay un muro que divide la sala en dos espacios. En el ángulo suroeste hay una estructura de planta cuadrangular bastante arrasada, que debía ser una torre. Todo el edificio es de mampostería enlucida superficialmente, con piedras grandes y bien labradas colocadas en las esquinas.

## Noticia histórica

Las últimas investigaciones arqueológicas pusieron de manifiesto que la cumbre de la Mola estuvo poblada durante la antigüedad. Se han encontrado vestigios ibéricos de los siglos II y I aC y testimonios de la cultura romana, datados en el siglo I de nuestra era. Quizás, esta ocupación fue relativamente estable y constituyó el antecedente de la primera iglesia de Sant Llorenç, de la cual hay noticias desde el 947. Este recinto religioso debía alzarse en el mismo lugar donde se encuentra el templo actual, según los resultados de la investigación arqueológica.

En el año 975, el conde Borrell II, que detentaba su dominio, vendió Sant Llorenç al monasterio de Sant Cugat del Vallès, que tomó su control y estableció allí la regla benedictina. Desde entonces, la comunidad quedó ligada a los intereses feudales de Sant Cugat.

# Monasterio de Sant Llorenç del Munt. Matadepera

82

En el año 1013, dentro de la dinámica de cambios de propiedad y jurisdicción característica del feudalismo, Sant Llorenç volvió a pasar a la casa condal de Barcelona. Lo compraron Ramón Borrell, Hermesenda y un canónico llamado Longobard, y establecieron allí por primera vez una abadía independiente el 10 de agosto de 1014, festividad de San Lorenzo.

Entre el 1020 y el 1071, con algunas intermitencias, Odeguer fue abad del cenobio y consolidó su patrimonio, que ya había sido enriquecido progresivamente desde comienzos del siglo, principalmente por donaciones de la casa Condal de Barcelona desde el 1013. Entonces, también se construyó la iglesia que ha llegado hasta nosotros, consagrada el 24 de junio del 1064 por Berenguer, obispo de Barcelona. Durante esta época la comunidad llegó a tener 13 monjes, la cifra más alta en toda la historia de Sant Llorenç.

En el año 1088, el monasterio pasó a depender de la abadía de Sant Ponç de Tomeres (Languedoc). Esta situación, sin embargo, duró poco porque en el año 1098 volvió a estar, ya para siempre, bajo el control del monasterio de Sant Cugat del Vallés.

En 1228 el abad de Sant Cugat realizó una visita al monasterio de Sant Llorenç, la primera que se conoce de una serie que fueron sucediéndose hasta el siglo xv. De estas visitas se desprende que el lugar era considerado de difícil acceso y poco apto para un monasterio. En una visita de 1235, el abad visitador concedió autorización para que los monjes pudieran hablar en las celdas, a causa de su estrechez.

En 1298 la documentación cita la existencia de una enfermería y una sala de trabajo de los monjes que tenía el tejado en mal estado.

Desde final del siglo xiv, la hacienda monacal comenzó a tener dificultades a causa de las condiciones del lugar, pero sobre todo por la crisis general del país. El número de monjes disminuyó progresivamente, y ninguno quiso ser su abad desde 1437 a 1487. A raíz de una concesión del futuro rey Felipe II, entonces gobernador del reino de Aragón, el abad Pere de Sant Joan hizo obras (1555-1596), que dieron la apariencia esencial a la actual hospedería. A pesar de todo, los monjes no querían ir allí, seguramente por la escasez de rentas. En el año 1608 murió Francesc Olivó d'Alvèrnia, último abad propio; entonces, la administración del monasterio y las posesiones pasaron a la Congregación Claustral Tarraconense. A partir de aquel momento, la abadía fue perdiendo progresivamente la vida monástica hasta llegar al desmembramiento, en 1804.

De esta decadencia dejó testimonio en su obra Francisco de Zamora, que en 1786 visitó el monasterio, del cual sólo quedaba intacta la iglesia, mientras que el resto estaba en ruinas.

En el año 1809 las tropas napoleónicas saquearon el cenobio en quimérica búsqueda de tesoros. Posteriormente, permaneció abandonado y casi en ruinas hasta 1869.

Entre 1869 y 1871, Antoni Vergés i Mirassó, capellán ecónomo de Sant Llorenç Savall e hijo de Castellar del Vallés, efectuó una importante restauración que permitió volver a abrir la iglesia al culto; también hizo un remodelación de las dependencias monacales, que adquirieron una apariencia similar a la actual.

En 1931 el gobierno de la II República declaró el monasterio monumento nacional, habida cuenta de sus valores arquitectónicos, y en el *Regional Planning* elaborado por Nicolau Maria Rubió Tudurí en 1932, por encargo de la Generalidad de Cataluña, se preveía ya la creación del Parque de Sant Llorenç. En el período de la Guerra Civil de 1936-1939, el conjunto fue expoliado y todos los proyectos que había hecho el

gobierno catalán quedaron congelados. En 1940 se reabrió la iglesia al culto, pero como nadie vivía en el cenobio se produjo un progresivo deterioro. En 1948 se creó la Asociación de Amigos de la Montaña, que promovió nuevas mejoras en el conjunto (1948-1950), dirigidas por el arquitecto Josep Maria Ros i Vila, y que tenían como finalidad convertir una parte del cenobio en hostel y refugio.

Entre 1961 y 1975, el Servicio de Catalogación y Conservación de Monumentos, denominado desde 1993 Servicio del Patrimonio Arquitectónico Local, efectuó diversas reparaciones en la iglesia, dirigidas por el arquitecto Camil Pallàs, que afectaron básicamente a los tejados y al campanario; también se repicaron todas las capas de mortero que cubrían las paredes con el objetivo de dejar la piedra vista; se construyó una habitación destinada a residencia de un guarda en el piso superior de la torre, y una pasarela que rodea el cimborrio. En 1979 se volvió a intervenir para tapar goteras y hacer unas pequeñas reparaciones.

## Crónica de la actuación

La última intervención del Servicio —la que tratamos en la presente *Memoria*— tiene relación con el proceso de creación del Parque Natural de Sant Llorenç del Munt y el Obac. La Diputación de Barcelona aprobó en el año 1963 el Plan Provincial de Urbanismo, que ya contemplaba el proyecto de realizar un parque natural en esta zona. Pero este proyecto no pudo ser llevado a cabo por dificultades económicas. En 1973, el Ministerio de la Vivienda compró el 85% de la superficie del parque y, poco después, lo cedió a la Diputación de Barcelona.

En 1979 se creó la Coordinadora de Salvaguarda del Massís de Sant Llorenç ante la grave degradación y especulación urbanística que sufría la zona. Este mismo año, la Diputación de Barcelona abrió un expediente de Plan Especial, pero no fue hasta octubre de 1982 cuando se aprobó el *Pla Especial del Parc Natural de Sant Llorenç del Munt i l'Obac*, uno de cuyos objetivos básicos era la recuperación del patrimonio arquitectónico que se encuentra en su ámbito. El 9 de septiembre de 1983 la Corporación adquirió el antiguo cenobio y la finca perteneciente al conjunto del Parque Natural, y se responsabilizó de la restauración del monasterio, a través de su Servicio de Catalogación y Conservación de Monumentos.

El Servicio asumió la tarea de recuperación del patrimonio arquitectónico del Parque Natural, de manera que comenzó a trabajar en la redacción de un proyecto de restauración del monasterio. El proyecto de la 1ª fase de trabajo se presentó el 26 de junio de 1985 en una rueda de prensa convocada por el Ayuntamiento de Terrassa y presidida por el alcalde, Manuel Royes, y el diputado de la Comisión de Cultura de la Diputación de Barcelona, Jordi Labòria.

La obra total de restauración se desarrolló en tres fases. En marzo de 1987 se inició la primera, que se acabó en noviembre del mismo año. La segunda fase incluyó los trabajos realizados desde mayo de 1988 hasta septiembre de 1989. La última fase de obras comenzó en septiembre de 1990 y finalizó en junio de 1991.

El trabajo en la cumbre de la Mola fue difícil. El clima riguroso y la imposibilidad del acceso de vehículos provocó que los operarios tuviesen que pernoctar en la obra y que los materiales (arena, cemento, ladrillos y andamios) tuviesen que ser transportados con helicóptero desde un descampado cercano a Can Bufi hasta la cima de la Mola. En cada viaje, el helicóptero transportaba 400 Kg de material. Como anécdota, citaremos que el primer viaje del helicóptero para trasladar el material y poder comenzar las obras se tuvo que retrasar un día a causa de las inclemencias meteorológicas.

Precisamente, estas circunstancias meteorológicas y también las de localización de la iglesia limitaron los sistemas constructivos empleados. Así, toda la obra se realizó con piedra ligera del lugar, y se utilizó todo el material de derribo aprovechable.

El 15 de junio de 1987, durante el transcurso de la primera fase de restauración, visitaron la obra el diputado-presidente del Área de Cultura de la Diputación, Jordi Labòria, el alcalde de Matadepera, Víctor Peiró, y diversos técnicos de la Diputación y del Ayuntamiento. El sábado 11 de mayo de 1991, poco antes de dar por acabada toda la obra, visitó el monasterio el alcalde de Terrassa y ya entonces presidente de la Diputación, Manuel Royes.

Durante el proceso de restauración, se desarrollaron diferentes actividades para difundir la obra. El día 15 de febrero de 1988 el arqueólogo Albert López y el arquitecto Pau Carbó, de nuestro Servicio, y el arquitecto Jordi Ambrós, del Servicio de Parques Naturales, dieron una conferencia en la Casa de la Cultura de Matadepera. Por otra parte, la arqueóloga Joana Viñas presentó una ponencia sobre los resultados de las excavaciones en el monasterio en el transcurso del I Simposio «Actuaciones en el Patrimonio edificado Medieval y Moderno (siglos x al xviii)», organizado por el Servicio, que tuvo lugar en Barcelona los días 6, 7 y 8 de octubre de 1989.

## Trabajos de arqueología

Los objetivos de la excavación, realizada como una fase previa de las posteriores obras de restauración, fueron establecer los límites cronológicos y el alcance de la ocupación del lugar en la época antigua, perfeccionar el conocimiento de la secuencia evolutiva del templo, determinar la situación de las hipotéticas dependencias monacales románicas y datar los edificios de la hospedería. Los trabajos afectaron al interior del templo, donde se hizo una reexcavación porque ya se habían vaciado zonas muy extensas hacía treinta años, y a diversos lugares del entorno inmediato de tramontana y poniente. También se estudió el subsuelo del cuerpo que cierra el conjunto monástico por el lado del mediodía.

Durante la investigación se localizaron numerosos fragmentos de cerámica ibérica fuera de contexto. También apareció en el subsuelo de la hospedería una canalización inutilizada, en la cual sólo se encontró material ibérico y cerámica campaniana A. Esto indicaría que, al quedar abandonado el conducto, hacía finales del siglo II o comienzos del I aC, en la Mola había existido una ocupación ibérica. De la época romana, también fuera de contexto, se descubrieron fragmentos de *tegula* y *terra sigillata* hispánica datable, seguramente, en la segunda mitad del siglo I. Este material confirma noticias anteriores poco concretas de hallazgos de cerámicas y monedas romanas.

En lo referente a la época medieval, la documentación hace mención de un templo en el año 947. Hasta ahora no se han encontrado restos. Sin embargo, la arqueología indica que en el siglo x existía en Sant Llorenç una ocupación estable y un recinto religioso en la cima de la montaña. Durante la excavación realizada junto a la fachada de tramontana de la iglesia actual, apareció una tumba antropomorfa excavada en la roca natural, datable en el siglo x, y existen noticias orales de la presencia de otra junto a la fachada sur, cerca del campanario. Las sepulturas ayudan a delimitar el perímetro de un edificio anterior al románico, probablemente situado en el mismo lugar donde ahora está el templo.

Los restos de aquel edificio, en principio, debían de estar bajo la iglesia del siglo xi, pero no apareció nada. Este resultado hay que atribuirlo a la topografía del terreno donde se construyó la basílica que llegó hasta nosotros, ya que, para cons-

truirlo en un lugar no muy llano, se tuvo que nivelar la Peña, y al mismo tiempo se debieron eliminar todos los vestigios del templo primitivo, que posiblemente era más pequeño que el actual. Los efectos de esta tarea de allanamiento aún se pueden observar en el interior de la iglesia; concretamente, en el tercio de poniente se puede ver que la parte inferior de las paredes, hasta llegar a casi 1 m de altura, es la misma roca natural debidamente recortada.

La iglesia románica data, según la documentación, de 1064. Esta cronología puede concordar con algunos fragmentos de cerámica gris medieval encontrados en los pocos lugares del subsuelo del templo que no fueron alterados por las obras de 1868-1871 o por las excavaciones irregulares de los años 50 de nuestro siglo. La investigación también puso al descubierto el pavimento original del edificio, formado por pequeños cantos rodados y alineados, colocados planos y unidos con mortero de cal. Sólo apareció relativamente intacto en dos áreas: la zona central del presbiterio y las absidiolas; en la nave norte también se conservaba un fragmento. A lo largo de la segunda mitad del siglo xi y de todo el siglo xii continuó la utilización de los alrededores del templo como área sagrada, según demuestra el descubrimiento de ocho tumbas de aquella época.

Durante la excavación de las dependencias, bajo el comedor septentrional, se descubrieron algunas estructuras medievales. A levante había un foso de planta circular, recortado en la roca natural y delimitado por paredes trazadas de norte a sur. Estas paredes y otra situada más a poniente eran de mampostería unida con arcilla y se apoyaban sobre el terreno virgen. Además, en el extremo de este espacio, muy cerca del muro que cierra por el oeste el edificio en el que ahora está la sala de información, apareció una tubería, también apoyada en la roca y limitada por muretes parecidos a los descritos. Estos elementos se relacionaban con un pavimento muy delgado de tierra apisonada estéril, conservado irregularmente y situado sobre la roca. Esta misma posición adoptaba el muro de levante de un recinto que consideramos que podría tratarse de una torre, el cual cierra por el este el ala meridional de la hospedería. Los trabajos han indicado que las edificaciones de las que formaban parte estas ruinas abarcaban un área más grande que la conocida, ya que, además de encontrarse cortadas por la fachada actual del albergue, fueron mutiladas por levante al construirse sucesivos muros de contención en la base de la separación actual de los dos ambientes del comedor.

En el interior de la torre aún no se ha excavado, pero en el subsuelo del comedor todas las estructuras descritas se encontraban arrasadas y cubiertas por estratos de hacia finales del siglo xvi. Este mismo horizonte también estaba adosado a la cara externa de la torre. Esto indica que los elementos descritos corresponden a dependencias monacales medievales que funcionaron hasta las obras promovidas por Pere de Sant Joan. La posición de los vestigios y la esterilidad del pavimento con el que se relacionaba no permite fijar su cronología absoluta. Aún así, podrían ser de la misma época que la iglesia abacial, teniendo en cuenta que descansan directamente sobre la roca -aunque un poco más elevados que la tubería de la época antigua descrita anteriormente y aunque los paños de pared presentaban un aparejo que se podría considerar alto medieval.

En el entorno de la iglesia aparecieron estructuras que no tienen una cronología concreta, porque aún no se ha acabado la excavación, pero las consideramos posteriores al siglo xi teniendo en cuenta la posición estratigráfica. Adosado al ángulo noroeste del templo, se encontró un muro en dirección este-oeste, solidario de otro trazado de norte a sur. Este último se adosa a la pared de la cocina del hostel actual, y conjuntamente delimitan un espacio amplio delante de la sala principal del templo. Se supuso que podía tratarse de un patio de uso mo-

nacal a causa de las dimensiones considerables y la falta de vestigios de posibles apoyos de una cubierta, si exceptuamos los canecillos adosados a la fachada de poniente del templo, donde posiblemente había un refugio. En la necrópolis, al lado de las tumbas citadas anteriormente, se encuentran tres enterramientos en cista, datables en las postrimerías del siglo XII y a lo largo del XIII.

En la excavación no se han identificado estructuras datables de los siglos XIV y XV, quizás porque alguna de las descritas más arriba lo sean o sencillamente porque continuaron en uso las aito medievales. Esta ausencia concuerda con la situación del monasterio, ya que de los trece monjes conocidos en el año 1052, se pasó a ocho en 1319, a dos en 1537, y en 1567 no quería vivir nadie allí. Aún así, el cementerio comunitario da indicios de actividad, ya que se han localizado algunas sepulturas que es preciso atribuir a este período, cuatro de las cuales estaban orientadas de norte a sur. En el lado noreste se descubrió una superposición de esqueletos que hace pensar en un osario, situable en el siglo XVI gracias a algunos materiales encontrados en el relleno, aunque es probable que se utilizase anteriormente.

En 1567, el abad Pere de Santjoan hizo restaurar la iglesia. Esta fecha se ha confirmado gracias al hallazgo en el templo de un nuevo pavimento de baldosas y a los indicios que ponen en evidencia una ampliación del espacio presbiteral. Además, durante la misma época se construyó un nuevo cuerpo en el sureste del conjunto, con una cisterna recortada en la roca natural y cubierta con bóveda. También data de entonces el estrato que cubrió las estructuras medievales localizadas en el subsuelo del cuerpo central de la hospedería. Además, en este área se construyó un muro perpendicular a la torre, cuyo extremo occidental aún se conserva a una altura considerable. Probablemente, este muro era una fachada exterior del recinto, teniendo en cuenta su grosor. No es el caso de otro lienzo que se colocó en el tercio oriental del mismo cuerpo, cuyo grueso era mucho más reducido.

En el interior de la iglesia, la excavación no ha evidenciado nuevas reformas durante los siglos XVII y XVIII. En la hospedería, en cambio, se ha podido ver que, hacia mediados del siglo XVII, se abrió una puerta, precedida de unos escalones, que comunicaba el cuerpo central con el oriental. En el mismo cuerpo central se ha puesto de manifiesto que entonces quedó delimitado un espacio que coincidía bastante —salvo el límite sur— con el que hoy se utiliza como comedor de tramontana. Con este propósito se construyó un muro de contención a mediodía, que aprovechó en parte el trazado de la pared que se adosó a la torre durante la etapa anterior, y también se utilizó el murete existente en el tercio de levante. El área circunscrita por estos lienzos fue pavimentada con losas de piedra.

Después de esta modificación, que supuso el acortamiento hacia el norte de un tramo del recinto exterior, hay que esperar hasta las obras del siglo XIX (1868-1871), que pueden considerarse como la primera restauración en el sentido actual de la palabra. Fueron consecuencia de la devastación del monasterio por las tropas napoleónicas en 1809, y de la ruina progresiva de un conjunto apenas habitado. Según la excavación, las obras más importantes se realizaron en el templo, donde se reforzaron las cimentaciones, se colocó un pavimento nuevo y se llevaron a cabo diversas reparaciones. En el cuerpo central de las dependencias se construyó la fachada de tramontana, que dio lugar al patio actual. En el mismo recinto, a poniente, se creó un tercer ámbito mediante la construcción de un muro paralelo a la fachada occidental de la torre. Este espacio, pavimentado con baldosas, estaba dotado de una chimenea en el lado de mediodía, donde se ha encontrado un sector vacío rodeado de un suelo de losas. Las otras dos salas, la central y la de levante,

también recibieron pavimentos cerámicos, aunque en la última se reutilizaron algunas baldosas que estaban allí desde el siglo XVIII.

Los pavimentos superficiales que había en todas las dependencias al comenzar los trabajos, de losas de piedra en el comedor y de baldosas de tierra cocida en las habitaciones y el pasillo, corresponden a las obras que se habían realizado en 1948-1950 y durante los años sesenta.

## Proceso de la investigación histórico-documental

El fondo documental del monasterio de Sant Llorenç del Munt ha sido objeto de diversos estudios, algunos de los cuales han sido publicados en forma de monografía y otros en artículos aparecidos en revistas especializadas. Últimamente, la documentación referente a los primeros siglos de existencia del monasterio, que coinciden con su momento de apogeo, ha sido analizada en la tesis doctoral del historiador tarraense Pere Puig Ustrell, director del Archivo Histórico de Tarraça.

Los estudios previos a la restauración del edificio comenzaron por la consulta de toda esta bibliografía, que aportó datos suficientes para conocer la evolución histórica del monasterio y la configuración general de los principales edificios, aunque sólo de manera aproximada. Si bien los estudios reseñados ya habían examinado de forma muy metódica toda la documentación conocida sobre el monasterio, se consideró oportuno repasar nuevamente aquellos documentos susceptibles de aportar alguna información concreta del edificio.

El fondo documental del monasterio se encuentra distribuido en diversos archivos, fundamentalmente en el archivo de la Corona de Aragón, en el apartado de monasterios benedictinos del fondo de «Monacals d'Hisenda» y, principalmente, en el Cartoral del cenobio de Sant Cugat del Vallès, del que dependía Sant Llorenç. El otro fondo importante consultado fue el del monasterio de Monserrat, de la misma orden benedictina, que además de documentos diversos guarda un *Speculum* del monasterio de Sant Llorenç.

Algunos pergaminos se consultaron en el fondo de reserva de la Biblioteca de Cataluña. También se estudió el Archivo Diocesano de Barcelona, donde se encontró información referente a la relación del monasterio con el obispado. El último fondo analizado, en este caso no tan conocido, fue el de Protocolos de Barcelona que, aunque no proporcionó la esperada información sobre el edificio, sí que aportó datos sobre diversas posesiones particulares de un abad de Sant Llorenç del siglo XV, situadas en el término jurisdiccional del monasterio, en la montaña de Sant Llorenç del Munt.

La consulta de todas estas fuentes permitió corroborar las informaciones ya conocidas sobre la evolución histórico-arquitectónica del monasterio y, en algún caso, ampliar algunos aspectos, al confrontar los datos documentales con los que iba aportando la excavación arqueológica de los diferentes edificios que conformaban el conjunto.

Antes de redactar el proyecto de restauración arquitectónica, fue analizada también otro tipo de documentación. Se estudiaron los trabajos de Elies Rogent, Puig i Cadafalch, Eduard Junyent, Antoni Pladevall y Joan Albert Adell. También se consultaron los estudios e ideas para la restauración del monasterio que formularon en su momento los arquitectos Camil Pallàs, Perpinyà, Brugal, Domènech, Serra Goday y Rios Vila, como ejercicio de la oposición para acceder a la plaza de jefe del Servicio en 1953. Finalmente, fue de mucha utilidad la consulta del archivo fotográfico del Servicio en la verificación de las sucesivas hipótesis de trabajo.

## Criterios de la intervención arquitectónica

Antes de la reciente intervención del Servicio, la iglesia se encontraba en buen estado estructural general, si bien los tejados estaban muy deteriorados. Los espacios exteriores del recinto monástico estaban en proceso de desaparición. Los antiguos banales, escaleras e incluso el cementerio estaban prácticamente destruidos y erosionados por el mal uso. Los espacios interiores cubiertos presentaban un grado de conservación variable, más en función del uso que se le daba entonces al monasterio que de la importancia de los espacios arquitectónicos. Por eso era necesario, antes que nada, clarificar sus usos, según la capacidad arquitectónica global y sectorial.

La intención inicial de la actuación se basaba en tres puntos: la identificación y recuperación de los sectores históricos del edificio; la conservación y restauración sistemática de todos los elementos de interés histórico o arquitectónico degradados, y el uso progresivo del monumento para la actividad pública y cultural.

La investigación arqueológica hizo más comprensible el edificio histórico y verificó las hipótesis del anteproyecto. De este modo tenían que quedar claros, en la restauración, los dos niveles básicos de lectura que debía tener el edificio: el conjunto medieval (iglesia, espacio claustral, dependencias monásticas, explanada procesional y cementerio) y el conjunto de elementos contemporáneos, que son el resultado de todas las intervenciones no científicas realizadas a partir del siglo XIX hasta hoy.

Respecto a la actuación en los sectores históricos, era preciso conservar en su estado la iglesia y el campanario, y restaurar con criterios claros de reposición histórica la galilea, las dependencias de la hospedería, el sector de edificación derruida en el ángulo suroeste y los espacios exteriores identificables —como la era, los márgenes y los límites del cementerio—. Además, era necesario intervenir con criterios objetivos de limpieza y vaciado interior en los sectores de reciente edificación —que enmascaraban las estructuras tradicionales— y organizar físicamente los sectores visitables por el público, los sectores de ocio o de actividad colectiva y los sectores destinados al uso por parte de los guardas del monumento.

## Descripción de las obras

### Primera fase

Los trabajos se limitaron al ámbito de la iglesia y la galilea. Aunque la iglesia era el elemento más restaurado del conjunto, no se podía permitir un progresivo deterioro de los tejados. La mayoría de las tejas estaban rotas y fuera de lugar, lo que hacía ineludible una actuación urgente para evitar que las lluvias atacasen el mortero de las bóvedas.

Se desmontaron algunos muros añadidos de la iglesia, como el recrecido del cimborrio y de las fachadas; previamente, sin embargo, se hicieron calas y sondeos arquitectónicos y se apuntalaron los arcos, bóvedas y muros de estabilidad dudosa.

Se desmontó el tejado de la iglesia, del cual se recuperaron algunas tejas para utilizarlas después como cobijas. Se encontraron fácilmente los niveles originales y una cornisa muy elemental que señalaba el arranque de la cubierta. Las pendientes del siglo XIX se habían formado con tierras, que se fueron eliminando para evitar cargas innecesarias. Se adoptó una solución arquitectónica interesante para formar pendientes en el asa de la bóveda, con una especie de tabiquillos conejeros de piedra y solera de losas. También se desmontó

la pasarela del cimborrio, realizada en los años 60 para vigilancia forestal.

Una vez limpias las bóvedas de las naves y del cimborrio se procedió a la colocación de una armadura de reparto de cargas con conectores empotrados en las piedras de las bóvedas, para garantizar el efecto de riostra integral que se esperaba de la losa de hormigón armado que se había creado sobre las bóvedas históricas. Se continuaron las cornisas primitivas para definir correctamente el nivel de arranque de las cubiertas. Esta recuperación fue realizada mediante una línea de piedra de Borriol.

La operación más difícil y más espectacular fue el hormigonado de las cubiertas, mediante la ayuda de un helicóptero que llevaba los cubilotes de hormigón desde una estación hormigonera móvil, situada en la falda del macizo de la Mola.

La teja se colocó sobre un tabicado plano machihembrado. Se colocaron nuevas cañerías de zinc tradicionales y se limpió una cisterna antigua, que hoy permite la recogida del agua de lluvia de las cubiertas de la iglesia. Se colocó una puerta nueva en el aljibe, recubierta con plancha galvanizada. Además, se recuperó un ingenioso rebosadero o arqueta, empotrado en el muro de tramontana de la iglesia, que también se limpió y dotó de tapón de evacuación y tapa de registro. Asimismo se consolidó el piñón de levante de la cubierta principal y todo el lienzo de pared de encima de los ábsides de la iglesia.

Al analizar de cerca los paramentos exteriores y la espadaña se vio que presentaban una fortísima disolución del mortero interior y un riesgo evidente de colapso. Se consolidaron estos elementos, limpiando las juntas y rejuntándolas de nuevo con mortero de cal y portland. También se consolidó el paramento del cimborrio. Estas tareas imprevistas y pesadas fueron, a pesar de todo, afrontadas y resueltas con rapidez. Finalmente, se colocó un pararrayos cuya área de protección es de 100 m de radio.

### Segunda fase

Se inició con la restauración del ala del mediodía, que está formada por dos crujías unidas en sentido longitudinal. La primera, la más occidental, es ligeramente más alta que el cuerpo contiguo. En el cuerpo situado en el tercio oriental del ala se hicieron excavaciones, que permitieron recuperar y restaurar la edificación de finales del siglo XVI o comienzos del XVII. Esta edificación, accesible por la planta semisubterránea desde el exterior, originalmente estaba comunicada con el patio del monasterio mediante una escalera situada al noroeste. Se consolidó la bóveda apuntada y se rejuntaron las piedras, colocadas a sardinel.

Se eliminaron los tabiques y muros interiores de los dos pisos y se colocó un pavimento nuevo de piedra natural pulida y brillantada, colocada a juntas encontradas. Todas las instalaciones se renovaron. También se rehizo el tejado y sanearon y consolidaron los muros perimétricos. Todo este cuerpo se adecuó como centro de acogida e información para los visitantes que llegan a Sant Llorenç.

En esta segunda fase se volvió a pavimentar el sector de la iglesia que había quedado afectado por las excavaciones arqueológicas, con las mismas losas de piedras que se habían levantado.

### Tercera fase

Durante los años 1990 y 1991 se realizaron trabajos en las dependencias de la hospedería, al lado del edificio de acogida, y en la torre del campanario.

## Monasterio de Sant Llorenç del Munt. Matadepera

84

En estas dependencias se creó una zona de servicio y trabajo (donde está la sala de la emisora y de vigilancia) y los lavabos; también se acondicionó la sala comedor situada a mediodía. Se eliminaron los tabiques que fragmentaban el espacio global en pequeñas estancias para conseguir una lectura más clara del conjunto. Se restauraron las cubiertas y los forjados de vigas de madera y se sustituyó la viga cumbrera de madera por otra de hierro. El suelo se pavimentó con baldosa de cerámica colocada a juntas encontradas, y los muros se enlucieron y pintaron.

En esta tercera fase se introdujeron modificaciones en el proyecto de la segunda fase respecto al edificio de acogida: se construyó una mampara de obra revocada, de perfil ondulante y longitudinal a la puerta de entrada, que divide el espacio creando un pequeño vestíbulo; también se construyó un armario empotrado en el cuerpo que sobresale a mediodía del plano de fachada, para aprovechar este espacio.

En el cuerpo central del ala de mediodía se levantó un muro divisorio en la vertical de la viga cumbrera, que crea una sala en el lado sur y un pasillo de distribución en el centro, desde el cual se accede a los lavabos, al comedor y a otras dependencias. El muro divisorio no llega al techo, sino que en la parte superior se desvía sesgadamente respecto a la vertical. Sobre el sesgo se colocó una iluminación que crea la ilusión de un lucernario. Se construyeron dos lavabos en la zona norte, uno para hombres y otro para mujeres, cuyas ventanas se abren al patio interior del antiguo cenobio. Las paredes se alizaron con azulejo blanco.

En el lado de la hospedería, en el centro de la crujía, siguiendo la viga cumbrera, hay un muro que ocupa los dos tercios de la longitud de la viga creando dos espacios. En el lado oeste de la pared, donde antes estaba la puerta, se creó una abertura rectangular que permite el paso de la luz natural al lado norte del comedor. Por el lado este del muro se ensanchó la antigua ventana convirtiéndola en una puerta. Justo allí donde se acaba este muro, por el este, a ras de suelo, se hizo una chimenea empotrada en el muro, que da a cada lado del comedor. Todos los espacios interiores se blanquearon y se dotaron de instalación eléctrica nueva. La iluminación se hizo con líneas de fluorescentes, con difusor de rejilla y apliques de pared en forma de platos orientados hacia el techo.

En los cinco ventanales de la fachada de mediodía se hicieron pequeñas correcciones y mejoras para unificarlos formalmente y dar al espacio un aspecto de galería. Los dos últimos ventanales, hacia levante, que estaban más retrasados respecto al plano de la fachada y formaban un balcón, se unificaron con los otros de manera que se ganó este espacio para la sala interior. Las vidrieras se hicieron con madera de pino melis y doble cristal, y se formaron con un gran cristal en el centro y una hoja vertical a cada lado, dividida en dos partes, de las cuales sólo es practicable la superior.

En el exterior, en el patio, en el lugar donde había un antiguo lavabo que estaba adosado al muro norte del cuerpo de acogida e información, se construyó una escalera de piedra, arriada a la pared, que permite comunicar directamente todas estas dependencias con el patio. Finalmente se consolidaron los paramentos de la torre rejunando el aparejo.

## Dades bàsiques de l'edifici

Comarca: Bages

Municipi: Rocafort i el Pont de Vilomara, i Manresa.

Localització: Sobre el riu Llobregat, a l'antiga carretera de Barcelona a Manresa. Comunica el Raval (Manresa) amb el poble del Pont de Vilomara.

Tipologia: Pont d'esquena d'ase sostingut per nou arcs.

Època: Cap a la fi del segle XIII. Reconstruït entre 1617 i 1624, i modificat el 1843.

Ús actual: Pas de vianants

Propietat: Municipal

## Dades bàsiques de l'actuació

### Intervenció arquitectònica

Restauració de la fàbrica del pont. Modificació i adequació dels accessos. Pavimentació i il·luminació.

### Projecte

Arquitecte: Francisco Javier Asarta Ferraz

Data: abril de 1989-octubre de 1990

Delineació: Reza Asadi, Albert Bayona.

Topografia: Jordi Costas, Joan A, Framis.

### Obra

Arquitecte: Francisco Javier Asarta Ferraz

Aparellador: Josep M. Valero Yago

Empresa constructora: Xavier Vall Vall, Sant Joan de Vilatorrada.

Moviment de terres: Germans López, Sant Vicenç de Castellet.

Pedra: Josep Ramirez Maldonado, Salelles; Pedrera Pont de Vilomara, el Pont de Vilomara; Vicenç Ambrós Pladelleres, Vallhonesta (Sant Vicenç de Castellet).

Picapedrer: Germans Mingorance, Solsona.

Manyeria: Tallers Francesc, Sant Joan de Vilatorrada.

Treballs de fosa: Solvas, SA, Sant Vicenç de Castellet.

Electricitat: GDR Instalaciones SAL, Barcelona.

Il·luminació (focus): Carandini, SA, Barcelona.

Data d'inici: 31 d'octubre de 1989

Data d'acabament: 30 de novembre de 1991

Pressupost: 34.091.022 pessetes

### Investigació històrica

Direcció: Albert López Mullor

*Recerca arqueològica*

Direcció: Judith Llopart Martínez

Col·laboradors: Àlvar Caixal Mata i Miquel Àngel Cau

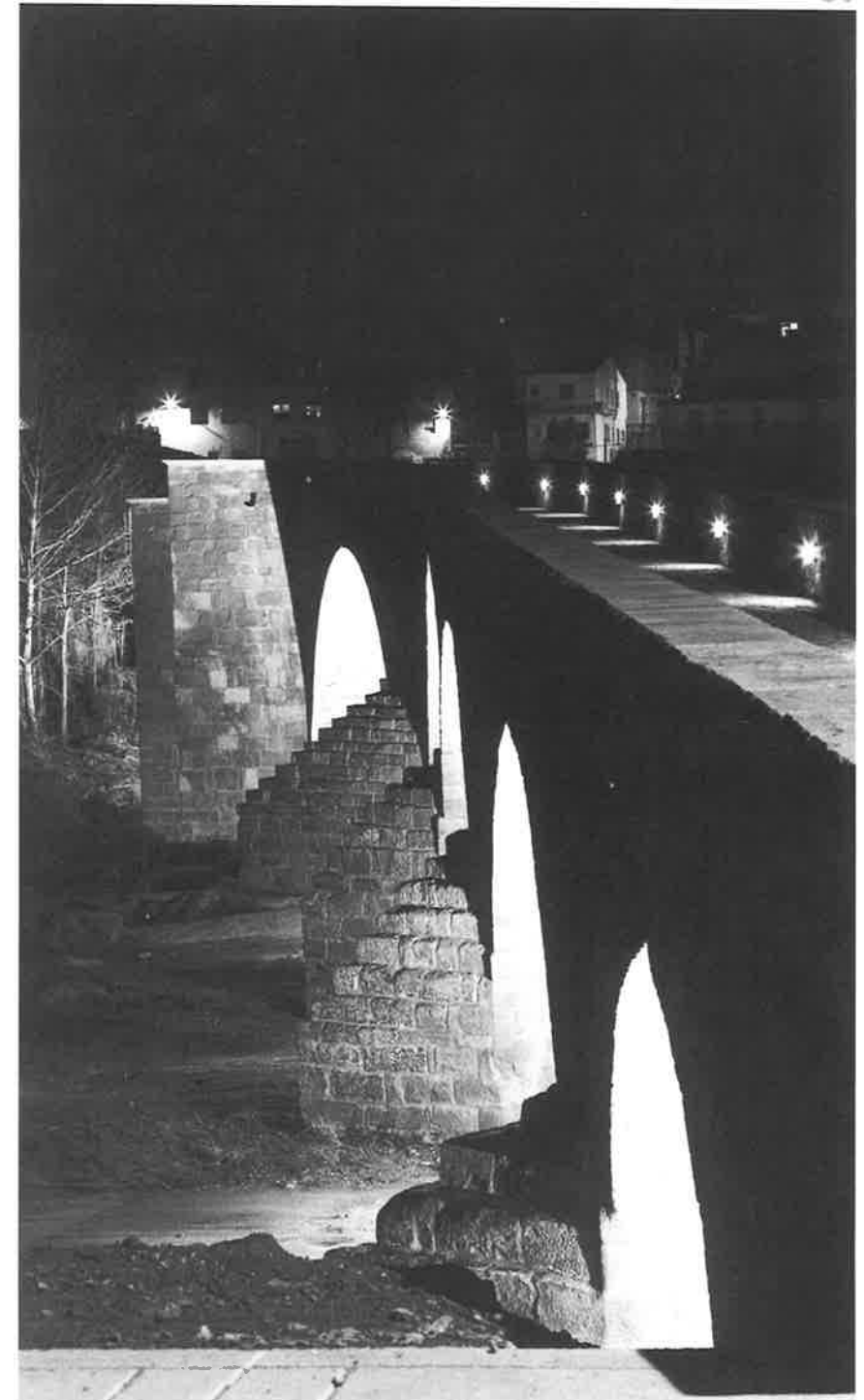
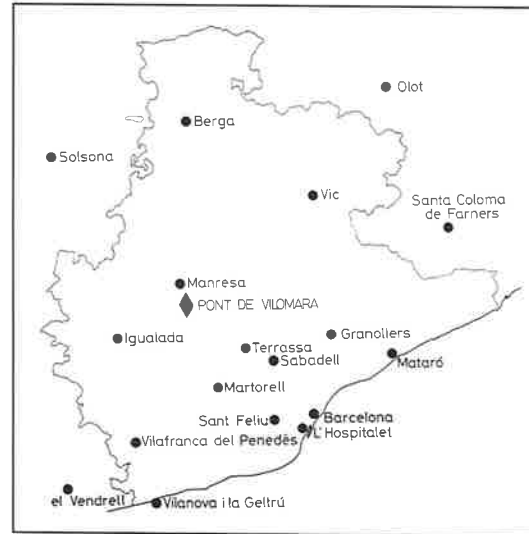
Numismàtica: Maria Clua Mercadal

Pressupost de l'excavació: 1.500.000 pessetes

Data: setembre de 1989-març de 1990

*Recerca històrico-documental*

Estudi de les fonts: Judith Llopart Martínez

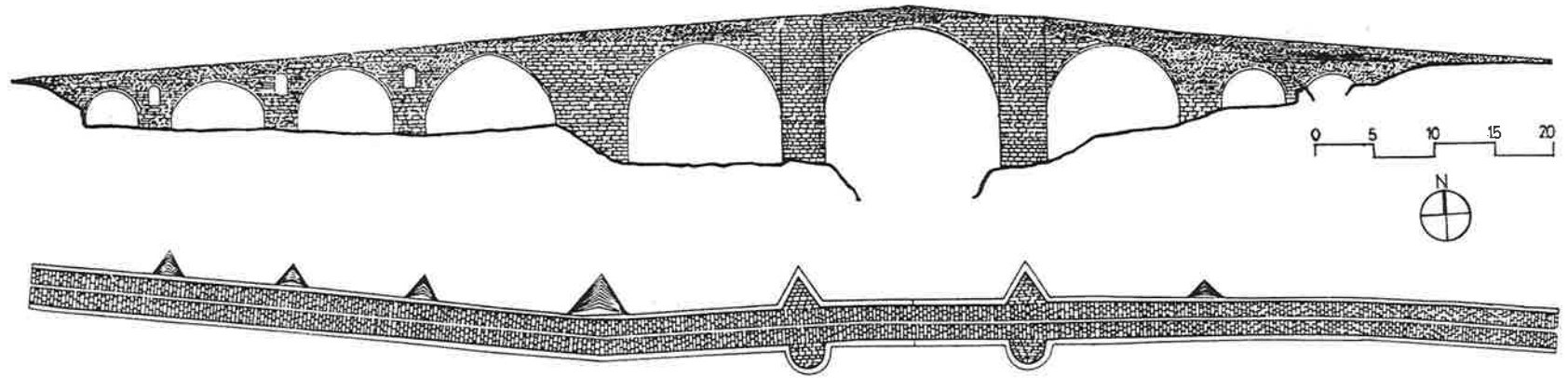


Textos: Francisco J. Asarta, Judit Llopart, Imma Vilamala.



## Pont de Vilomara o Pont Vell. El Pont de Vilomara-Manresa

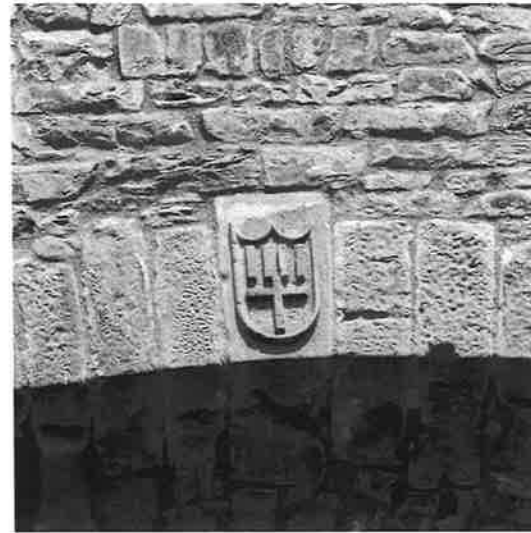
86



Planta i alçat est del pont abans de la intervenció.



El pont durant les obres de restauració, vist des d'aigües avall. Foto: Joan Francés, SPAL, 16.5.1990.



Escut de la ciutat de Manresa col·locat a la clau de l'arc 6 durant les obres del període 1621-1623. Foto: Joan Francés, SPAL, 16.4.1990. Al centre, escut de la ciutat de Manresa restituint a la clau de l'arc 6, en el costat d'aigües avall. Foto: Joan Francés, SPAL, 16.5.1990. A la dreta, intradós de l'arc 6 després de la restauració. Foto: Joan Francés, SPAL, 21.9.1990.

## Descripció del pont

El Pont Vell creua el Llobregat a tocar del poble del Pont de Vilomara, enmig d'un paratge de roques erosionades per l'acció fluvial. Aquest territori és drenat per les aigües de les rieres de Nespres i de la Santa creu, que davallen de la serra de l'Obac.

Es tracta d'un pont medieval d'esquena d'ase construït amb paredat de pedra sorrenca i de carreus, majoritàriament ben escairats, que formen filades sensiblement horitzontals. La directriu del pont no és recta, sinó que forma un angle suau de 9°, el vèrtex del qual es troba, aproximadament, al centre del quart tallamar. La carena del pont marca el límit de separació dels dos municipis als quals pertany: Rocafort i el Pont de Vilomara, i Manresa. Està sostingut per nou arcs, que hem numerat de l'1 al 9 començant pel costat del Raval de Manresa. Tots ells són de mig punt excepte el quart, que és apuntat. Té una longitud aproximada de 129 m, equivalent a 83 canes catalanes<sup>1</sup>. Abans de les obres de restauració només n'eren visibles 124,50 m, ja que els dos extrems havien estat colgats.

En circumstàncies normals, el cabal del Llobregat passa pel sisè arc, que és el més alt. Tots els pilars de suport dels successius arcs tenen tallamar, excepte els que hi ha entre els arcs 8 i 9. El paredat emprat en aquest sector està fet amb pedres més petites que no pas les de la resta del pont. Per l'ull número 9 passa la canal de formigó d'una indústria tèxtil i el desguàs general del poble, paral·lel al pont per la cara sud, que tapa pràcticament aquest ull.

L'arc 6, que presenta en relleu l'escut de la ciutat de Manresa, és el més alt de tots i els seus pilars destaquen de la resta de la fàbrica pels tallamars i contraforts, que arriben en tota l'alçada fins a la barana del pont i creen un petit àmbit triangular (aigües amunt) i semicircular (aigües avall), a manera de mirador. En aquests pilars es va trobar part de la cornisa motllurada de coronació original, que va permetre completar la resta sense problemes d'interpretació de formes.

El pont està construït per murs, pilars, arcs i voltes de fàbrica de pedra, aglomerada amb morter de calç. Hi ha fonamentalment tres tipus de fàbrica, diferenciats per les mides i forma de l'aparell de la pedra. A les parts baixes i intermèdies hi ha carreus ben escairats; a les parts altes i en quasi tot el sector dels arcs 7, 8 i 9 hi ha carreuat de peces més petites, col·locades en línies sensiblement horitzontals, amb les juntes molt empastades amb morter de calç.

Les baranes, coronades amb lloses de pedra, que en gran part estaven construïdes amb paredat de trossejament i formes irregulars —la qual cosa palesava anteriors obres de reparació i reformes, han recuperat amb la restauració les textures i gruixos originals. Alguns passamans de les baranes dels tallamars tenen una cornisa motllurada i altres, una de forma geomètrica més simple.

El paviment, per a la construcció del qual es va prendre el model del segle XVII, és de còdols disposats de cantell i amb filades perpendiculars a les baranes, amb una modulació en quadres mitjançant unes faixes de pedra col·locades cada tres passes.

## Notes

- Segons els tractats, la cana catalana, que correspon a dues vares castellanes, equivalia a uns 8 pams. Per tant, el seu valor és de 1,555 m.

## Notícia històrica

El terme municipal de Rocafort i el Pont de Vilomara té una extensió de 21,67 km<sup>2</sup> i està situat a l'esquerra del Llobregat, a l'entrada del congost de Vilomara. Limita al nord amb el municipi de Talamanca, a l'est i al sud amb el de Mura i a l'oest amb el de Sant Fruitós de Bages i el de Manresa. El Pont de Vilomara i Rocafort són dos nuclis físicament distants —hi ha uns 9 km entre ells—, amb una evolució històrica ben diferent.

La primera referència de l'existència d'un pont en el lloc de Vilomara<sup>2</sup> és en un document del 1012 en què se citen uns béns situats a la Querosa que l'indaven a migdia amb el *pon-tem pedrisso*, si bé no es pot assegurar que sigui el pont que tractem; hi ha la possibilitat que fos un altre que està situat una mica més a l'oest, recolzat a la roca natural.

El 1193, en un document de confirmació de propietats, s'esmenten *...les primícies de tot l'honor de Vilomara i el delme dels molins que hi ha en el pont...*<sup>3</sup>. El 13 de febrer de 1224, Guia de Angulo, pagès del mas Angla, fa una deïxa testamentària de 12 diners per a l'obra del pont de Vilomara. Aquesta referència és citada per gairebé tots els historiadors locals, però cap no en dona la procedència exacta. Coneixem llegats testamentaris que se succeïen a partir d'aquesta data fins a final del segle XIII. Així doncs, segons aquestes fonts, l'obra del pont de Vilomara va tenir lloc durant un període dilatat.

D'altra banda, segons una nota manuscrita de Joaquim Sarrat Arbós, arxiver de Manresa (1931), els ponts de Rajadell, Vilomara, Cabrianes i Castellbell i El Vilar varen ser construïts a cost del Comú de la ciutat de Manresa. El dia 7 de març de 1383 el Consell de Manresa va nomenar una comissió per a l'administració de la fàbrica del pont de Rajadell; aquesta font indica que seguidament es va iniciar la construcció del pont de Vilomara i dels altres ponts esmentats<sup>4</sup>.

Aquesta nota manuscrita que propugna una cronologia tan tardana contradiu les referències al pont de començament del segle XIV: d'una banda, l'any 1314, Guillem d'Artés, ciutadà de Manresa, va prometre als prohoms i a la Universitat que el faria reparar; d'altra banda, en una carta de 1326 se citen propietats que l'abat de Santa Cecília de Montserrat tenia prop del pont de Vilomara; a més, el 15 d'octubre de 1330 Pere de Sitjar, senyor del castell de Rocafort, concedeix a Guillem Marquet, del lloc de Matadars, dos molins que tenia prop del pont de Vilomara. De tot això, se'n pot deduir que el pont es devia acabar cap al darrer decenni del segle XIII.

Cal recordar que el pont estava situat en una de les vies medievals que permetien les comunicacions a través del Bages. Es tractava del camí ral, procedent de Barcelona, que travessa va el Llobregat pel pont de Vilomara i pujava cap al coll de Coscolla. Aquesta via està documentada l'any 1007, en el seu pas pel coll de Gam o coll de Daví.

La ciutat de Manresa, situada entre el Cardener i el Llobregat, es va esmerçar a construir diversos ponts per gaudir d'unes bones comunicacions. D'aquesta manera es van anar substituint els guals i palanques, que fins aleshores havien servit per travessar els rius, per construccions de pedra molt més sòlides: el pont Vell i el pont Nou, sobre el Cardener; el pont de Cabrianes, sobre la riera d'en Cornet; el pont de Rajadell, sobre la riera del mateix nom, i el pont de Vilomara, sobre el riu Llobregat.

Entre les riudes que va patir el pont, la del 3 de novembre de 1617<sup>5</sup> n'és la més ben documentada. De la descripció que en fa el Consell de Manresa es pot deduir que, quan va tenir lloc la crescuda del Llobregat, el pont ja havia estat reparat i reedificat durant els segles anteriors. És possible que l'arc apuntat que ens ha pervingut sigui l'únic supervivent d'aquelles reedificacions, perquè la riuda del 1617 va ocasionar-hi greus desperfectes. Els tres arcs centrals van quedar totalment enrunats i es va improvisar una palanca per possibilitar el pas sobre el Llobregat en aquest indret.

L'any 1621 es va produir una nova vinguda del riu, que va causar alguns desperfectes a la palanca. Pocs mesos més tard, es va construir una *pila i forats* per a la palanca, tal vegada per donar una major consistència a aquesta estructura provisional; tot i així, el pas continuat de viatgers i cavalleries requeria una constant tasca de manteniment. No coneixem el lloc exacte en què es va situar aquest pas provisional. Tanmateix, aigües amunt del pont hi ha una sèrie de forats alineats, perforats en la roca, que hi podrien correspondre. Aquesta palanca va funcionar almenys fins l'any 1623, data de la darrera referència documental de les reparacions periòdiques que s'hi van fer.

La reconstrucció del pont va ser responsabilitat del Consell de la ciutat de Manresa. Sembla que les obres van començar a final de l'estiu del 1621. Pere Bòria va ser un dels principals mestres de cases que va intervenir-hi, juntament amb altres picapedrers. Els materials bàsics utilitzats en les obres van ser la pedra, la fusta, la calç, l'arena i el ferro. La pedra és *d'arenç* (areny), del mateix llit del riu. S'hi va utilitzar fusta de pi; en ocasions s'aprofitaven els rolls que portava el riu per fer els cairats i posts. Les posts es feien servir per fer les cintres, mentre que els cairats servien per travar-les i apuntalar-les.

La calç era amarada o calç morta; un cop feta al forn i amassada, es barrejava amb arena i aigua per fer piles d'argamassa. Després d'aquesta reparació, el pont ja no va sofrir transformacions importants.

Al llarg del segle XIX, com a conseqüència del procés d'industrialització a Catalunya, el pont de Vilomara es va veure afectat per la construcció d'un canal industrial per sota de la primera arcada del marge esquerre. El 9 de juny de 1841 Joan Bautista Vilaseca, propietari de l'heretat *Pont de Vilomara*, va concedir permís per a la construcció d'una presa i un canal en les seves terres a Antoni Jover Sans i Mariano Regordosa Casas, que volien construir una fàbrica de filats a la vora del riu Llobregat. La construcció d'aquest canal afectava l'arc més oriental del pont i, per aquesta raó, s'hi va haver de comptar amb el permís de l'Ajuntament de Manresa. El 20 de desembre de 1843 les obres ja havien acabat. La fàbrica tèxtil va entrar en funcionament l'any 1848.

# Pont de Vilomara o Pont Vell. El Pont de Vilomara-Manresa

88



El pont vist des d'aigües amunt, abans de la restauració iniciada el 1989. Foto: SPAL, 3.4.1968.



Vista general del pont des d'aigües avall, abans de la restauració. A la dreta, aspecte d'un dels tallamars orientals. A la roca hi ha forats de pal, potser de la palanca de començament del segle XVIII. Fotos: Joan Francés, SPAL, 13.4.1987.



Mirador i ampit del tallamar oriental de l'arc 6, abans de la restauració. Foto: Joan Francés, SPAL, 13.4.1987.



Ja durant el segle xx, les reformes que va conèixer el pont de Vilomara responen a tres fets: la utilització del pont com a via del trànsit rodat, la portada d'aigua corrent al Raval de Manresa i les conseqüències de la riuada del 1971. La carretera es va construir l'any 1920. Possiblement, va ser llavors quan es van colgar els dos extrems del pont per facilitar els enllaços amb la nova carretera i el poble. Aquesta carretera no es va asfaltar fins al 1967. El trànsit de vehicles de grans dimensions va ser la causa que les baranes anessin perdent poc a poc l'amplada original, sobretot a l'extrem oest, per tal de facilitar les maniobres de gir. El 28 de març de 1968, la Diputació va observar la necessitat de construir un pont nou i en va encarregar el projecte al Servei d'Obres Públiques. Aquest pont nou, bastit al 1973 uns metres aigües amunt, més adequat a les exigències del nombrós trànsit, va fer que el pont *vell* es convertís en via fonamentalment veïnal.

El segon fet, l'arribada d'aigua corrent al Raval de Manresa, provinent del Pont de Vilomara, va comportar el pas d'un tub de goma pel costat sud de la barana del pont. Per últim, a conseqüència de la riuada del 20 de setembre de 1971, el pont va patir nous desperfectes. El Llobregat té un cabdal, en situació normal, de 7-10 m<sup>3</sup> per segon i aquell dia va arribar als 300 m<sup>3</sup>. Les aigües van inundar la sola del pont i van arrossegar les baranes del costat sud, com també diverses cases que hi havia a banda i banda del llit del riu. La segona arcada del costat est va quedar força ressentida de l'empenta de la riuada i va ser necessari reforçar-la, disposant una malla de formigó per sobre de la superfície de l'extradós de la volta.

## Notes

1. El terme ha patit diversos canvis de denominació. El nom antic era *Nespolia*, si bé durant molts segles va mantenir el de Rocafort de Bages. Al llarg del segle xx es produeixen canvis de nom: Rocafort i Vilumara (1917), Rocafort i el Pont de Vilumara (1935-1939), Rocafort y Vilumara (1939-1982) i finalment Rocafort i el Pont de Vilomara. Cal anotar, però, que és costum anomenar el municipi amb l'ordre dels noms invertit (Ajuntament del Pont de Vilomara i Rocafort).
2. Benet, 1985: 461.
3. Closas, 1988: 187.
4. Arxiu Històric de Protocols i Municipal de la ciutat de Manresa (AHPM). Comarca 39 (Pont de Vilomara II). Paper manuscrit de l'arxiver Joaquim Sarret i Arboç, Manresa, 11 d'agost de 1931.
5. En tenim notícies per la nota escrita en el llibre de baptismes de la parròquia de Santa Maria de Sallent, transcrita:
  - a) Fortià Solà, *Història de Sallent*, Sallent: 134, El llibre del Consell de la ciutat de Manresa també recull la notícia de la riuada del Llobregat i el Cardener, APHM/AM-I.37, Manuale Consilii, Fragments, 1597, 1599, 1607, 1617, 1656, 1657.

## Crònica de l'actuació

L'any 1987 l'Ajuntament de Rocafort i el Pont de Vilomara va demanar ajuda a la Diputació de Barcelona per restaurar el Pont Vell, atès el seu interès històric i cultural. Aquest ajuntament va remarcar que la recuperació del pont que donava nom al municipi es tractava d'una de les obres més importants que s'havia proposat d'executar. El 9 de juny de 1988 es va sol·licitar l'actuació a través del Pla de Cooperació i Assistència Local.

## Pont de Vilomara o Pont Vell. El Pont de Vilomara-Manresa

89

El Servei se'n va responsabilitzar de la restauració, i el gener de 1989 va demanar la col·laboració de l'arquitecte Francisco Javier Asarta Ferraz en la redacció del projecte i la direcció de les obres.

El 19 de setembre de 1989 es van iniciar els treballs de recerca arqueològica i el 31 d'octubre van començar les obres de restauració, que van finalitzar el 30 de novembre de 1991.

El 17 de gener de 1991 van visitar el pont en obres l'alcalde de Manresa, Juli Santcliment, i el del Pont de Vilomara, Evarist de la Torre, que hi va fer una altra visita el 17 de març amb el diputat de cultura, Jordi Labòria.

En el decurs dels treballs, van tenir lloc abundants discussions amb alguns veïns del barri del Raval, ja que no acceptaven la prohibició del trànsit rodat pel Pont Vell, tal com contemplava el projecte de restauració. Finalment, es va decidir la col·locació d'uns pals d'alumini als dos accessos per impedir el pas de vehicles, però amb la possibilitat d'abatre'ls en cas d'emergència.

Per tal de difondre l'obra acabada, el Servei hi va organitzar una visita col·lectiva amb diversos professionals de la restauració, arquitectes i historiadors, el 30 de novembre de 1991. Per aquestes mateixes dates va publicar un opuscle informatiu que conté un resum dels treballs realitzats i de la història del pont, fotografies en color i un alçat planimètric.

El dissabte 4 d'abril de 1992 es va inaugurar el pont restaurat en presència del president de la Diputació de Barcelona, Manuel Royes, i dels dos alcaldes de les poblacions que se'n reparteixen la propietat.

### Treballs d'arqueologia

L'excavació arqueològica va constituir el primer pas de la intervenció del Servei al pont de Vilomara. Tot i que la documentació havia proporcionat força dades sobre l'evolució de l'element, calia comprovar-les sobre el terreny i identificarles amb els nombrosos indicis de canvis morfològics que proporcionava l'observació de la fàbrica del pont. En conseqüència, l'actuació es va centrar a la caixa, per tal d'identificar els diversos paviments i les seves preparacions, i també per establir-ne la relació amb les refeccions que s'havien diferenciat visualment, tant als arcs com als ampits i tallamars.

En primer lloc, es van excavar els paviments més tardans de forma extensiva. Es tractava d'una capa asfàltica a la qual seguia una altra de terra piconada. A continuació, es va trobar un empedrat que s'estenia per tota la caixa del pont, reparat diverses vegades i coetani d'una sèrie de guarda-rodes distribuïts a banda i banda de la sola, encara que al costat de l'ampit meridional gairebé havien desaparegut en col·locar-se la conducció d'aigua esmentada a la *Notícia històrica*. Sobre el segon arc, l'empedrat estava tallat per una capa de formigó que reforçava l'extradós de la volta i, a tots dos extrems del pont, l'empedrat estava cobert per una sèrie de capes d'aportació que en suavitzaven el pendent.

A partir d'aquest estrat, es van obrir diversos sondejos en algunes zones. El primer, a l'extrem occidental del pont, so-



A l'esquerra, obertura d'un sondeig arqueològic a l'extrem del pont pel costat de Vilomara. Foto: Josep Rovira. SPAL, novembre 1989. A la dreta, estratificació arqueològica descoberta entre els arcs 3 i 4. En primer terme, l'extradós de la volta del pont, a continuació, el paviment de terra del segle XIV, i en últim terme, l'empedrat del segle XVII. Foto: Àlvar Caixal. SPAL, febrer 1990.



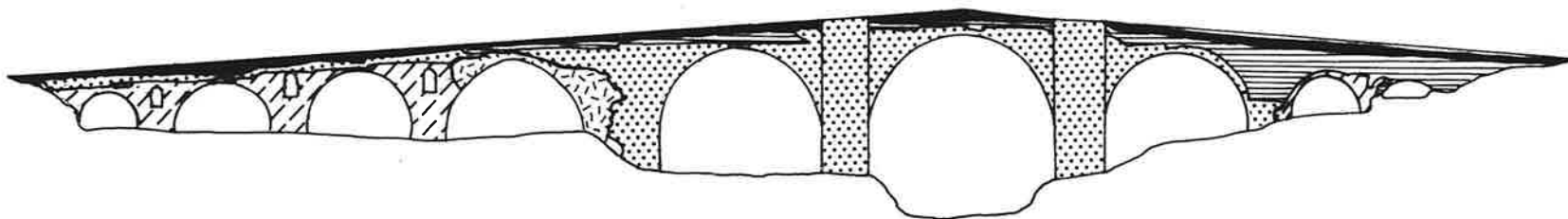
Estratificació trobada a l'extrem nord del pont. Foto: Àlvar Caixal. SPAL, febrer 1990. A l'esquerra, troballa del paviment del segle XIX. Foto: Josep Rovira. SPAL, 23.11.1989.



Detall del paviment del segle XVII trobat a l'extrem de Vilomara. Foto: Àlvar Caixal. SPAL, novembre 1989.

## Pont de Vilomara o Pont Vell. El Pont de Vilomara-Manresa

90

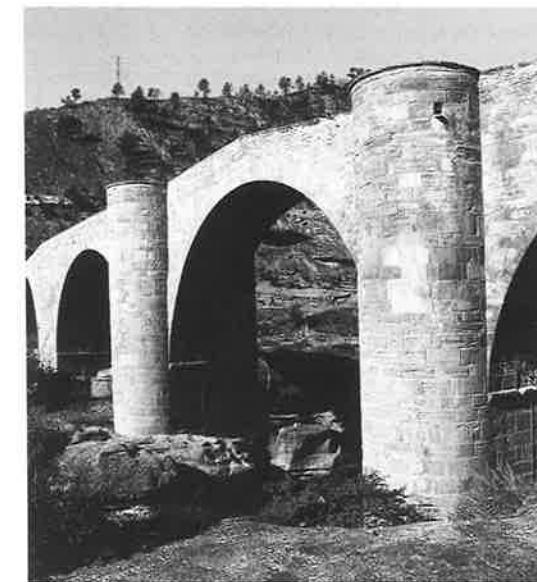


Alçat del pont, amb indicació de l'evolució constructiva de la seva fàbrica.

Ampit del tallamar oriental de l'arc 6, durant la restauració. S'hi observen les restes del paviment del segle XVII. Foto: Josep Rovira, SPAL, novembre 1989. Al centre, carena del pont sobre l'arc 6. El paviment correspon a les obres del segle XVII. Foto: Àlvar Caixal, SPAL, novembre 1989. A la dreta, perspectiva del pont des del marge del poble de Vilomara, amb el mateix paviment del segle XVII. Foto: Joan Francés, SPAL, 15.11.1989.



Vista general del pont des del raval de Manresa, un cop restaurat. A la dreta, aspecte de la façana oriental després de la restauració. Fotos: Jordi Isern, SPAL, 11.11.1991.



bre el primer arc. En aquest punt, sota l'empedrat comú a tot l'element, es va documentar la preparació, que recolzava sobre un paviment de lloses planes rejuntat a base de codolets. Finalment, es va trobar el sòl original, dipositat sobre l'extradós de la volta de l'arc, format per lloses planes i graves. També es va trobar l'extrem occidental del pont, que va quedar ocult des que es va construir la carretera, al segle XX.

El segon sondeig es va obrir sobre el quart arc, de factura ogival. En aquesta zona l'empedrat presentava una refeció amb lloses planes. A sota, a la meitat oriental, s'hi conservava un paviment de pedres mitjanes, unides amb calç, que descansava sobre una capa de sorra. Tot seguit, es va trobar un altre paviment, confeccionat amb còdols de diverses mides acompanyats de graves. Recolzava sobre una sèrie de capes que anivellaven els graons de l'extradós de la volta.

El tercer sondeig es va realitzar en la zona dels apartadors semicirculars, sobre l'arc setè, en el punt més alt del pont. En els apartadors el paviment era de lloses mitjanes força irregulars. A la zona central de la caixa es mantenien les pedres allargades, disposades irregularment, ja documentades al costat est de l'arc apuntat. La preparació cobria un nou nivell de còdols posats de cantell i amb filades perpendiculars a les baranes, modulats amb faixes de pedres col·locades cada tres passes.

El darrer sondeig es va realitzar a l'extrem més oriental del pont, en el marge dret del riu, sobre el penúltim arc. En aquest punt l'empedrat era molt ben conservat, format per pedres allargades molt irregulars, col·locades sense cap ordre. La preparació se sobreposava a diversos estrats, entre els quals figuraven dos paviments de terra batuda. Aquesta excavació va permetre posar al descobert l'extrem de llevant del pont que, com el de ponent, romaní colgat d'ençà de les obres de la carretera.

Aquest conjunt d'informacions, unit a l'anàlisi del registre estratigràfic de la fàbrica del pont i a les dades dels documents escrits, ens va portar a la conclusió que en l'element, tal com havia arribat fins a nosaltres, la part més primitiva estava formada pels tres primers arcs. Aquests arcs, que s'han de datar de final del segle XIII, conserven l'aparença original gairebé fins als arrencaments dels ampis. També és de la mateixa data l'arc número 8, molt a prop del marge dret, tot i que presenta refecions dels segle XVII i XIX. En el cas dels arcs 1, 2 i 3, es va trobar el paviment que s'hi relacionava, format per lloses planes i codolets. La segona etapa de l'element és assenyalada per l'arc 4, traçat a la manera ogival. És probable que dati de final del segle XV i que hagués format part de la reedificació esmentada a les fonts, que va ser malmesa fortament per la riuada del 1617. Suposem que el terra coetani d'aquest arc estava format per còdols de diverses mides barrejats amb grava.

El arcs 5, 6 i 7, els més grans i també associats als apartadors laterals, daten de la reforma del període 1621-1624, que es va dur a terme després de la importantavinguda de novembre de 1617. Aleshores, també es va reforçar la part superior dels arcs primer al quart i gairebé a tot arreu es va posar un paviment de còdols alternats amb faixes de pedra col·locades cada tres passes.

La construcció de l'arc 9 s'ha de situar al 1843, quan es va fer el canal industrial per a la nova indústria tèxtil del marge dret del riu. El paviment d'aquella època era un empedrat de peces col·locades irregularment. Llavors, també es van fer reparacions en diversos sectors de la fàbrica del pont, i poc després es va col·locar el darrer empedrat. Cap a final del segle XIX o començament del XX, segons que palesa la troballa d'una moneda, es va eliminar el darrer empedrat i es va variar el traçat dels extrems del pont. El sòl de terra batuda que es va posar aleshores va perdurar fins al 1971, en què, després de reforçar el segon arc amb formigó, es va col·locar la capa d'asfalt que hi havia al pont en començar l'excavació.

### Procés de la recerca històrico-documental

Al mateix temps que es duen a terme les primeres anàlisis de la fàbrica del pont de Vilomara, es va iniciar la recollida de tota la informació bibliogràfica que pogués aportar alguna referència directa o indirecta del pont.

En primer lloc, es va consultar tota la bibliografia existent sobre la ciutat de Manresa i la seva àrea d'influència per tal de conèixer les primeres referències del lloc de Vilomara i d'un possible pont a l'indret anterior a l'actual. Igualment, es va dur a terme la consulta dels estudis realitzats sobre les vies de pas de la zona, especialment les medievals, tenint en compte que el camí ral que sortia de Barcelona traspassava el Llobregat justament per aquest punt, en la seva ascensió cap al coll de Coscolla, on es bifurcava. També es van consultar diversos tractats sobre ponts medievals per tal d'establir-hi possibles paral·lelismes. Així mateix, es va creure oportú conèixer les crescudes del nivell del riu experimentades en determinades èpoques per observar si devien afectar la fàbrica del pont.

La consulta bibliogràfica es va completar amb la recerca de documentació a l'Arxiu Històric de Protocols i Municipal de Manresa. En aquest arxiu es va trobar una anotació manuscrita de J. Sarret Arbós, arxiver de la ciutat, de l'any 1931, on es feia menció que el pont de Vilomara havia estat aixecat, juntament amb d'altres de la rodalia, per decisió del Consell de la Vila de Manresa, l'any 1383. Al mateix arxiu es van localitzar unes altres fons que van permetre comprovar que la data de construcció era anterior. Els diferents fons consultats van aportar molta informació sobre el pont; fonamentalment, es va analitzar el *Llibre Vert*, una sèrie de manuals notarials i testaments, els llibres del *Consell* de la ciutat i els del *Clavari*, aquests últims pertanyents al segle XVII; d'aquest mateix segle dataven un seguit de documents solts continguts en una carpeta referent a Vilomara. Finalment, els llibres d'Acords de l'Ajuntament de Manresa van proporcionar algunes referències del segle XIX.

### Criteris de la intervenció arquitectònica

Quan es va plantejar la intervenció, l'estructura del pont es trobava en bones condicions de conservació, llevat dels vicis ocults. No obstant això, existien problemes que en feien aconsellable la restauració. D'una banda, els murs i les voltes tenien les juntes descarnades i bastants carreus trencats o

erosionats per causa de les pluges, riuades i altres agents. S'hi observaven també filtracions d'aigua i elements afectats per l'acció antròpica; l'alteració dels nivells originals i de l'alçada de les baranes a l'inici del pont pels dos costats, com també la pèrdua de la cornisa de coronació en la major part dels tallamars, eren altres motius que hi aconsellaven l'actuació.

En el moment de la intervenció, el pont tenia ja com a única funció la comunicació del poble del Pont de Vilomara amb el barri del Raval, al terme municipal de Manresa; atès que existia un pont nou (construït el 1973) que cobria les necessitats del trànsit rodat, era imprescindible deixar el pont antic per al pas exclusiu de vianants —i de vehicles, només en cas d'emergència. Aquesta nova funció contribuiria també a la conservació del pont.

El criteri seguit en la restauració va ser el de portar a terme una intervenció sumament respectuosa: es tractava de consolidar, restituir i completar els elements degradats pel pas del temps i les diverses accions, utilitzant les tècniques i els materials idonis perquè el monument no patís alteracions greus.

### Descripció de les obres

El descobriment de la longitud total del pont i del paviment original, fruit de les excavacions arqueològiques, van ser factors determinants per a la intervenció arquitectònica.

Pel que fa al paviment, es va modificar el que estava previst en el projecte original. Davant l'absència de dades, s'havia dissenyat un paviment de lloses de pedra sorrenca, esquadrades a màquina per filades i amb acabat mecànic amb el ballari; al centre es preveia l'execució d'una suau canal de recollida d'aigües, també en pedra, ja que es desconeixia el sistema de desguàs original del pont. Però en trobar el paviment del segle XVII, atesa la seva extensió considerable i que datava del moment en què s'havien fet les darreres reformes importants del pont, es va adoptar com a model per al sòl definitiu. Era de còdols col·locats de cantell i amb filades perpendiculars a les baranes; a més, presentava una modulació en quadres gràcies a unes faixes de pedra disposades cada tres passes.

En aixecar el paviment d'asfalt, sotabase i reblert inferior, va aparèixer la canonada d'alimentació d'aigua del Raval, que va ser substituïda per una de nova, ja que el seu estat de conservació era deficient. (Aquesta canonada alimenta els habitatges del Raval que, tot i pertanyer a Manresa, rep els serveis del Pont de Vilomara.)

Es va reparar l'extradós dels arcs, es van netejar les voltes amb raigs d'aire a pressió i es va reproduir la disposició general i les faixes del paviment adoptat. Es van aixecar els paviments, marcant en obra la disposició de les faixes existents per poder-ne reproduir la ubicació. Les faixes inexistents es van interpolar, seguint la modulació. Com a preparació del paviment, es va fer un llit de formigó de 15 cm de gruix.

Durant els treballs de restauració es van resoldre problemes de textura en els diversos tipus de fàbrica. Es va mantenir i

## Pont de Vilomara o Pont Vell. El Pont de Vilomara-Manresa

92



Accés al pont des del costat de Vilomara, amb el nou paviment inspirat en el del segle XVII. Foto: Jordi Isern, SPAL, 11.11.1991.



Panoràmica de la façana occidental. Foto: Jordi Isern, SPAL, 27.12.1991.

consolidar la fàbrica de maçoneria de carreus grans i escairats, que se suposa que és l'estructura feta per a la reparació dels danys provocats per la riuada del segle XVII. També es van restaurar els sectors de carreus petits, col·locats per filades horitzontals, que formen part de l'estructura més antiga, i es va renovar la maçoneria dels coronaments i baranes, aconseguint recuperar alçades i gruixos originals.

Tant als murs com a les voltes, s'hi van restaurar les juntes descarnades i els carreus erosionats, completant l'operació amb un raspallat i neteja amb aigua i detergent neutre per eliminar restes d'argamassa de calç, taques per filtracions d'aigua, fangs, etc. Aquesta operació no va modificar cap característica estructural.

Als passamans de les baranes dels tallamars s'hi va observar dos tipus de cornisa, una motllurada i una altra geomètrica de formes més simples. A la resta de la barana no es va veure cap més coronament semblant i tampoc no es tenia informació que n'hagués existit cap en altres temps. Gairebé totes les baranes del pont van haver de ser reconstruïdes per la cara interior, recuperant així l'amplada original. La majoria de les lloses de coronament es van posar noves; en aquestes no es va treballar la cara corresponent al llit de pedrera, sinó que només es van retallar i escairar a mida de la barana. Es van completar els passamans motllurats dels tallamars, copiant els models existents. Es van netejar i raspallar tots els paraments, murs i voltes amb aigua i detergent neutre, buidant les juntes i reomplint-les de nou amb morter mixt de calç i ciment portland amb un colorant inorgànic, i es van substituir les pedres més erosionades, com també les que corresponien a reparacions recents, de pessima execució.

Després de descobrir els nivells primitius del paviment del pont, va sorgir la necessitat de reformar-ne els accessos per permetre el trànsit rodat en casos d'emergència. Va caldre, en els dos costats, rebaixar i reformar els nivells i rasants dels accessos per aconseguir un nou acord. Al sector del Raval es va mantenir el trànsit cap a Manresa i es van respectar els accessos al camí veïnal annex i a les tres finques existents. Lògicament, els serveis de proveïment d'aigua i de desguàs que es van veure afectats per aquesta reforma van ser restablerts.

Es van fer nous enllaços partint de la cota original del pont i es van col·locar uns paviments nous com a superfície de transició entre el pont i el seu entorn pròxim. A la zona del poble aquest nou paviment es va fer de llosetes quadrades de panot de ciment, de 25 x 25 cm, amb sotabase de formigó de 15 cm de gruix. Aquest paviment, de fàcil col·locació i reparació, es va posar en diagonal, emmarcat per una faixa perimètrica del mateix material que delimita totes les unions als diversos paviments i propietats de finques pròximes al pont. Al costat del Raval, el paviment d'enllaç es va fer amb formigó estriat per millorar l'adherència dels vehicles dels veïns.

A la faixa d'entrega del pont, als dos costats i a tota la seva amplada, es va col·locar una reixa de fundició per a la recollida de l'aigua de pluja.

Tant a l'accés del poble com al Raval, per realitzar els nous enllaços, va ser necessari demolir els paviments d'asfalt o formigó existents. L'important reblert de terres es va exca-

var a cel obert per obtenir la caixa de paviment, segons la nova rasant i pendents i d'acord amb la cota del pont. En el cas del Raval i enfront del pont es va arribar a trobar la roca natural. Va ser necessari adaptar la xarxa de desguassos existent a les noves cotes; aprofitant aquestes obres, es va renovar la canonada de la xarxa d'aigua d'alimentació del barri del Raval. Al sector del poble va caldre adaptar i reparar la tanca d'una casa veïna que, en efectuar l'excavació, va quedar descalçada.

Es va preveure dos tipus d'enllumenat, un per a vianants i l'altre ornamental. El primer es va aconseguir mitjançant punts de llum blindats, ubicats en la cara interior de la barana sud, col·locats d'acord amb el mòdul del nou paviment i connectats a l'enllumenat del poble perquè funcionin simultàniament. La il·luminació ornamental del pont es va fer mitjançant focus de vapor de sodi d'alta pressió, col·locats a l'arrencament de les voltes del pont. Els projectors són de distinta potència, segons l'alçada de l'arc, amb l'objectiu que la intensitat lluminosa aconseguida sigui uniforme en tots els arcs i que la figura del pont destaquï en la nit. Es va descartar la il·luminació directa per bàculs i grans projectors, pel cost, consum i enlluernament.

El comandament d'aquesta il·luminació es fa des d'una caixa estanca metàl·lica, col·locada a la vora de l'accés al pont, en el mur de la fàbrica annexa. A partir d'aquesta caixa es van fer dues esteses de línies, degudament entubades. Una línia parteix des de la caixa i alimenta els primers focus fins a arribar al riu. L'altra discorre per un tub al llarg del pont, sota el paviment, i retorna fins al riu, servint els altres focus.

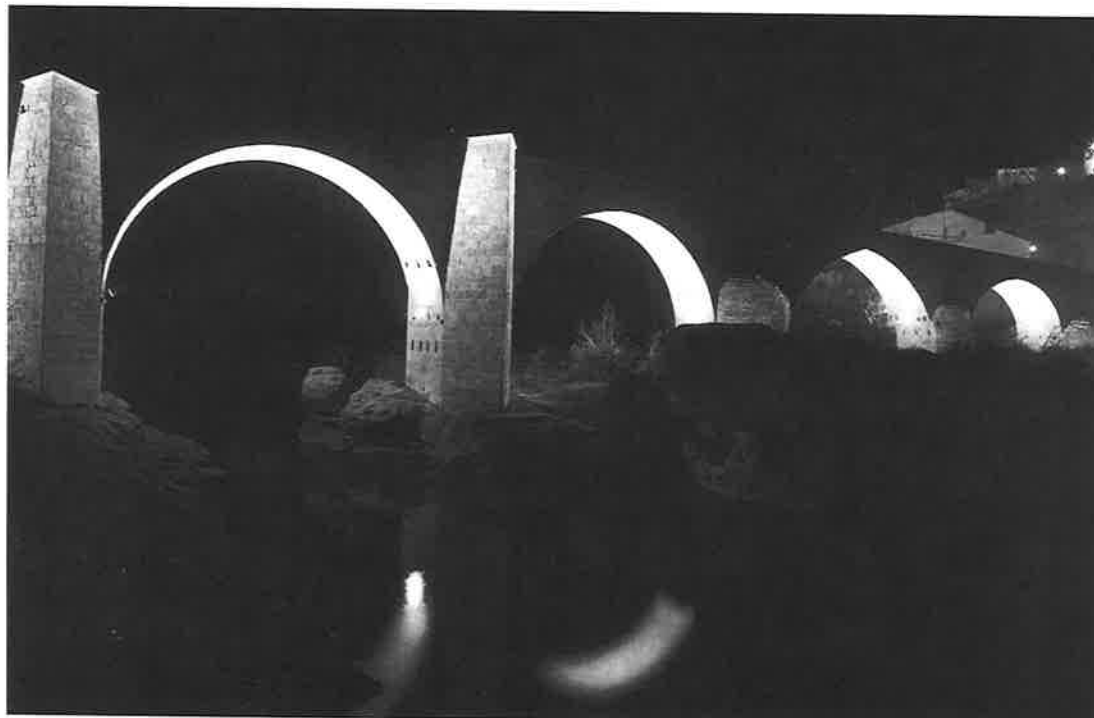
Per dur a terme aquestes operacions, va ser necessari muntar bastides metàl·liques amb plataformes de taulons als dos costats del pont, sota les voltes i a tota l'alçada. A l'arc 6, per on discorre el riu, va caldre muntar ponts volants pels dos costats.

L'entorn pròxim es va netejar d'herbes i matolls, que impediïen la visió d'algun sector. Les runes i deixalles existents a prop del pont es van traslladar a un abocador.

En netejar d'arbustos el marge esquerre del pont i fer-se accessible aquesta esplanada, va ser necessari, per motius de seguretat, protegir la vora amb una barana metàl·lica, ja que al costat hi passa el canal de servei de la fàbrica propera, per l'últim ull del pont —el del costat del Pont de Vilomara. Abans de col·locar la barana es va recreïxer el mur de maçoneria existent, límit del canal, amb l'objecte de contenir les terres de la plataforma que es va recuperar a tocar del pont.

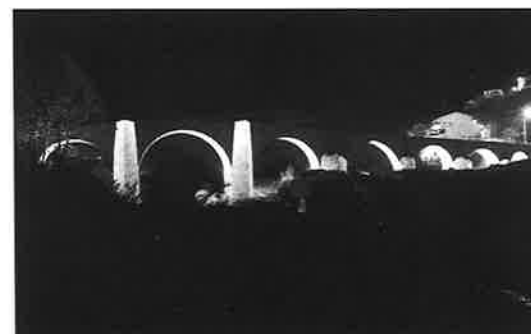
Per creuar el canal hi havia una losa de formigó prefabricada i alleugerida, col·locada entre el desguàs del poble i el pont, enganxada al mur d'aquest darrer. Ja que s'havia acabat la restauració del pont i no s'havia aconseguit que l'Ajuntament desviés el desguàs, es va optar per dissimular-lo col·locant a sobre una passarel·la de formigó; d'aquesta manera es va aconseguir una major visibilitat de l'últim ull del pont. Per prevenir possibles accidents, es va col·locar una barana metàl·lica als dos costats de la passarel·la.

Per impedir el pas de cotxes pel pont, que després de la restauració havia de restar per a ús exclusiu dels vianants, es van col·locar pals d'alumini reflectants als dos accessos. En



Dos aspectes del pont en diferents hores del dia. A sota, la nova il·luminació nocturna. Fotos: Jordi Isern, SPAL, 27.12.1991.





Diversos aspectes del pont després de les obres de restauració. Fotos: Jordi Isern, SPAL, 27.12.1991.

cas d'emergència, mitjançant la clau que té l'Ajuntament del Pont de Vilomara, aquests pals poden abatre's per possibilitar-hi el pas de vehicles.

## Bibliografia

### Libres i articles

- BENET CLARÀ, A.: *Aproximació històrica a les riuades*. L'Esparver, 43 (novembre-desembre). Sallent, 1982.
- BENET CLARÀ, A.: *Història de Manresa. Dels orígens al segle XI*. Ed. Copi-Gràfic. Manresa, 1985.
- CANYELLES, M.: *Descripció de la grandesa i antiguitats de la ciutat de Manresa*. Impremta d'Anton Esparbé. Manresa, 1896.
- CAPDEVILA-PLANS, J.: *Camí ral de Coll de Davi*. Dovella 2. Manresa, 1981.
- CLOSAS JUNYENT, J.; GRIERA-CORS, J.: *El Pont de Vilomara i Rocafort. Història de les comarques de Catalunya*. Vol. II. Parcir Edicions Selectes. Manresa, 1988.
- CORNET MAS, C.: *Guía del viajero en Manresa y Cardona*. Impremta de V. Magriñà. Barcelona, 1860, pàgs. 282-283.
- DDAA.: *Guía de los puentes de España*. Revista del Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, núm. 345. Madrid, 1987.
- DDAA.: *Els castells catalans*. Vol V. Ed. Rafael Dalmau. Barcelona, 1967, pàgs. 730-735.
- FERNÁNDEZ CASADO, C.: *Historia del puente en España*. Informes de la Construcción, núm. 82, juny-juliol, 1956.
- FERNÁNDEZ TROYANO, L.: *El patrimonio histórico de las obras públicas y su conservación*. Informes de la Construcción, núm. 375, novembre, 1985.
- FERRANDO ROIG, A.: *Cròniques bandoleres de Sant Llorenç del Munt. El camí ral de Barcelona a Manresa*. Cavall Bernat, 15, Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona, 1988.
- GINESTA BATLLORI, S.: *La comarca del Bages*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona, 1987.
- SERVEI DEL PATRIMONI ARQUITECTÒNIC: *Diputació de Barcelona. Restauració del pont de Vilomara, 1989-1991* (opuscle). Barcelona, novembre 1991.
- SARRET ARBÓS, J.: *Història de Manresa*. Impremta de Sant Josep. Manresa, 1921.
- SARRET ARBÓS, J.: *Història de l'estat polític-social de Manresa*. Impremta de Sant Josep. Manresa, 1925.
- SITJES MOLINS, X.: *Els ponts medievals del Bages*. Secció d'Estudis del Centre Excursionista de la Comarca del Bages. Manresa, 1988.
- SOLÀ, F.: *El monestir de San Benet de Bages*. Centre Excursionista de la Comarca del Bages. Manresa, 1955, pàgs. 136-137.
- SOLER MARCH, A.: *Els ponts medievals de Manresa*. Ciutat, núm. 17. Manresa, 1926.
- STEINMAN, D. WATSON, S.: *Puentes y sus constructores*. Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos. Ediciones Turner, 1979.

### Notícies de premsa

- REDÓ, S.: *Demà inauguren el vell pont medieval remodelat*. Regió 7, 3 d'abril de 1992.
- REGIÓ 7. *El Pont de Vilomara pretén restaurar el pont*. 7 d'abril de 1987.
- REGIÓ 7. *Destinen vint milions per restaurar el pont vell del*

*Pont de Vilomara*. 29 d'octubre de 1988.

REGIÓ 7. *Comencen a restaurar el pont vell del Pont de Vilomara*. 19 de setembre de 1989.

REGIÓ 7. *Restauració al Pont*. 19 de setembre de 1989.

LA VANGUARDIA. *Restauración del puente románico de Vilomara*. 20 de setembre de 1989.

REGIÓ 7. *Restauren el pont vell del Pont de Vilomara*. 13 d'octubre de 1990.

REGIÓ 7. *El Pont, tot un passeig*. 4 d'abril de 1992.

REGIÓ 7. *Reinauguren el pont del Pont de Vilomara*. 12 d'abril de 1992.

### Treballs d'investigació i estudis dipositats al Servei

LLOPART, MARTÍNEZ, J.: *El pont de Vilomara i Rocafort*. Notícia històrica. 1989.

# Puente de Vilomara o Puente Viejo. El Pont de Vilomara-Manresa

95

## Información básica del edificio

Comarca: Bages

Municipios: Rocafort i el Pont de Vilomara, y Manresa.

Localización: Sobre el río Llobregat, en la antigua carretera de Barcelona a Manresa. Comunica el Raval (Manresa) con el pueblo del Pont de Vilomara.

Tipología: Puente de albardilla sostenido por nueve arcos.

Época: Hacia finales del siglo XIII. Reconstruido entre 1617 y 1624, y modificado en 1843.

Uso actual: Paso de peatones

Propiedad: Municipal

## Información básica de la actuación

Intervención arquitectónica

Restauración de la fábrica del puente. Modificación y adecuación de los accesos. Pavimentación e iluminación.

Proyecto

Arquitecto: Francisco Javier Asarta Ferraz

Fecha: abril de 1989-octubre de 1990

Delineación: Reza Asadi, Albert Bayona.

Topografía: Jordi Costas, Joan A. Framis.

Obra

Arquitecto: Francisco Javier Asarta Ferraz

Aparejador: Josep M. Valero Yago

Empresa constructora: Xavier Vall Vall, Sant Joan de Vilatorrada.

Movimiento de tierras: Germans López, Sant Vicenç de Castellet.

Piedra: Josep Ramírez Maldonado, Salelles; Pedrera Pont de Vilomara, el Pont de Vilomara; Vicenç Ambrós Pladelleres, Vallhonesta (Sant Vicenç de Castellet).

Picapedrero: Germans Mingorance, Solsona.

Cerrajería: Tallers Francesc, Sant Joan de Vilatorrada.

Trabajos de fundición: Solvas, SA, Sant Vicenç de Castellet.

Electricidad: GDR Instalaciones SAL, Barcelona.

Iluminación (focos): Carandini, SA, Barcelona.

Fecha de inicio: 31 de octubre de 1989

Fecha de finalización: 30 de noviembre de 1991

Presupuesto: 34.091.022 pesetas

Investigación histórica

Dirección: Albert López Mullor

Investigación arqueológica

Dirección: Judith Llopart Martínez

Colaboradores: Àlvar Caixa Mata y Miquel Àngel Cau

Numismática: Maria Clua Mercadal

Presupuesto de la excavación: 1.500.000 pesetas

Fecha: septiembre de 1989-marzo de 1990

Investigación histórico-documental

Estudio de las fuentes: Judith Llopart Martínez

Textos: Francisco J. Asarta, Judit Llopart, Imma Vilamala.

## Descripción del puente

El Puente Viejo cruza el Llobregat junto al pueblo del Pont de Vilomara, en un paraje de rocas erosionadas por la acción fluvial. Este territorio está drenado por los arroyos de Nespres y de la Santa Creu, que descienden de la sierra del Obac.

Se trata de un puente medieval de albardilla construido con aparejo de piedra arenisca y de sillares, mayoritariamente bien escuadrados, que forman hiladas sensiblemente horizontales. La directriz del puente no es recta, sino que forma un suave ángulo de 9 grados, cuyo vértice se encuentra, aproximadamente, en el centro del cuarto tajamar. La cima del puente marca el límite de separación entre los dos municipios a los que pertenece: Rocafort y el Pont de Vilomara, y Manresa. Está sostenido por nueve arcos, que hemos numerado del 1 al 9 comenzando por el lado del barrio del Raval de Manresa. Todos ellos son de medio punto excepto el cuarto, que es apuntado. Tiene una longitud aproximada de 129 metros, equivalente a 83 canas catalanas<sup>1</sup>. Antes de las obras de restauración sólo eran visibles 124,50 m, ya que los dos extremos habían sido enterrados.

En circunstancias normales, el caudal del Llobregat pasa por el sexto arco, que es el más alto. Todos los pilares de apoyo de los sucesivos arcos tienen tajamar, excepto los que hay entre los arcos 8 y 9. El aparejo empleado en este sector está realizado con piedras más pequeñas que las del resto del puente. Por el ojo número 9 pasa el canal de hormigón de una industria textil y el desagüe general del pueblo, paralelo al puente por la cara sur, que tapa prácticamente este ojo.

El arco 6, que presenta en relieve el escudo de la ciudad de Manresa, es el más alto de todos y sus pilares destacan del resto de la fábrica por los tajamares y contrafuertes, que llegan en toda su altura hasta la barandilla del puente y crean un pequeño ámbito triangular (aguas arriba) y semicircular (aguas abajo), a modo de mirador. En estos pilares se encontró parte de la cornisa moldurada de coronación original, que permitió completar el resto sin problemas de interpretación de formas.

El puente está construido por muros, pilares, arcos y bóvedas de fábrica de piedra, aglomerada con mortero de cal. Existen fundamentalmente tres tipos de fábrica, diferenciados por las medidas y forma del aparejo de la piedra. En las partes bajas e intermedias hay sillares bien escuadrados; en las partes altas y en casi todo el sector de los arcos 7, 8 y 9 hay sillaría de piedras más pequeñas, colocadas en líneas sensiblemente horizontales, con las juntas muy empastadas con mortero de cal.

Las barandillas, coronadas con losas de piedra, que en gran parte estaban construidas con mampostería de trozos y formas irregulares —lo cual ponía de manifiesto anteriores obras de reparación y reformas—, han recuperado con la restauración las texturas y grosos originales. Algunos pasamuros de las barandillas de los tajamares tienen una cornisa moldurada y otros una de forma geométrica más simple.

El pavimento, para cuya construcción se tomó el modelo del siglo XVII, es de guijarros dispuestos de canto y en hiladas perpendiculares a las barandillas, con una modulación en cuadros mediante unas fajas de piedra colocadas cada tres pasos.

## Notas

<sup>1</sup>. Según los tratados, la cana catalana, que corresponde a dos varas castellanas, equivalía a unos 8 palmos. Por tanto, su valor es de 1.555 m.

## Noticia histórica

El término municipal de Rocafort i el Pont de Vilomara<sup>1</sup> tiene una extensión de 21,67 Km<sup>2</sup> y está situado a la izquierda del Llobregat, en la entrada del desfiladero de Vilomara. Limita al norte con el municipio de Talamanca, al este y al sur con el de Mura y al oeste con el de Sant Fruitós de Bages y el de Manresa. El Pont de Vilomara y Rocafort son dos núcleos físicamente distantes —hay unos 9 Km entre ellos—, con una evolución histórica bien diferente.

La primera referencia de la existencia de un puente en el lugar de Vilomara<sup>2</sup> es un documento del 1012 en el cual se citan unos bienes situados en la Querosa que lindaban a mediodía con el *pontem pedrissa*, si bien no se puede asegurar que sea el puente que nos ocupa; existe la posibilidad de que fuese otro que está situado un poco más al oeste, apoyado en la roca natural.

En 1193, en un documento de confirmación de propiedades se citan «...les primicies de tot l'honor de Vilomara i el delme dels molins que hi ha en el pont...». El 13 de febrero de 1224, Guía de Angulo, payés de la masía Angla, hace una donación testamentaria de 12 dineros para la obra del puente de Vilomara. Esta referencia es citada por casi todos los historiadores locales, pero ninguno da la procedencia exacta. Conocemos legados testamentarios que se suceden a partir de esta fecha hasta finales del siglo XIII. Así pues, según estas fuentes, la obra del puente de Vilomara tuvo lugar durante un período dilatado.

Por otro lado, según una nota manuscrita de Joaquim Sarret Arbós, archivero de Manresa (1931), los puentes de Rajadell, Vilomara, Cabrianes y Castellbell i el Vilar fueron construidos a cargo del Común de la ciudad de Manresa. El día 7 de marzo de 1383 el Consell de Manresa nombró una comisión para la administración de la fábrica del puente de Rajadell; esta fuente indica que seguidamente se inició la construcción del puente de Vilomara y de los otros puentes citados<sup>3</sup>.

Esta nota manuscrita que propugna una cronología tan tardía contradice las referencias al puente de comienzos del siglo XIV: por un lado, en el año 1314, Guillem d'Artés, ciudadano de Manresa, prometió a los prohombres y a la Universidad que lo haría reparar; por otro lado, en una carta de 1326 se citan propiedades que el abad de Santa Cecilia de Monserrat tenía cerca del puente de Vilomara; además, el 15 de octubre de 1330 Pere de Sitjar, señor del castillo de Rocafort, concede a Guillem Marquet, del lugar de Matadors, dos molinos que tenía cerca del puente de Vilomara. De todo esto se puede deducir que el puente debió acabarse hacia el último decenio del siglo XIII.

Es importante recordar que el puente estaba situado en una de las vías medievales que permitían las comunicaciones a través del Bages. Se trataba del camino real, procedente de Barcelona, que atravesaba el Llobregat por el puente de Vilomara y subía hacia el collado de Coscolla. Esta vía está documentada en el año 1007 a su paso por el collado de Gam o collado de Daví.

La ciudad de Manresa, situada entre el Cardener y el Llobregat, se esmeró en construir diversos puentes para disfrutar de buenas comunicaciones. De esta forma se fueron sustituyendo los vados y palancas, que hasta entonces habían servido para atravesar los ríos, por construcciones de piedra mucho más sólidas: el puente Viejo y el puente Nuevo, sobre el Cardener; el puente de Cabrianes, sobre el arroyo de Cornet; el puente de Rajadell, sobre el arroyo del mismo nombre, y el puente de Vilomara, sobre el río Llobregat.

Entre las riadas que sufrió el puente, la del 3 de noviembre de 1617<sup>4</sup> es la mejor documentada. De la descripción que hace

el Consell de Manresa se puede deducir que, cuando tuvo lugar la crecida del Llobregat, el puente ya había sido reparado y reedificado durante los siglos anteriores. Es posible que el arco apuntado que ha llegado hasta nosotros sea el único superviviente de aquellas reedificaciones, porque la riada de 1617 ocasionó grandes desperfectos. Los tres arcos centrales quedaron totalmente derruidos y se improvisó una pasarela para posibilitar el paso sobre el Llobregat en ese lugar.

En el año 1621 se produjo una nueva crecida del río, que causó algunos desperfectos en la pasarela. Pocos meses más tarde se construyó una *pila y forats* (pila y agujeros) para la pasarela, tal vez para dar una mayor consistencia a esta estructura provisional; aún así, el paso continuo de viajeros y caballerías requería una constante tarea de mantenimiento. No conocemos el lugar exacto en que se situó este paso provisional. Sin embargo, aguas arriba del puente hay una serie de agujeros alineados, perforados en la roca, con los que podría corresponderse. Esta pasarela funcionó al menos hasta el año 1623, fecha de la última referencia documental de las reparaciones periódicas que se hicieron.

La reconstrucción del puente fue responsabilidad del Consell de la ciudad de Manresa. Parece que las obras comenzaron a final del verano de 1621. Pere Bòria fue uno de los principales maestros albañiles que intervinieron en ellas, junto con otros picapedreros. Los materiales básicos utilizados en las obras fueron la piedra, la madera, la cal, la arena y el hierro. La piedra es de arenç (arenal), del mismo lecho del río. Se utilizó madera de pino; en algunas ocasiones se aprovecharon los rollos que llevaba el río para hacer los cuadrados y tablas. Las tablas se utilizaban para hacer las cimbras, mientras que los cuadrados servían para trabarlas y apuntalarlas.

La cal era apagada; una vez hecha en el horno y amasada, se mezclaba con arena y agua para hacer pilas de argamasa. Después de esta reparación, el puente ya no sufrió transformaciones importantes.

A lo largo del siglo XIX, como consecuencia del proceso de industrialización en Cataluña, el puente de Vilomara se vio afectado por la construcción de un canal industrial por debajo del primer arco del margen izquierdo. El 9 de junio de 1841, Joan Bautista Vilaseca, propietario de la heredad Pont de Vilomara, concedió permiso para la construcción de una presa y un canal en sus terrenos a Antoni Jover Sans y Mariano Regordosa Casas, que querían construir una fábrica de hilados en la orilla del río Llobregat. La construcción de este canal afectaba al arco más oriental del puente y, por esta razón, tuvo que contar con el permiso del Ayuntamiento de Manresa. El 20 de diciembre de 1843 las obras habían acabado. La fábrica textil entró en funcionamiento en 1848.

Ya durante el siglo XX, las reformas que conoció el puente de Vilomara responden a tres hechos: la utilización del puente como vía de tránsito rodado, la traida de agua corriente al Raval de Manresa y las consecuencias de la riada de 1971. La carretera se construyó en el año 1920. Posiblemente, fue entonces cuando fueron enterrados los dos extremos del puente para facilitar los enlaces con la nueva carretera y el pueblo. Esta carretera no se asfaltó hasta 1967. El tránsito de vehículos de grandes dimensiones fue la causa de que las barandillas fuesen perdiendo poco a poco la anchura original, sobre todo en el extremo oeste, para facilitar las maniobras de giro. El 28 de marzo de 1968, la Diputación observó la necesidad de construir un puente nuevo y se encargó el proyecto al Servicio de Obras Públicas. Este puente nuevo, construido en 1973 unos metros aguas arriba, más adecuado a las exigencias del numeroso tránsito, motivó que el puente viejo se convirtiese en vía fundamentalmente vecinal.

El segundo hecho, la llegada de agua corriente al Raval de Manresa, procedente del Pont de Vilomara, conllevó el paso

# Puente de Vilomara o Puente Viejo. El Pont de Vilomara-Manresa

## 96

de un tubo de goma por el lado sur de la baranda del puente. Por último, a consecuencia de la riada del 20 de septiembre de 1971, el puente sufrió nuevos desperfectos. El Llobregat tiene un caudal, en situación normal, de 7-10 m³ por segundo y aquel día llegó a los 300 m³. Las aguas inundaron el tablero del puente y arrastraron las barandillas del lado sur, así como diversas casas de ambos lados del lecho del río. La segunda arcada del lado este quedó bastante resentida por el empuje de la riada y fue necesario reforzarla, disponiendo una malla de hormigón por encima de la superficie del extradós de la bóveda.

### Notas

- ↑ El término ha sufrido diversos cambios de denominación. El nombre antiguo era *Nespolá*, si bien durante muchos siglos mantuvo el de Rocafort de Bages. A lo largo del siglo xx se producen cambios de nombre: Rocafort i Vilumara (1917), Rocafort i el Pont de Vilumara (1935-1939), Rocafort y Vilumara (1939-1982) y finalmente Rocafort i el Pont de Vilomara. Hay que señalar, sin embargo, que es costumbre referirse al municipio con el orden de los nombres invertido (Ajuntament del Pont de Vilomara i Rocafort).
- ↑ Benet, 1985: 461.
- ↑ Closas, 1988: 187.
- ↑ Arxiu Històric de Protocols i Municipal de la ciutat de Manresa (AHPM), Comarca 39 (Pont de Vilomara II). Papel manuscrito del archivero Joaquim Sarret i Arboç. Manresa, 11 de agosto de 1931.
- ↑ Tenemos noticias de ello por la nota escrita en el libro de bautismos de la parroquia de Santa María de Sallent, transcrita en: Fortià Solà, *Història de Sallent*. Sallent: 134. El libro del Consell de la ciutat de Manresa también recoge la noticia de la riada del Llobregat y el Cardener, APM/AM-I.37, Manuale Consilii, Fragments, 1597, 1599, 1607, 1617, 1656, 1657.

### Crónica de la actuación

En el año 1987 el Ayuntamiento de Rocafort i el Pont de Vilomara pidió ayuda a la Diputación de Barcelona para restaurar el Puente Viejo, habida cuenta su interés histórico-cultural. Este Ayuntamiento remaró que la recuperación del puente que daba nombre al municipio se trataba de una de las obras más importantes que se habían propuesto ejecutar. El 9 de junio de 1988 se solicitó la actuación a través del Plan de Cooperación y Asistencia Local.

El Servicio se responsabilizó de la restauración y en enero de 1989 solicitó la colaboración del arquitecto Francisco Javier Asarta Ferraz en la redacción del proyecto y la dirección de las obras.

El 19 de septiembre de 1989 se iniciaron los trabajos de investigación arqueológica y el 31 de octubre comenzaron las obras de restauración, que finalizaron el 30 de noviembre de 1991.

El 17 de enero de 1991 visitaron el puente en obras el alcalde de Manresa, Juli Santolimo, y el del Pont de Vilomara, Evarist de la Torre, que hizo otra visita el 17 de marzo con el diputado de Cultura, Jordi Labòria.

En el transcurso de los trabajos tuvieron lugar abundantes discusiones con algunos vecinos del barrio del Raval, ya que no aceptaban la prohibición del tránsito rodado por el puente viejo, tal y como contemplaba el proyecto de restauración. Finalmente, se decidió la colocación de unos pivotes de aluminio en los dos accesos para impedir el paso de vehículos, pero con la posibilidad de abatirlos en caso de emergencia.

Para difundir la obra acabada, el Servicio organizó una visita colectiva con diversos profesionales de la restauración, arquitectos e historiadores, el 30 de noviembre de 1991. Por estas mismas fechas se publicó un opúsculo informativo que contiene un resumen de los trabajos realizados y de la historia del puente, fotografías en color y un alzado planimétrico.

El sábado 4 de abril de 1992 se inauguró el puente restaurado en presencia del presidente de la Diputación de Barcelona, Manuel Royes, y de los dos alcaldes de las poblaciones que se reparten la propiedad.

### Trabajos de arqueología

La excavación arqueológica constituyó el primer paso de la intervención del Servicio en el puente de Vilomara. Aunque la documentación había proporcionado bastantes datos sobre la evolución del elemento, era necesario comprobarlo sobre el terreno e identificarlos con los numerosos indicios de cambios morfológicos que proporcionaba la observación de la fábrica del puente. En consecuencia, la actuación se centró en la caja, para identificar los diversos pavimentos y sus preparaciones y también para establecer su relación con las refecciones que se habían diferenciado visualmente, tanto en los arcos como en los pretilos y tajamares.

En primer lugar, se excavaron los pavimentos más tardíos de forma extensiva. Se trataba de una capa asfáltica a la que seguía otra de tierra apisonada. A continuación, se encontró el empedrado que se extendía por toda la caja del puente, reparado diversas veces y coetáneo de una serie de guardarruedas distribuidos a ambos lados del tablero, aunque al lado del pretil meridional casi habían desaparecido al colocarse la conducción de agua citada en la *Noticia histórica*. Sobre el segundo arco el empedrado estaba cortado por una capa de hormigón que reforzaba el extradós de la bóveda y, a ambos extremos del puente, el empedrado estaba cubierto por una serie de capas de aportación que suavizaban su pendiente.

A partir de este estrato se abrieron diversos sondeos en algunas zonas. El primero, en el extremo occidental del puente sobre el primer arco. En este punto, bajo el empedrado común a todo el elemento, se documentó la preparación, que se apoyaba sobre un pavimento de losas planas rejuntado a base de guijarros. Finalmente se encontró el pavimento original, depositado sobre el extradós de la bóveda del arco, formado por losas planas y gravas. También se encontró el extremo occidental del puente que quedó oculto desde que se construyó la carretera en el siglo xx.

El segundo sondeo se abrió sobre el cuarto arco, de factura ojival. En esta zona el empedrado presentaba una refección con losas planas. Por debajo, en la mitad oriental, se conservaba un pavimento de piedras medianas, unidas con cal, que descansaba sobre una capa de arena. A continuación, se encontró otro pavimento, confeccionado con cantos rodados de diversas medidas acompañados de gravas. Descansaba sobre una serie de capas que nivelaban los escalones del extradós de la bóveda.

El tercer sondeo se realizó en la zona de los apartaderos semicirculares, en el punto más alto del puente. En los apartaderos el pavimento era de losas medianas bastante irregulares. En la zona central de la caja se mantenían las piedras alargadas, dispuestas irregularmente, ya documentadas en el lado este del arco apuntado. La preparación cubría un nuevo nivel de cantos rodados puestas de canto y con hiladas perpendiculares a las barandillas, modulado con fajas de piedras colocadas cada tres pasos.

El último sondeo se realizó en el extremo más oriental del puente, en la margen derecha del río, sobre el penúltimo arco. En este punto el empedrado estaba mucho mejor conservado, formado por piedras alargadas muy irregulares, colocadas sin ningún orden. La preparación se superponía en diversos estratos, entre los cuales figuraban dos pavimentos de tierra batida. Esta excavación permitió poner al descubierto el extremo de levante del puente que, como el de ponien-

te, permanecía oculto desde que se hicieron las obras de la carretera.

Este conjunto de informaciones, unido al análisis del registro estratigráfico de la fábrica del puente y a los datos de los documentos escritos, nos llevó a la conclusión de que en el elemento, tal y como había llegado hasta nosotros, la parte más primitiva estaba formada por los tres primeros arcos. Estos arcos, que podríamos datar de finales del siglo xiii, conservan la apariencia original casi hasta los arranques de los pretilos. También es de la misma fecha el arco número 8, muy cerca de la margen derecha, aunque presenta refecciones de los siglos xvii y xix. En el caso de los arcos 1, 2 y 3, se encontró el pavimento que se relacionaba con ellos, formado por losas planas y guijarros. La segunda etapa del elemento está señalada por el arco 4, trazado a la manera ojival. Es probable que date de finales del siglo xv y que formara parte de la reedificación citada en las fuentes, que quedó gravemente afectada por la riada de 1617. Suponemos que el suelo coetáneo de este arco estaba formado por cantos rodados de diversas medidas mezclados con grava.

Los arcos 5, 6 y 7, los más grandes y también asociados a los apartaderos laterales, datan de la reforma del período 1621-1624, que se llevó a cabo después de la importante riada de noviembre de 1617. Entonces, también se reforzó la parte superior de los arcos primero al cuarto y casi toda la superficie se pavimentó con cantos rodados alternados con fajas de piedra colocadas cada tres pasos.

La construcción del arco 9 se ha de situar en 1843, cuando se hizo el canal industrial para la nueva industria textil de la margen derecha del río. El pavimento de aquella época era un empedrado de piezas colocadas irregularmente. Entonces, también se hicieron reparaciones en diversos sectores de la fábrica del puente, y poco después se colocó un último empedrado. Hacia finales del siglo xix o principios del xx, según pone de manifiesto el hallazgo de una moneda, se eliminó el último empedrado y se varió el trazado de los extremos del puente. El suelo de tierra batida que se colocó entonces perduró hasta 1971, cuando, después de reforzar el segundo arco con hormigón, se colocó la capa de asfalto que existía en el puente al comenzar la excavación.

### Proceso de la investigación histórico-documental

Al mismo tiempo que se llevaban a cabo los análisis de la fábrica del puente de Vilomara, se inició la recogida de toda la información bibliográfica que pudiese aportar alguna referencia directa e indirecta del puente.

En primer lugar, se consultó toda la bibliografía existente sobre la ciudad de Manresa y su área de influencia, para conocer las primeras referencias del lugar de Vilomara y de un posible puente en el lugar anterior al actual. Igualmente, se llevó a cabo la consulta de los estudios realizados sobre las vías de paso de la zona, especialmente las medievales, teniendo en cuenta que el camino real que salía de Barcelona atravesaba el Llobregat justamente por este punto, en su ascensión hacia el collado de Coscolla, donde se bifurcaba. También se consultaron diversos tratados sobre puentes medievales para establecer posibles paralelismos. Asimismo, se creyó oportuno conocer las crecidas del nivel del río experimentadas en determinadas épocas para observar si habían afectado a la fábrica del puente.

La consulta bibliográfica se completó con la investigación de documentación en el Archivo Histórico, de Protocolos y Municipal de Manresa. En este archivo se encontró una anotación manuscrita de J. Sarret Arbós, archivero de la ciudad, del año 1931, en la que se hacía mención de que el puente de Vilomara había sido edificado, juntamente con otros de los

alrededores, por decisión del Consell de la Vila de Manresa, en 1383. En el mismo archivo se localizaron otras fuentes que permitieron comprobar que la fecha de construcción era anterior. Las diferentes fuentes consultadas aportaron mucha información sobre el puente; fundamentalmente, se analizó el *Llibre Vert*, una serie de manuales notariales y testamentos, los libros del *Consell* de la ciudad y los del *Clavari*, estos últimos pertenecientes al siglo xvii; de este mismo siglo databan una serie de documentos sueltos contenidos en una carpeta referente a Vilomara. Finalmente, los libros d’*Acords de l’Ajuntament de Manresa* proporcionaron algunas referencias del siglo xix.

### Criterios de la intervención arquitectónica

Cuando se planteó la intervención, la estructura del puente se encontraba en buenas condiciones de conservación, salvo los vicios ocultos. No obstante, existían problemas que hacían aconsejable su restauración. Por un lado, los muros y las bóvedas tenían las juntas descarnadas y bastantes sillares rotos o erosionados a causa de las lluvias, riadas y otros agentes. Se observaban también filtraciones de agua y elementos afectados por la acción antrópica; la alteración de los niveles originales y de la altura de las barandillas en el inicio del puente por ambos lados, así como la pérdida de la cornisa de remate en la mayor parte de los tajamares, eran también motivo de actuación.

En el momento de la intervención, el puente ya tenía como única función la comunicación del pueblo del Pont de Vilomara con el barrio del Raval, en el término municipal de Manresa; teniendo en cuenta que existía un puente nuevo (construido en 1973) que cubría las necesidades del tránsito rodado, era imprescindible dejar el antiguo puente para el paso exclusivo de peatones —y de vehículos sólo en caso de emergencia—. Esta nueva función contribuiría también a la conservación del puente.

El criterio seguido en la restauración fue el de llevar a cabo una intervención sumamente respetuosa: se trataba de consolidar, restituir y completar los elementos degradados por el paso del tiempo y las diversas acciones, utilizando las técnicas y materiales idóneos para que el monumento no sufriese alteraciones graves.

### Descripción de las obras

El descubrimiento de la longitud total del puente y del pavimento original, fruto de las excavaciones arqueológicas, fueron factores determinantes para la intervención arquitectónica.

En lo referente al pavimento, se modificó el que estaba previsto en el proyecto original. Ante la ausencia de datos, se había diseñado un pavimento de losas de piedra arenisca, es cuadradas a máquina por hiladas y con acabado mecánico con el bailarín; en el centro se preveía la ejecución de un suave canal de recogida de aguas, también en piedra, ya que se desconocía el sistema de desagüe original del puente. Pero al encontrar el pavimento del siglo xvii, teniendo en cuenta su considerable extensión y que databa del momento en que se habían realizado las últimas reformas importantes del puente, se adoptó como modelo para el suelo definitivo. Era de cantos rodados colocados de canto y con hiladas perpendiculares a las barandillas; además, presentaba una modulación en cuadros gracias a unas fajas de piedra dispuestas cada tres pasos.

Al levantar el pavimento de asfalto, su base y relleno inferior, apareció la cañería de alimentación de agua del Raval, que fue sustituida por una nueva ya que su estado de conserva-

ción era deficiente. (Esta cañería alimenta las viviendas del Raval que, aunque pertenece a Manresa, recibe los servicios del Pont de Vilomara.)

Se reparó el extradós de los arcos, se limpiaron las bóvedas con chorros de aire a presión y se reprodujo la disposición general y las fajas del pavimento adoptado. Se levantaron todos los pavimentos, marcando en obra la disposición de las fajas existentes para poder reproducir su ubicación. Las fajas inexistentes se interpolaron, siguiendo la modulación. Como preparación del pavimento se hizo un lecho de hormigón de 15 cm de grosor.

Durante los trabajos de restauración se resolvieron problemas de textura en los diversos tipos de fábrica. Se mantuvo y consolidó la fábrica de mampostería de sillares grandes y escuadrados, que se supone que es la estructura hecha para la reparación de los daños provocados por la riada del siglo XVII. También se restauraron los sectores de sillares pequeños, colocados por hiladas horizontales, que forman parte de la estructura más antigua, y se renovó la mampostería de los remates y barandillas, consiguiendo recuperar alturas y gruesos originales.

Tanto en los muros como en las bóvedas se restauraron las justas descarnadas y los sillares erosionados, completando la operación con un raspado y limpieza con agua y detergente neutro para eliminar restos de argamasa de cal, manchas por filtraciones de agua, barro, etc. Esta operación no modificó ninguna característica estructural.

En los pasamanos de las barandillas de los tajamares se observaron dos tipos de cornisa, una moldurada y otra geométrica de formas más simples. En el resto de la barandilla no se vio ningún remate parecido y tampoco se tenía información de que hubiese existido alguno en otro tiempo. Casi todas las barandillas del puente tuvieron que ser reconstruidas por la cara interior, recuperando así la anchura original. La mayoría de las losas de remate se pusieron nuevas; en éstas no se trabajó la cara correspondiente al lecho de cantera, sino que sólo se recortaron y escuadraron a medida de la baranda. Se completaron los pasamanos moldurados de los tajamares, copiando los modelos existentes. Se limpiaron y rasparon todos los paramentos, muros y bóvedas con agua y detergente neutro, vaciando las juntas y rellenándolas de nuevo con mortero mixto de cal y cemento portland con un colorante inorgánico, y se sustituyeron las piedras más erosionadas, así como las que correspondían a reparaciones recientes, de pésima ejecución.

Después de descubrir los niveles primitivos del pavimento del puente, surgió la necesidad de reformar sus accesos para permitir el tránsito rodado en caso de emergencia. Fue preciso, en ambos lados, rebajar y reformar los niveles y rasantes de los accesos para conseguir un nuevo acuerdo. En el sector del Raval se mantuvo el tránsito hacia Manresa y se respetaron los accesos al anexo camino vecinal y a las otras fincas existentes. Lógicamente, los servicios de abastecimiento de agua y de desagüe que se vieron afectados por esta reforma fueron restablecidos.

Se hicieron nuevos enlaces partiendo de la cota original del puente y se colocaron pavimentos nuevos como superficie de transición entre el puente y su entorno próximo. En la zona del pueblo este pavimento se hizo de losetas cuadradas de panot de cemento, de 25 por 25 cm con sub-base de hormigón de 15 cm de grosor. Este pavimento, de fácil colocación y reparación, se colocó en diagonal, enmarcado por una faja perimetral del mismo material que delimita todas las uniones a los diversos pavimentos y propiedades de fincas próximas al puente. En el lado del Raval, el pavimento de enlace se realizó con hormigón estriado para mejorar la adherencia de los vehículos de los vecinos.

En la faja de entrega del puente, en ambos costados y en toda su anchura, se colocó una reja de fundición para la recogida del agua de lluvia.

Tanto en el acceso del pueblo como en el Raval, para realizar los nuevos enlaces fue necesario demoler los pavimentos de asfalto u hormigón existentes. El importante relleno de tierras se excavó a cielo abierto para obtener la caja de pavimento, según la nueva rasante y pendientes y de acuerdo con la cota del puente. En el caso del Raval y frente al puente se llegó a encontrar la roca natural. Fue necesario adaptar la red de desagües existentes a las nuevas cotas; aprovechando estas obras se renovó la cañería de la red de alimentación de agua del barrio del Raval.

En el sector del pueblo fue preciso adaptar y reparar la valla de una casa de vecinos que, al efectuar la excavación, quedó descalzada.

Se equipó con dos tipos de alumbrado, uno para los peatones y otro ornamental. El primero se consiguió mediante puntos de luz blindados, ubicados en la cara interior de la barandilla sur, colocados de acuerdo con el módulo del nuevo pavimento y conectados al alumbrado del pueblo para que funcionen simultáneamente. La iluminación ornamental del puente se hizo mediante focos de vapor de sodio de alta presión, colocados en el arranque de las bóvedas del puente. Los proyectores son de distinta potencia, según la altura del arco, con el objetivo de que la intensidad luminosa conseguida sea uniforme en todos los arcos y que la figura del puente destaque en la noche. Se descartó la iluminación directa por báculos y grandes proyectores por el coste, consumo y deslumbramiento.

El mando de esta iluminación se realiza desde una caja estanca metálica, colocada en la orilla de acceso al puente, en el muro de la fábrica anexa. A partir de esta caja se hicieron dos tendidos de líneas, debidamente entubadas. Una línea parte de la caja y alimenta los primeros focos hasta llegar al río. La otra discurre por un tubo a lo largo del puente, bajo el pavimento, y retorna hasta el río sirviendo a los otros focos.

Para llevar a cabo estas operaciones, fue necesario montar andamios metálicos con plataformas de tabloneros a los dos lados del puente, bajo las bóvedas y en toda la altura. En el arco 6, por donde discurre el río, fue preciso montar puentes volantes por ambos lados.

El entorno inmediato se limpió de hierbas y matorrales, que impedían la visión de algún sector. Los escombros y desperdicios existentes cerca del puente se trasladaron a un vertedero.

Al limpiar de arbustos la margen izquierda del río y hacer accesible esta explanada, fue necesario, por motivos de seguridad, proteger la orilla con una baranda metálica, ya que al lado pasa el canal de servicio de la fábrica cercana, por el último ojo del puente —el del lado del Pont de Vilomara. Antes de colocar la baranda se recreció el muro de mampostería existente, límite del canal, con el objeto de contener las tierras de la plataforma que se recuperó cerca del puente.

Para cruzar el canal había una losa de hormigón prefabricada y aligerada, colocada entre el desagüe del pueblo y el puente, enganchada al muro de este último. Ya que se había acabado la restauración del puente y no se había conseguido del Ayuntamiento que desviase el desagüe, se optó por disimularlo, colocando encima una pasarela de hormigón; de esta forma se consiguió una mayor visibilidad del último ojo del puente. Para prevenir posibles accidentes se colocó una barandilla metálica a ambos lados de la pasarela.

Para impedir el paso de coches por el puente, que después de la restauración quedaría para uso exclusivo de los peato-

nes, se colocaron postes de aluminio reflectantes en los dos accesos. En caso de emergencia, mediante la llave que tiene el Ayuntamiento del Pont de Vilomara, estos pivotes pueden abatirse para posibilitar el paso de vehículos.

## Dades bàsiques de l'edifici

Comarca: Vallès Oriental

Municipi: Granollers

Localització: Plaça de l'Església

Tipologia: Campanar, de planta rectangular el primer cos i poligonal els altres dos superiors, coronat pel cos de campanes.

Època: Final del segle xv i primers anys del segle xvi

Propietat: Bisbat de Barcelona

## Dades bàsiques de l'actuació

### Intervenció arquitectònica

Estudi geotècnic del terreny. Treballs de consolidació i neteja. Col·locació de campanes.

### Projecte

Arquitecte: Manuel Gimeno Bartolomé

Data: Novembre de 1991

### Obra

Arquitectes: Manuel Gimeno Bartolomé, Josep Rovira Pey,

Aparellador: Salvador Santolària

Empresa constructora: Coprho SA, Granollers.

Impermeabilització: Terflex, Taradell.

Estructura metàl·lica: Lorente SC, Granollers.

Cosits: Losan-Mecànica del Suelo SA, Gavà.

Bastiments: Útil Lloguer Societat Cooperativa, Vic.

Campanes: Foneria Guixà, Monistrol de Montserrat.

Data d'inici: 16 de maig de 1991

Data d'acabament: desembre de 1991

Pressupost: 7.703.475 pessetes (Ajuntament: 2.000.000;

Diputació: 5.703.475)

### Investigació històrica

Direcció: Albert López Mullor

#### Recerca arqueològica

Direcció: Martí Sunyol Busquets

Empresa: Coprho SA, Granollers.

Data: Del 10 al 15 de juny de 1991

#### Recerca històrico-documental

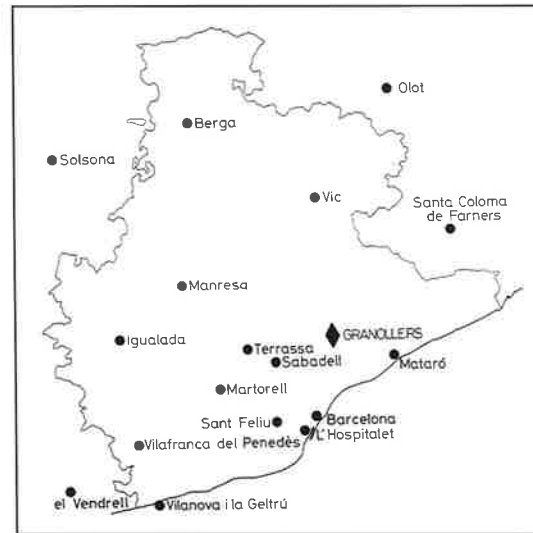
Estudi de les fonts: Anna Castellano Tresserra, Martí Sunyol

Busquets.

#### Recerca històrico-artística

Estudi artístic: M. José Sureda Berná

Textos: Anna Castellano, Manuel Gimeno, Albert López Mullor, Josep Rovira, Martí Sunyol, Maria José Sureda, Imma Vilamala.





La porta meridional del temple gòtic, als anys vint del nostre segle. Foto: Fototípia Thomas, Fons documental de l'SPAL. A la dreta, interior de l'església gòtica. Foto: J. Ribera Llopis, SPAL, 1919.



L'església malmesa parcialment a causa dels fets revolucionaris del començament de la Guerra Civil (1936-1939). Foto: Estorch, SPAL, desembre 1936.



## Descripció de l'element

El campanar de l'església de Sant Esteve de Granollers queda dins el pati de la rectoria i forma part del mur oest de la nau principal del temple i del mur nord de la capella del Sant Crist. Es troba a la banda oest de l'església, que està orientada de nord a sud.

L'església de Sant Esteve està situada al bell mig del nucli antic de la ciutat, al lloc conegut com a turó de Sant Esteve, lleugerament elevat i de pendent suau.

És un edifici construït després de la Guerra Civil de 1936-1939, a conseqüència de la qual l'anterior església parroquial va ser cremada i enderrocada. D'ella, tan sols en resta el campanar, d'estil gòtic, i una petita part de l'antiga façana romànica de ponent.

Les torres gòtiques s'erigien solitàries al mig de les ciutats i això convertia cada parròquia en símbol de poder d'un barri. Aquesta concepció de l'espai reflecteix la mentalitat burgesa de l'època.

La torre gòtica de Granollers s'aixecava, també, dominant les edificacions de la vila, com a símbol de l'església parroquial, que era la representació de la vida religiosa i social de la comunitat.

El campanar de l'església de Sant Esteve és un exemple il·lustratiu dels campanars gòtics catalans, formats per una estructura prismàtica, massissa i tancada, amb poques obertures i molt petites. Només l'últim pis, on s'allotgen les campanes, té amplis finestrals, i està rematat per un terrat amb barana decorada.

La torre té 34 m d'alçària fins a la part superior de la barana. Consta de tres cossos. El primer, d'uns 10 m, és de planta quadrada; una motllura que recorre la torre, excepte pel costat sud, on el campanar quedava integrat a l'església gòtica, el separa dels altres dos cossos superiors. El segon cos té la part nord octogonal, mentre que pel sud continuen els angles rectes uns 9 m més, amb unes figures de forma piramidal adossades al mur. L'últim cos, el de campanes, té una estructura poligonal asimètrica.

Els dos primers cossos tenen els paraments formats per arestes de pedra arenisca i panys de maçoneria en què predominen els còdols de riu calcaris, alguns treballats a una cara i altres sense treballar; també hi ha peces d'arenisca vermella, encara que molt petites. L'últim cos té els paraments de carreus molt ben treballats i concertats, que li confereixen solidesa i contrasten amb la transparència dels esvelts finestrals.

Una cornisa delimita el cos superior de campanes, on s'obren finestrals amb arc apuntat i traceria trilobulada. Dues línies d'impostes marquen l'arrencament dels arcs apuntats i el perímetre de la barana del terrat; a les cantonades de les façanes del cos de campanes, sota la barana del terrat, hi ha unes gàrgoles d'aspecte zoomòrfic. La barana és de pedra amb quadrífolis entrelaçats a manera de traceria. Al centre del terrat s'aixeca un suport per a les campanes horàries, de ferro forjat amb filigrana.

### Notícia històrica

La referència més antiga d'una església a Granollers data del 972, segons el Cartulari del Monestir de Ripoll. Pocs anys més tard, el 1014, s'esmenta la *parrochia de s. Stephani de Granullarios* i el 1065, al testament d'un tal Bofill, s'hi esmenta un altar dedicat a sant Joan, que es trobava en la dita església. No sabem si el document es refereix encara a l'edificació primitiva, que hem de suposar pre-romànica, o bé al nou edifici romànic. Aquest temple, sens dubte, deu ser al·ludit en un nou esment de l'església de Sant Esteve de Granollers datat del 1117.

A través de les restes que han pervingut, es pot deduir que aquesta construcció era d'una sola nau, d'uns 6 m d'amplada interior per 13 m de longitud, orientada d'est a oest, amb l'absis semicircular i el portal principal emplaçat a la façana de ponent. Aquest portal es va conservar formant part del parament de la construcció posterior, al costat del campanar, i era conegut com *el portal petit*. Segons descripcions antigues, estava format per dues columnes amb sengles capitells on recolzava una arquivolta.

Entre el 1940 i el 1942, prèviament a la construcció del nou temple, es van dur a terme unes excavacions arqueològiques que, a més de l'arrencament de l'arquivolta romànica, van permetre localitzar part de l'absis semicircular i diferents fragments de murs d'aquesta església. Sobre ella, se'n va construir una de nova al segle xv, seguint l'estil gòtic imperant en aquell moment. Aquesta edificació tenia la mateixa orientació que la romànica, d'est a oest, amb el campanar al cantó nord-est, gairebé als peus. Al costat del campanar, com ja hem indicat, es va mantenir la petita porta romànica, que constituïa un dels dos accessos al temple; l'altre, el principal, era d'estil ogival i es trobava al sud.

Originalment, aquest temple constava d'una sola nau i absis poligonal. Posteriorment, al segle xvii, es van obrir diverses capelles al cantó nord, una d'elles dedicada a la verge del Roser i l'altra a la Preciosíssima Sang, que durant un temps va servir de sagristia. Al segle xviii es va construir la del Santíssim Sagrament, amb la seva corresponent sagristia. Els paraments d'algunes d'aquestes capelles es van adossar al campanar, que encara en conserva les empremtes. Poc abans de la destrucció del temple, a la base del campanar hi havia una capella amb dos altars dedicats a la Mare de Déu i a la Divina Pastora, i una pica d'estil gòtic. A l'angle sud-oest de l'església hi havia una dependència que sobresortia de la línia de façana, amb una finestra al sud.

No disposem de dades exactes sobre l'inici de la construcció d'aquesta església gòtica, però sembla que cal situar-la dins el segle xv, probablement cap al segon quart, tenint en compte que les visites pastorals de mitjan segle fan esment d'un nombre de capelles difícilment concebible en l'edifici romànic, de dimensions més petites. Segons sembla, les obres van seguir al llarg de tot el segle i els primers anys del següent, almenys fins al 1511, moment en què en el decurs d'una visita episcopal es va exhortar als jurats de la vila i als parroquians per tal que acabessin l'església amb rapidesa.

Tenim constància de les obres de construcció de l'església l'any 1500. Un document de règim municipal redactat el 19 de febrer, en fer referència a la insaculació i els càrrecs pú-

blics, deia: ... *hagen acceptar a fer la missatgeria en lo temps e forma que per lo dit consell sera ordenat, sots pena de vint y cinch lliures, de les quals la meytat a la obra de la yglesia maior de la dita vila*. L'interès de la notícia rau no tan sols en el fet d'aportar noves dades per a la cronologia de l'edifici, sinó també en el fet de palesar la implicació dels responsables de la vila en el desenvolupament de les obres.

En tornar el segle, la construcció de l'església es devia trobar ja molt avançada, ja que entre 1493 i 1497 els Vergós, mestres pintors de Barcelona, estaven treballant en l'obra del retaule de Sant Esteve per a l'altar major, que des del 1917 es conserva al Museu d'Art de Catalunya. És probable que en aquells mateixos moments es bastís el campanar, juntament amb el cor. L'any 1508, una visita pastoral feia referència al cloquer, dotat ja de quatre campanes —dues de grans, dites els *Senys*, i dues de petites, anomenades *esquelles*. A més, a la capçalera de l'església i per sobre de l'altar major, hi havia una altra campana encarregada de tocar les hores.

La construcció del campanar en aquells anys ve confirmada pel testament d'Esteve G. Bruniquer, que va viure entre 1561 i 1641, on s'especificava que la tomba de la seva família es trobava en el fossar de la parròquia de Sant Esteve, situat al costat del celler de la rectoria, prop del *portal petit* de l'església, i que havia estat traslladada en temps del seu avi i pare en construir-se el campanar i el cor i obrir-se un pas entre de l'església.

Al marge de l'agressió que va poder suposar per al campanar la construcció de les capelles esmentades abans, aquest element ja no va patir més reformes d'importància. Quan l'església va ser cremada i posteriorment desmuntada, arran dels fets de la Guerra Civil, el campanar va quedar tot sol als quatre vents durant un temps. La construcció del nou temple es va iniciar el 1942 i va durar fins al 1946. Val a dir que s'hi van utilitzar moltes pedres provinents de l'església gòtica desmantellada.

### Crònica de l'actuació

La progressiva degradació del campanar va empènyer l'Ajuntament de Granollers a demanar formalment, el 4 de juny de 1990, la intervenció del Servei en la restauració de l'element que, juntament amb la Porxada, és el més representatiu i interessant del patrimoni arquitectònic de la ciutat. Amb l'esmentada sol·licitud, l'Ajuntament adjuntava un informe tècnic que havia encarregat prèviament a l'Oficina Consultora Tècnica del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya; l'objectiu d'aquest informe, signat per l'arquitecte F. Mañà (juliol de 1989), era determinar la causa de les patologies de la construcció i oferir unes propostes d'intervenció, que van ser assumides pel Servei.

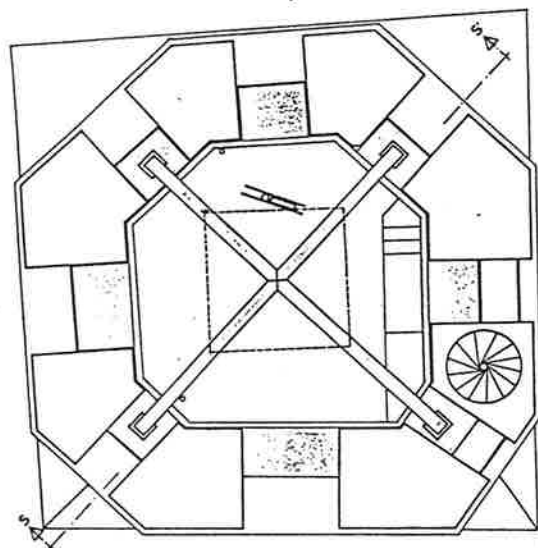
Així, el Servei es va fer càrrec de la redacció d'un projecte arquitectònic de consolidació urgent del campanar, de la recerca històrica i del seguiment dels treballs. El març de 1991 es va sol·licitar la col·laboració de l'arquitecte Manuel Gimeno Bartolomé en la redacció del projecte i en la direcció tècnica de l'obra. La Diputació es va fer càrrec dels honoraris d'aquest col·laborador i va donar una subvenció de cinc



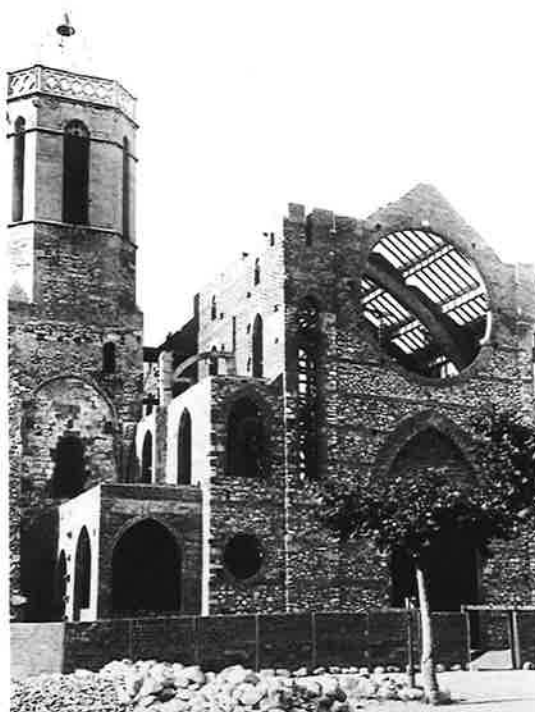
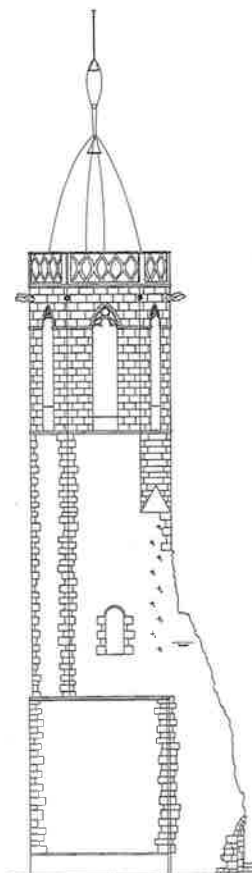
Estat del campanar després del desmuntatge del temple durant els anys de la Guerra Civil (1936-1939). Foto: Arxiu Municipal de Granollers, 1939-1940.



Foto: J. Ribera Llopis, SPAL, 8.4,1940.



Planta del darrer pis del campanar, on estan situades les campanes. A la dreta, alçat de la façana occidental.



L'església de Sant Esteve durant la construcció de l'edifici nou (1942-1946). Arquitecte: José Boada. Foto: Arxiu Municipal de Granollers. A la dreta, el campanar després de la intervenció del Servei. Foto: M. Baldomà. SPAL, 1.3.1995.



milions de pessetes a l'Ajuntament per fer les obres. El consistori les va adjudicar a l'empresa Coprho SA, de Granollers.

El projecte de consolidació urgent data del febrer de 1991. Els treballs es van començar el 16 de maig de 1991 i es van acabar el desembre del mateix any. El 29 d'octubre es van col·locar les campanes noves al campanar. El novembre d'aquest mateix any, quan les obres estaven a punt d'acabar, es va redactar un informe que contenia un conjunt de recomanacions per a una futura intervenció global, necessària per a la correcta restauració del campanar.

Per tal de difondre l'obra, el desembre de 1991 l'Ajuntament de Granollers va editar un tríptic informatiu sobre els treballs de restauració.

## Treballs d'arqueologia

Com és habitual, la recerca arqueològica va constituir la primera fase de les obres. En aquest cas, es va aprofitar un sondeig que s'havia d'obrir per comprovar la solidesa de la fonamentació. Fet amb criteri i mètode arqueològic fins a assolir el terreny verge, va proporcionar una estratigrafia il·lustrativa, la qual va confirmar algunes hipòtesis sobre l'evolució del campanar i va aportar dades interessants sobre l'ocupació de l'indret a l'època antiga.

L'excavació va documentar la fonamentació del campanar pel costat sud, el que presentava les patologies arquitectòniques més greus. La cala es va obrir a l'angle sud-oest de l'element, al costat de l'escala que mena als pisos alts i que, en aquest punt, fa un petit replà després del tercer graó. Per poder documentar més bé els dos murs que formen l'angle del campanar, de bon començament es van desmuntar els tres primers graons i el replà esmentat. Tot i això, en trobar a sota una capa de formigó tan recent i compacta com els elements desmuntats, es va decidir d'obrir el sondeig al peu de l'escala i a tocar del mur sud de l'element, amb una superfície quadrada de 110 cm de costat.

Es va aixecar el terra més recent del campanar, que estava fet de ciment amb un gruix d'entre 10 i 12 cm. A continuació, es va trobar una preparació de calç, seguida d'una capa de terra marronosa, dúctil i tova, i d'una altra de runa desfeta amb calç, pedres i fragments de totxo. Tots aquests nivells corresponien a un mateix rebliment que recolzava sobre la preparació d'un paviment de rajoles ja desaparegudes, l'empremta de les quals indicava que feien 19 cm de costat.

Sota aquesta preparació es va trobar un sòl de cairons de color groguenc, de 18-19 cm de costat, que corresponia a l'església gòtica. A continuació, hi havia un nivell molt potent de terra marronosa no gaire compacta, amb materials medievals, la qual cosa permetia d'establir un *terminus post quem* per a la col·locació del paviment i, per tant, per a la fundació del campanar. És en aquest nivell que es van trobar una sèrie d'enterraments d'inhumació, molt barrejats i força malmesos, alguns d'ells tallats pel mur gòtic.

Un cop extreta aquesta capa, es va trobar una altra de menys potent, amb materials de l'època romana. L'inici d'aquest es-



trat coincidia amb una petita preparació de calç que no es trobava enlloc més de la cala i que devia continuar vers l'oest. La capa recolzava directament en el terreny natural.

Cal afegir que en el perfil occidental de la cala es va distingir un mur que reposava sobre aquesta preparació i que s'adossava a la paret de maons esmentada abans. Aquest mur estava format per carreus reaprofitats de l'antiga església i servia per contenir la massa de ciment i pedres abocada a l'angle sud-oest del campanar durant la consolidació posterior al desmantellament del temple. Els carreus d'aquest mur conservaven restes d'un estucat i pintat de color vermellós.

Igualment, en el perfil meridional, sota el mur sud del campanar, hi havia un reblliment fet amb ciment barrejat amb alguns fragments de totxo, que baixava fins a la fonamentació del primitiu mur gòtic. Al damunt d'aquesta fonamentació es conservaven tres carreus que pertanyien a la primera filada vista del mur. La resta havia estat arrencada per posar-hi el rebllent de ciment, que en realitat era una corretja feta entre els muntants de l'antiga porta quan es va consolidar el campanar per primer cop. Sobre aquesta corretja recolzava el mur de maons descrit abans. D'altra banda, la banquetta del mur gòtic tallava alguns centímetres l'argila natural.

Tot plegat indica que l'indret de Sant Esteve va ser ocupat a l'època romana, com d'altres zones veïnes on s'han fet troballes importants recentment. En aquest cas, les ceràmiques trobades indiquen un arc cronològic que abraça des de mitjan segle i fins al començament del segle v.

Pel que fa a l'ocupació medieval, el material d'aquella època més antic que s'ha trobat es pot situar entre els segles XI-XII, moment de la construcció d'un edifici romànic que va substituir un d'anterior, esmentat als documents al segle X.

L'església romànica era més petita que la gòtica i, per tant, l'espai que ocupa l'actual campanar no estava construït. Aquesta disposició concorda amb la troballa de quatre enterraments medievals, que probablement ocupaven el cantó septentrional de la sagrera.

En el moment de la construcció de l'església gòtica es va reaprofitar la façana romànica de ponent, deixant la porta com a accés lateral. El campanar es va construir a l'angle nord-oest de l'edifici, formant part de l'estructura de la nau principal. Per l'exterior, va continuar la línia de la façana oest.

La fonamentació del campanar es va fer obrint una rasa que va travessar els enterraments medievals, el nivell d'ocupació romana i l'argila natural. Aquesta rasa va ser rebllerta amb morter fins a una alçada de 115 cm i, a partir d'aquí, es va començar a bastir el mur amb carreus. Aquest mur quedava amagat sota el nivell del terra al lloc on s'obria l'arcada que comunicava la nau central amb l'interior del campanar, que quedava tres graons més avall.

El paviment de l'església gòtica era de rajols grogosos. A sobre se'n va col·locar un altre, del qual només queda la preparació amb les marques de les rajoles; això indica que van ser arrencades, probablement en desmuntar l'església.

El paviment gòtic segellava el nivell medieval que hi havia a sota. Per tant, els materials més tardans trobats en aquesta

segona capa constitueixen un *terminus post quem* per a la datació del campanar. La peça més significativa trobada va ser un fragment d'escudella de ceràmica blava de Barcelona, decorada amb una palmeta com a motiu central, datable de la primera meitat del segle XV, la qual cosa s'adiu amb la primera referència al campanar ja construït, feta el 1508.

L'església gòtica va continuar evolucionant durant els segles següents, però no pel que fa a l'àmbit del campanar. En arribar al segle XX, hi havia una petita capella a l'interior, a la qual s'accedia baixant uns graons des de la nau central de l'església.

Com que després de la Guerra Civil només va restar dempeus el campanar, el mur sud va quedar al descobert i va perdre les descàrregues que tenia a través de la nau central de l'antic temple. Llavors també va quedar vist l'arc d'accés a l'interior del campanar. És probable que en un moment poc posterior al desmuntatge de l'església es manifestés l'esquerda que recorria bona part del campanar. El fet és que ja abans de començar les obres del nou edifici s'havia fet un reforç a l'interior de l'arcada del mur sud.

Segons hem comprovat, es va rebaixar el mur sud per sota del nivell del sòl interior uns 60 cm, es va fer una rasa d'un cantó a l'altre de l'arcada i es van destruir, per tant, les primeres fileres soterrades del mur gòtic. Aquesta rasa fou rebllerta amb pòrtland i maons trencats fins al nivell del sòl interior de la capella. Un cop feta la corretja de reforç a la base de l'arcada, aquesta es va paredar amb maons, deixant de nou una obertura, però més petita.

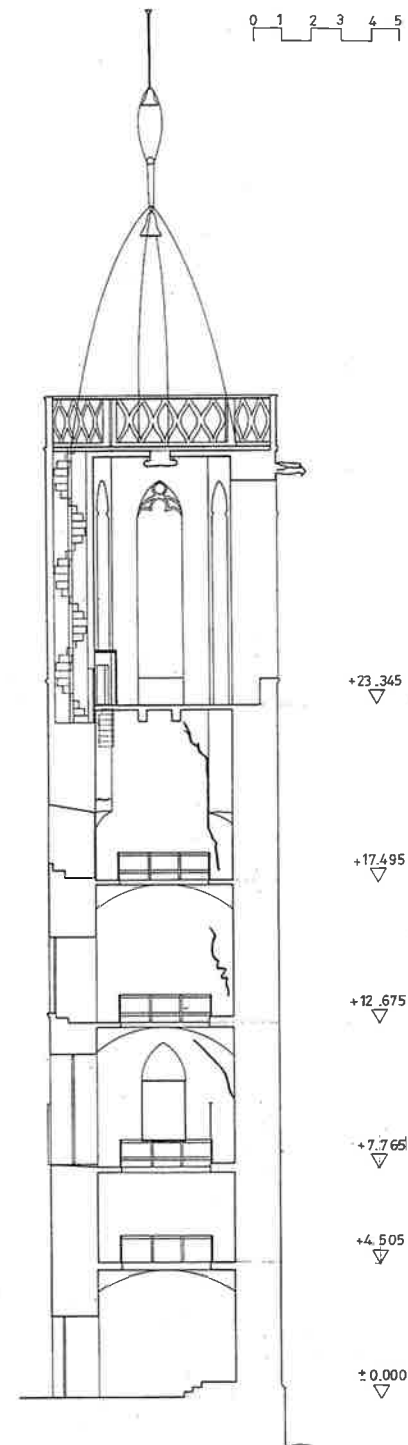
Després de fer el mur de reforç, es va abocar un reblliment a l'angle sud-oest interior del campanar, a base de pòrtland i còdols grossos, probablement per donar major consistència a aquest punt. Aquest reblliment s'adossava a un muret de contenció format amb carreus reaprofitats de l'antiga església. Posteriorment, es va anivellar tot l'espai interior del campanar amb runa i terra. A sobre es van posar una preparació de calç i el sòl de ciment actual, situat a la mateixa cota que els paviments de l'edifici nou.

L'accés al campanar a través de l'arcada sud parcialment paredada va restar anul·lat, finalment, en obrir-se un altre pel costat est, que dona a la nau principal de l'església. La darrera reforma va consistir en la formació de l'arrencament de l'escala que mena als pisos alts del campanar, col·locat a l'angle sud-oest i format per un tram de tres graons i un replà.

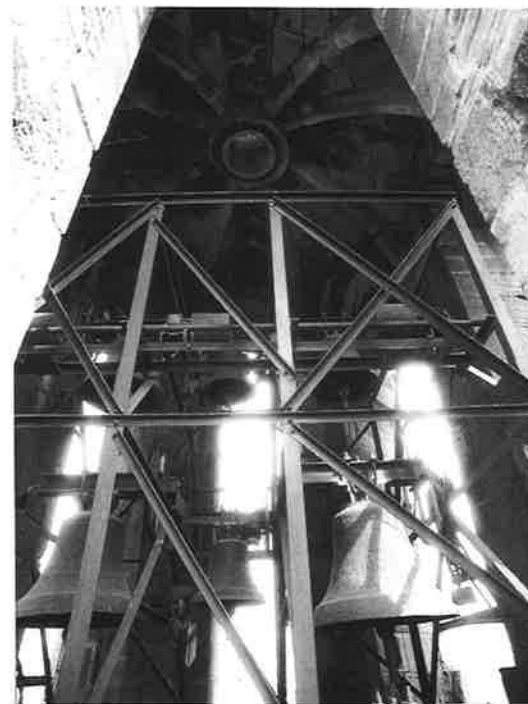
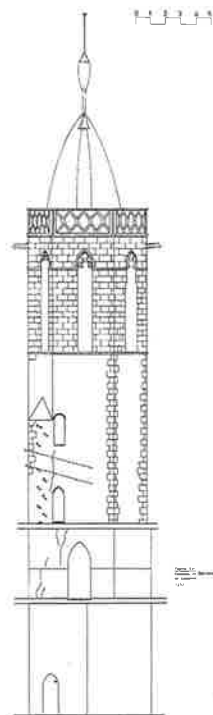
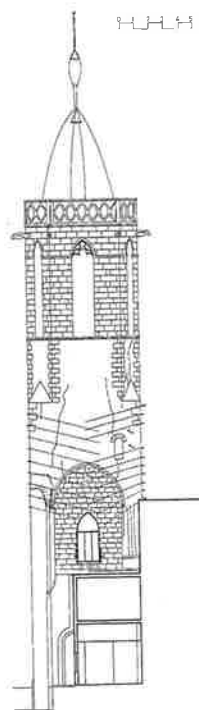
### Recerca històrico-documental

El setembre del 1990 es va iniciar la recerca històrico-documental per tal d'intentar determinar el moment de la construcció del campanar i les possibles alteracions sofertes fins avui.

Es va procedir al buidatge de la bibliografia referent a l'església i al municipi de Granollers per poder determinar no només aquells aspectes que afectaven directament l'element, sinó també la seva significació social. Calla tenir present que al propi valor del campanar s'afegia el valor simbòlic de l'indret per als ciutadans de Granollers: el lloc on es troba empla-



Secció del campanar abans de la intervenció del Servei, amb indicacions de les patologies detectades.



çat el campanar —el turó de Sant Esteve— conserva, a més de les restes de les successives esglésies anteriors, els vestigis de l'antic assentament romà de Semproniana, que es tracta del nucli de poblament més antic de la ciutat.

Un cop examinada la bibliografia bàsica, es va passar a la consulta de la documentació d'arxiu. En haver-se perdut el fons parroquial en el decurs de la Guerra Civil, es va intentar obtenir alguna informació de l'arxiu municipal de la ciutat, el qual no va proporcionar dades de caire històric, però sí urbanístic, a través del Catàleg General del Patrimoni Històric Arquitectònic de la ciutat de l'any 1985 i d'un Pla Especial per a la remodelació de la plaça de l'església.

Va caldre, doncs, buscar la informació en els fons del bisbat de Barcelona i en les *Notes Històriques* que el prevere Josep Mas va recollir de les diferents esglésies d'aquest bisbat, abans que la Guerra Civil fes desaparèixer bona part dels arxius parroquials. Aquestes notes, manuscrites, es conserven avui a l'Arxiu Històric Municipal de Barcelona. La informació d'aquest fons es va complementar amb la sèrie de *Vísites Pastorals* que es conserven a l'arxiu de l'esmentat bisbat de Barcelona, que van permetre fixar la data aproximada de construcció del campanar a les darreries del segle XV o primers anys del XVI. Amb això, es confirmaven les primeres hipòtesis sorgides de l'anàlisi bibliogràfica.

La recerca es va completar amb la consulta de l'arxiu d'imatges de l'Hemeroteca Municipal Josep Mora i d'un fons de la pròpia parròquia de Sant Esteve, els quals van permetre apreciar els efectes de la Guerra Civil en el temple.

## Descripció de les obres

Les patologies apreciades en el campanar eren de tres tipus i n'afectaven, principalment, les façanes sud i est, segons els informes tècnics previs a la redacció del projecte de restauració. Les anomalies observades eren les següents: la degradació dels morters aglomerants del mur en la superfície, sobretot en la façana sud; l'aparició d'esquerdes inclinades aproximadament a uns 60°, dues a la façana sud i una a la façana est, i la degradació de la pedra —sobretot dels carreus de marès— en la zona alta del campanar i als cantons est i sud, a l'interior de la zona de campanes, a la part alta de l'escala de cargol d'accés al cim del campanar i a tota la barana que el corona.

Per tal de corregir aquestes anomalies, el projecte citat proposava la millora de la trava interna dels paraments sud i est per proporcionar continuïtat a aquests murs; el rejuntat dels paraments de les façanes, i la impermeabilització de la coberta del campanar i del nivell de les campanes. Partint d'aquestes propostes, però, els criteris del projecte es van anar adaptant al llarg de l'execució de les obres. Es van aixecar plànols del campanar, abans i després de la intervenció, per deixar constància de les operacions que s'hi anaven portant a terme.

Primerament, es va fer un estudi geotècnic del terreny consistent en treballs d'obra a base de sondatges per percussió, amb assaigs de càrregues i extracció de les mostres, i a base de treballs de laboratori, amb estudi de granulometries, límits

Alçats de les façanes sud i est, amb la proposta de consolidació. A la dreta, a dalt i al mig, dos aspectes dels treballs de consolidació del campanar. Fotos: M. Baldomà, 15.7.1991; S. Santolària, octubre 1991. SPAL. A sota, interior del campanar després dels treballs de consolidació. Foto: M. Baldomà. SPAL, 1.3.1995.

d'Alterberg, humitats i talls directes. També es va realitzar una cala arqueològica a l'interior, al costat del mur sud, que va situar la cota inferior de la fonamentació a uns dos metres i setanta centímetres per sota del paviment actual. Amb aquestes operacions es va poder determinar la fatiga de treball del sòl de la fonamentació.

També es van realitzar sondatges a l'interior del mur sud, que van determinar l'existència de fàbrica de maó massís adossada a la fàbrica de còdols predominant en la construcció. Els gruixos d'aquesta fàbrica de maó eren variables i apareixien al nivell de terra, al del primer replà i al del segon, on hi ha un gran finestral. A partir d'aquest nivell, la fàbrica de maó desapareixia.

Es va netejar el terrat del campanar i s'hi van fer tasques d'impermeabilització mitjançant l'aplicació de dues capes de resines sintètiques, reforçades amb teixit de fibra de vidre per evitar la filtració d'humitats cap a la torre. També es va fer una consolidació provisional de la barana del terrat, tot falcant-la amb una estructura metàl·lica feta amb aquesta finalitat feia temps, però que ja no complia amb la seva funció, ja que amb el pas dels anys la barana de pedra s'havia anat disgregant, perdent així el contacte i la trava amb l'estructura metàl·lica.

Es va muntar una bastida especial, amb xarxes protectores, per fer els treballs a les façanes, des del terra fins al nivell del pis de les campanes. Es van netejar i arranjar tots els paraments de les façanes. Es va rejuntar o arrebossar la fàbrica amb morter de calç, ciment pòrtland i colorants, i es van sanejar els elements petris que potencialment eren més perillosos per la possibilitat de desprendiments. A l'últim pis de la torre, a nivell del terra, es va fer un suport per a un conjunt de campanes, a base de daus de formigó amb engrallat i perfils metàl·lics.

Es va millorar la trava interna dels murs mitjançant cosits realitzats des dels murs est i oest (per lligar el mur sud) i des del sud (per lligar el mur est). Atès el seu gran cost, aquesta operació es va realitzar selectivament allà on les esquerdes eren més importants. Aquests cosits van consistir en perforacions d'uns 4 m de longitud i 50 mm de diàmetre, armades amb cargol calibrat Titan 30/11 i reomplertes amb injecció de morter de resina sintètica Achrogout H. Posteriorment, es van rejuntar els cosits amb morter de calç i pòrtland, i es va fer la neteja general de l'obra.

Amb aquests treballs de refonamentació, de consolidació de fàbriques i de sanejament d'elements susceptibles de desprendiments, finalitzaven les operacions contemplades al projecte de consolidació urgent. Els tècnics que l'havien redactat van elaborar un informe (novembre, 1991) que recollia un conjunt de recomanacions per a una futura restauració més global del campanar, segons el qual caldria incidir en aquests punts:

## Fonaments

Els sondatges geotècnics, la cala arqueològica i els càlculs efectuats van constatar que el sòl estava treballant amb una fatiga molt propera a la de trencament. Per tant, caldria portar a terme una refonamentació que proporcionés al campanar una seguretat raonable. El sistema a utilitzar podria ser un

recalç amb micropilotatges i un encep de formigó armat, solidari amb el fonament vell. Aquesta feina comportaria uns treballs auxiliars d'enderrocs, proteccions, restitució d'elements afectats, etc.

## Consolidació de fàbriques

El buit existent al nivell de paviment de la façana sud anul·lava la continuïtat estructural de la fàbrica. Per això caldria procedir al seu massissat amb fàbrica de maó massís o perforat, formigó ciclopi, etc. De tota manera, i tenint en compte el gruix del mur, podria respectar-se un nínxol en el lloc que hi és ara, però de només uns 40 cm de fondària.

Des del punt de vista constructiu, també és convenient el cosit de les esquerdes encara no tractades, com també la restitució de la continuïtat dels esforços als buits més importants dels paraments sud (finestral) i est (accés al trifori), amb la incorporació de bastidors perimetrals metàl·lics i el desplaçament de l'entrada al campanar, allunyant-la de la cantonada i massissant l'entrada actual. Amb criteris històrics més que els estrictament constructius, s'hauria de considerar el massissat d'antics buits visibles a les façanes. També s'hauria de decidir l'aspecte final d'aquestes consolidacions (materials, textures i colors).

## Treballs en el pis de les campanes (façanes i interior)

La part superior de la torre, a partir del nivell de les campanes, era bastida amb fàbrica de carreus i, en general, es trobava en bon estat; per aquesta raó no es va incloure en el projecte de consolidació urgent. Caldria efectuar-hi una neteja i un sanejament general — substituïnt algun element si calgués—, repassar les juntes entre elements i aplicar-hi un tractament impermeabilitzant. Aquests treballs s'haurien de fer extensius a la volta que cobreix aquest nivell.

Pel que fa a l'interior del pis de les campanes, s'hauria de reformar el badalot d'accés i adequar el nou nivell de paviment, afectats per la nova estructura de suport de les campanes, i substituir la porta d'accés al terrat.

## Terrat

Al nivell del terrat s'hauria d'actuar sobre la barana de pedra, bé refent-la, substituïnt-la o consolidant-la de forma definitiva. En funció d'ella, l'estructura metàl·lica de reforç es mantindria o no. També caldria arranjar l'estructura metàl·lica de suport de les campanes horàries. A la petita escala de cargol de sortida, s'hi haurien de canviar alguns graons i fer-hi un badalot. També s'hauria de decidir el paviment definitiu del terrat i el coronament de l'ull de la clau de volta.

## Part inferior de les façanes

Als panys de façana per sota del nivell de les campanes, després de rejuntats i sanejats, hi ha còdols, carreus i cornises que convindria restaurar, atès el grau de deteriorament que presenten, i decidir els materials, colors i textures a utilitzar.

## Interior

L'interior del campanar s'hauria d'adequar per a l'ús públic: decidir sobre el reforçament d'algunes voltes de maó de pla



Vistes del campanar després de la intervenció. Fotos: M. Baldomà. SPAL, 1.3.1995.

de l'escala, pavimentar-la, posar-hi baranes, repassar els arrebossats i la fusteria, pintar, etc. També s'hauria de comprovar l'estat de l'estructura de suport de la maquinària del rellotge.

### Instal·lacions

S'hauria d'enllumenar el conjunt i verificar si el paral·lamps s'adequa a la normativa vigent, tot i que es troba en bones condicions. També s'hauria de repassar la maquinària i resta d'elements del rellotge.

## Bibliografia

### Libres i articles

- ALCOLEA, S.: *Campanarios de España*. RM-Anglofort, Barcelona, 1976.
- AJUNTAMENT DE GRANOLLERS: *Patrimoni Històric Arquitectònic. Catàleg General*. Granollers, 1985.
- ARCIPRESTAZGO DE GRANOLLERS: *San Esteban de Granollers, Labor Pastoral de un gran pontificado*. Barcelona, 1962.
- BAULIES, J.: *Granollers*. Ed. Selecta, 372. Barcelona, 1965.
- El Turó de Sant Esteve. El bressol històric de Granollers**. Museu de Granollers. Granollers, 1985.
- CIRICI, A.: *Arquitectura gòtica catalana*. Lumen. Barcelona, 1973.
- CUSPINERA, L. et alii: *Patrimoni històric arquitectònic. Catàleg General*. Granollers, 1985.
- GALLARDO, A.: *Del mogent al Pla de la Calma*. Separata del Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya (núms. 514-516, 519, 520, 522, 523). Impremta Comas. Barcelona, 1938.
- LAVEDAN, P.: *L'architecture gothique religieuse en Catalogne, Valence et Baleares*. Henri Laurens. París, 1935.
- LLOBET, S.: *El campanario de la iglesia*. *Estilo*, 50. Granollers, 1941.
- LLOBET, S.: *Granollers. Estudio geográfico e histórico*. Alpina. Barcelona, 1951.
- MARTÍ BONET, J.M.: *Catàleg monumental de l'arquebisbat de Barcelona. Vallès Oriental*, vols. 1 i 2. Barcelona, 1981.
- AJUNTAMENT DE GRANOLLERS: *10 anys d'urbanisme i obra pública a Granollers. 1979-1989*. Barcelona, 1990.
- SUNYOL I BUSQUETS, M.: *El campanar de l'església de Sant Esteve de Granollers* (opuscle). Ajuntament de Granollers. Granollers, 1991.
- TORRES BALBÁS, J.: *Arquitectura gòtica. Ars Hispaniae*, vol. VII. Madrid, 1952.

### Notícies de premsa

- VINETS, N.: *L'església de Sant Esteve de Granollers ja té totes les campanes*. *El 9 Nou*, 12 de gener de 1990.
- El 9 Nou*. *Consolidaran la paret de migdia del campanar de Sant Esteve de Granollers*. 14 de gener de 1991.

### Documents

- Visites Pastorals**. Església de Sant Esteve de Granollers. Anys 1435-1551, Arxiu Diocesà de Barcelona.
- Notes històriques de mossèn Mas**. Vol XII, f. 188v (manuscrites). Arxiu Històric Municipal de Barcelona.

### Treballs d'investigació i estudis dipositats al Servei

- SUNYOL I BUSQUETS, M.: *Memòria de la intervenció arqueològica al subsòl del campanar de l'església de Sant Esteve de Granollers*. Novembre, 1992.
- CASTELLANO I TRESSERRA, A.: *Estudi històric del campanar de l'església de Sant Esteve de Granollers*. 1991.
- SUREDA BERNÀ, M. JOSÉ: *El campanar de l'església de Sant Esteve de Granollers. Estudi artístic*. 1991.

**Información básica del edificio**

Comarca: Vallès Oriental

Municipio: Granollers

Localización: Plaza de la Iglesia

**Tipología:** Campanario, de planta rectangular el primer cuerpo y poligonal los otros dos superiores, rematado por el cuerpo de campanas.

**Época:** Final del siglo xv y primeros años del siglo xvi

**Propiedad:** Obispado de Barcelona

**Información básica de la actuación**

**Intervención arquitectónica**  
**Estudio geotécnico del terreno.** Trabajos de consolidación y limpieza. Colocación de campanas.

**Proyecto**

**Arquitecto:** Manuel Gimeno Bartolomé

**Fecha:** Noviembre de 1991

**Obra**

**Arquitectos:** Manuel Gimeno Bartolomé, Josep Rovira Pey, Aparejador: Salvador Santolaria

**Empresa constructora:** Coprho SA, Granollers.

**Impermeabilización:** Terflex, Taradell.

**Estructura metálica:** Lorente SC, Granollers.

**Cosidos:** Losan-Mecánica del Suelo SA, Gavà.

**Andamios:** Útil Lloguer Societat Cooperativa, Vic.

**Campanas:** Foneria Guixà, Monistrol de Montserrat.

**Fecha de inicio:** 16 de mayo de 1991

**Fecha de finalización:** diciembre de 1991

**Presupuesto:** 7.703.475 pesetas (Ayuntamiento, 2.000.000; Diputación, 5.703.475).

**Investigación histórica**

**Dirección:** Albert López Mullor

**Investigación arqueológica**

**Dirección:** Martí Sunyol Busquets

**Empresa:** Coprho SA, Granollers.

**Fecha:** Del 10 al 15 de junio de 1991

**Investigación histórico-documental**

**Estudio de las fuentes:** Anna Castellano Tresserra, Martí Sunyol Busquets.

**Investigación histórico-artística**

**Estudio artístico:** M. José Sureda Berná

**Textos:** Anna Castellano, Manuel Gimeno, Albert López Mullor, Josep Rovira, Martí Sunyol, María José Sureda, Imma Vilamala.

**Descripción del elemento**

El campanario de la iglesia de San Esteban de Granollers queda dentro del patio de la rectoría y forma parte del muro oeste de la nave principal del templo y del muro norte de la capilla del Santo Cristo. Se encuentra en el lado oeste de la iglesia, que está orientada de norte a sur.

La iglesia de San Esteban está situada en el centro del núcleo antiguo de la ciudad, en el lugar conocido como cerro de San Esteban, ligeramente elevado y de pendiente suave. Es un edificio construido después de la Guerra Civil de 1936-1939, como consecuencia de la cual la anterior iglesia parroquial fue incendiada y derribada. De ella, tan sólo queda el campanario, de estilo gótico, y una pequeña parte de la antigua fachada románica de poniente.

Las torres góticas se erigían solitarias en medio de las ciudades y así convertían cada parroquia en símbolo de poder de un barrio. Esta concepción del espacio refleja la mentalidad burguesa de la época. La torre gótica de Granollers se levantaba, también, dominando las edificaciones de la villa, como símbolo de la iglesia parroquial, que era la representación de la vida religiosa y social de la comunidad.

El campanario de la iglesia de San Esteban es un ejemplo ilustrativo de los campanarios góticos catalanes, formados por una estructura prismática, maciza y cerrada, con pocas aberturas y muy pequeñas. Sólo en el último piso, donde se alojan las campanas, tiene amplios ventanales, y está rematado por una azotea con baranda decorada.

La torre tiene 34 m de altura hasta la parte superior de la baranda. Consta de tres cuerpos. El primero, de unos 10 m, es de planta cuadrada; una moldura que recorre la torre, excepto por el lado sur, donde el campanario quedaba integrado en la iglesia gótica, lo separa de los otros dos cuerpos superiores. El segundo cuerpo tiene la parte norte octogonal, mientras que por el sur continúan los ángulos rectos unos 9 m más, con unas figuras de forma piramidal adosadas al muro. El último cuerpo, el de campanas, tiene una estructura poligonal asimétrica.

Los dos primeros cuerpos tienen los paramentos formados por aristas de piedra arenisca y lienzos de mampostería donde predominan los cantos de río calcáreos, algunos trabajados a una cara y otros sin trabajar; también hay piezas de arenisca roja, aunque muy pequeñas. El último cuerpo tiene los paramentos de sillares bien trabajados y concertados, que le confieren solidez y contrastan con la transparencia de los esbeltos ventanales.

Una cornisa delimita el cuerpo superior de campanas, donde se abren ventanales con arco apuntado y tracería trilobulada. Dos líneas de imposta marcan el arranque de los arcos apuntados y el perímetro de la barandilla de la azotea; en las esquinas de las fachadas del cuerpo de campanas, bajo la barandilla de la azotea, existen unas gárgolas de aspecto zoomórfico. La barandilla es de piedra, con cuadrifolios entrelazados a manera de tracería. En el centro de la azotea se levanta un soporte para las campanas horarias, de hierro forjado con filigrana.

**Noticia histórica**

La referencia más antigua de una iglesia en Granollers data del 972, según el Cartulario del Monasterio de Ripoll. Pocos años más tarde, en 1014, se cita la *parrochia de s. Stephani de Granularios* y en 1065, en el testamento de un tal Bofill, se menciona un altar dedicado a san Juan, que se encontraba en dicha iglesia. No sabemos si el documento se refiere aún a la edificación primitiva, que debemos suponer prerrománica, o bien al nuevo edificio románico. Este templo, sin duda, de-

be ser el aludido en una nueva cita de la iglesia de San Esteban de Granollers datada en 1117.

A través de los restos que han llegado hasta nosotros se puede deducir que esta construcción era de una sola nave, de unos 6 m de ancho interior por 13 m de longitud, orientada de este a oeste, con el ábside semicircular y el portal principal emplazado en la fachada de poniente. Este portal se conservó formando parte del paramento de la construcción posterior, al lado del campanario, y era conocido como *portal petit*. Según descripciones antiguas, estaba formado por dos columnas con sendos capiteles en los que descansaba una arquivolta.

Entre 1940 y 1942, previamente a la construcción del nuevo templo, se llevaron a cabo unas excavaciones arqueológicas que, además del arranque de la arquivolta románica, permitieron localizar parte del ábside semicircular y diferentes fragmentos de muros de esta iglesia. Sobre ella se construyó una nueva en el siglo xv, siguiendo el estilo gótico imperante en aquel momento. Esta edificación tenía la misma orientación que la románica, de este a oeste, con el campanario en el lado noreste, casi a los pies. Al lado del campanario, como ya hemos indicado, se mantuvo la pequeña puerta románica, que constituía uno de los dos accesos al templo; el otro, el principal, era de estilo ojival y se encontraba al sur.

Originalmente, este templo constaba de una sola nave y ábside poligonal. Posteriormente, en el siglo xvii, se abrieron diversas capillas en el lado norte, una de ellas dedicada a la Virgen del Rosario y otra a la Preciosísima Sangre, que durante un tiempo sirvió de sacristía. En el siglo xviii se construyó la del Santísimo Sacramento, con su correspondiente sacristía. Los paramentos de algunas de estas capillas se adosaron al campanario, que aún conserva sus huellas. Poco antes de la destrucción del templo, en la base del campanario había una capilla con dos altares dedicados a la Virgen y a la Divina Pastora, y una pila de estilo gótico. En el ángulo suroeste de la iglesia había una dependencia que sobresalía de la línea de fachada, con una ventana al sur.

No disponemos de datos exactos sobre el inicio de la construcción de esta iglesia gótica, pero parece que hay que situarla en el siglo xv, probablemente hacia el segundo cuarto, teniendo en cuenta que las visitas pastorales de mediados de siglo hacen mención de un número de capillas difícilmente concebible en el edificio románico, de dimensiones más pequeñas. Según parece, las obras continuaron a lo largo de todo el siglo y en los primeros años del siguiente, al menos hasta 1511, momento en que en el trascurso de una visita episcopal se exhortó a los jurados de la villa y a los parroquianos para que acabasen la iglesia con rapidez.

Tenemos constancia de las obras de construcción de la iglesia en el año 1500. Un documento de régimen municipal redactado el 19 de febrero, al hacer referencia a la insaculación y a los cargos públicos, decía: *... hagem acceptar a fer la missatgeria en lo temps e forma que per lo dit consell sera ordenat, sots pena de vint i cinch lliures, de les quals la meytat a la obra de la yglesia maior de la dita vila*. El interés de la noticia radica no sólo en el hecho de aportar nuevos datos para la cronología del edificio, sino también en el hecho de poner de manifiesto la implicación de los responsables de la villa en el desarrollo de las obras.

Al caer el siglo, la construcción de la iglesia se debía encontrar ya muy avanzada, ya que entre 1493 y 1497 los Vergós, maestros pintores de Barcelona, estaban trabajando en la obra del retablo de San Esteban para el altar mayor, que desde 1917 se conserva en el Museo de Arte de Cataluña. Es probable que en aquellos mismos momentos se construyera el campanario, juntamente con el coro. En el año 1508, una visita pastoral hacía referencia al campanario, dotado ya de

cuatro campanas —dos grandes llamadas *Senys*, y dos pequeñas llamadas *esquelles*. Además, en la cabecera de la iglesia, por encima del altar mayor, había otra campana encargada de tocar las horas.

La construcción del campanario en aquellos años está confirmada en el testamento de Esteve G. Bruniquer, que vivió entre 1561 y 1641, en el que especificaba que la tumba de su familia se encontraba en el cementerio de la parroquia de San Esteban, situado al lado de la bodega de la rectoría, cerca del *portal petit* de la iglesia, y que había sido trasladada en tiempos de su abuelo y de su padre al construirse el campanario y el coro y abrirse un paso alrededor de la iglesia.

Al margen de la agresión que pudo suponer para el campanario la construcción de las capillas citadas anteriormente, este elemento ya no sufrió más reformas de importancia. Cuando la iglesia fue quemada y posteriormente desmontada a raíz de los hechos de la Guerra Civil, el campanario quedó completamente solo a los cuatro vientos durante un tiempo. La construcción del nuevo templo se inició en 1942 y duró hasta 1946. En ella se utilizaron muchas piedras procedentes de la iglesia gótica desmantelada.

**Crónica de la actuación**

La progresiva degradación del campanario empujó al Ayuntamiento de Granollers a solicitar formalmente, el 4 de Junio de 1990, la intervención del Servicio en la restauración del elemento que, juntamente con la Porxada, es lo más representativo e interesante del patrimonio arquitectónico de la ciudad. Con la citada solicitud, el Ayuntamiento adjuntaba un informe técnico que había encargado previamente a la Oficina Consultora Técnica del Colegio de Arquitectos de Cataluña; el objetivo de este informe, firmado por el arquitecto F. Mañá (julio de 1989), era determinar la causa de las patologías de la construcción y ofrecer unas propuestas de intervención, que fueron asumidas por el Servicio.

Así, el Servicio se hizo cargo de la redacción del proyecto arquitectónico de consolidación urgente del campanario, de la investigación histórica y del seguimiento de los trabajos. En marzo de 1991 se solicitó la colaboración del arquitecto Manuel Gimeno Bartolomé en la redacción del proyecto y en la dirección técnica de la obra. La Diputación se hizo cargo de los honorarios de este colaborador y dio una subvención de cinco millones de pesetas al Ayuntamiento para hacer las obras. El consistorio las adjudicó a la empresa Coprho SA, de Granollers.

El proyecto de consolidación urgente data de febrero de 1991. Los trabajos comenzaron el 16 de mayo de 1991 y se acabaron en diciembre del mismo año. El 29 de octubre se colocaron las campanas nuevas en el campanario. En noviembre de este mismo año, cuando las obras estaban a punto de acabar, se redactó un informe que contenía un conjunto de recomendaciones para una futura intervención global, necesaria para la correcta restauración del campanario.

Para difundir la obra, en diciembre de 1991 el Ayuntamiento de Granollers editó un tríptico informativo sobre los trabajos de restauración.

**Trabajos de arqueología**

Como es habitual, la investigación arqueológica constituyó la primera fase de las obras. En este caso, se aprovechó un sondeo que se tenía que abrir para comprobar la solidez de la cimentación. Realizado con criterio y método arqueológico hasta alcanzar el terreno virgen, proporcionó una estratigrafía ilustrativa, que permitió confirmar algunas hipótesis sobre la

# Campanario de la iglesia de San Esteban. Granollers

108

evolución del campanario y aportó datos interesantes sobre la ocupación del lugar en la época antigua.

La excavación documentó la cimentación del campanario por el lado sur, el que presentaba las patologías arquitectónicas más graves. La cata se abrió en el ángulo suroeste del elemento, al lado de la escalera que conduce a los pisos altos y que, en este punto, forma un pequeño rellano después del tercer escalón. Para poder documentar mejor los dos muros que forman el ángulo del campanario, desde el principio se desmontaron los tres primeros escalones y el citado rellano. Pero al encontrar debajo una capa de hormigón tan reciente y compacta como los elementos desmontados, se decidió abrir el sondeo al pie de la escalera y junto al muro sur del elemento, con una superficie cuadrada de 110 cm de lado.

Se levantó el suelo más reciente del campanario, que estaba hecho de cemento con un grueso de entre 10 y 12 cm. A continuación, se encontró una preparación de cal, seguida de una capa de tierra marrón dúctil y blanda, y otra de cascotes deshechos con cal, piedras y fragmentos de ladrillo. Estos niveles correspondían a un mismo relleno que descansaba sobre la preparación de un pavimento de baldosas ya desaparecidas, cuya huella indicaba que medían 19 cm de lado.

Bajo esta preparación se encontró un suelo de baldosas de color amarillento, de 18-19 cm de lado, que correspondía a la iglesia gótica. A continuación, había un nivel muy potente de tierra marrón no muy compacta, con materiales medievales, lo que permitía establecer un *terminus post quem* para la colocación del pavimento y, por tanto, para la fundación del campanario. Es en este nivel donde se encontró una serie de enterramientos en inhumación, muy mezclados y bastante deteriorados, algunos de ellos cortados por el muro gótico. Una vez extraída esta capa, se encontró otra menos potente, con materiales de la época romana. El inicio de este estrato coincidía con una pequeña preparación de cal que no se encontraba en ningún sitio más de la cata y que debía continuar hacia el oeste. La capa se apoyaba directamente sobre el terreno natural.

Hay que añadir que en el perfil occidental de la cata se distinguía un muro que reposaba sobre esta preparación y que se adosaba a la pared de ladrillos citada anteriormente. Este muro estaba formado por sillares reutilizados de la antigua iglesia y servía para contener la masa de cemento y piedras vertida en el ángulo suroeste del campanario durante la consolidación posterior al desmantelamiento del templo. Los sillares de este muro conservaban restos de un estucado y pintura de color rojizo.

Igualmente, en el perfil meridional, bajo el muro sur del campanario, existía un relleno realizado con cemento mezclado con algunos fragmentos de ladrillo, que bajaba hasta la cimentación del primitivo muro gótico. Por encima de esta cimentación se conservaban tres sillares que pertenecían a la primera hilada vista del muro. El resto había sido arrancado para colocar allí el relleno de cemento, que en realidad era un zuncho hecho entre los montantes de la antigua puerta cuando se consolidó el campanario por primera vez. Sobre este zuncho descansaba el muro de ladrillo descrito antes. Por otro lado, la banqueta del muro gótico cortaba algunos centímetros la arcilla natural.

Todo esto indica que el lugar de San Esteban estuvo ocupado en la época romana, como otras zonas vecinas donde se han realizado hallazgos importantes recientemente. En este caso, la cerámicas encontradas indican un arco cronológico que abarca desde mediados del siglo I hasta comienzos del siglo V.

En lo que se refiere a la ocupación medieval, el material de aquella época más antiguo que se ha encontrado se puede

situar entre los siglos XI-XII, momento de la construcción de un edificio románico que sustituyó a uno anterior, mencionado en los documentos en el siglo X.

La iglesia románica era más pequeña que la gótica y, por tanto, el espacio que ocupa el actual campanario no estaba construido. Esta disposición concuerda con el hallazgo de cuatro enterramientos medievales, que probablemente ocupaban el lado septentrional del área sagrada.

En el momento de la construcción de la iglesia gótica se aprovechó la fachada románica de poniente, dejando la puerta como acceso lateral. El campanario se construyó en el ángulo noroeste del edificio, formando parte de la estructura de la nave principal. Por el exterior, continuó la línea de la fachada oeste.

La cimentación del campanario se realizó abriendo una zanja que atravesó los enterramientos medievales, el nivel de ocupación romana y la arcilla natural. Esta zanja se rellenó con mortero hasta una altura de 115 cm y, a partir de aquí, se comenzó a construir el muro con sillares. Este muro quedaba escondido bajo el nivel del suelo en el lugar donde se abría la arcada que comunicaba la nave central con el interior del campanario, que quedaba tres escalones más abajo.

El pavimento de la iglesia gótica era de baldosas amarillentas. Por encima se colocó otro, del que no queda más que la preparación con las marcas de las baldosas; esto indica que fueron arrancadas, probablemente al desmontar la iglesia.

El pavimento gótico sellaba el nivel medieval que había debajo. Por tanto, los materiales más tardíos encontrados en esta segunda capa constituyen un *terminus post quem* para la datación del campanario.

La pieza más significativa encontrada fue un fragmento de escudilla de cerámica azul de Barcelona, decorada con una palmeta como motivo central, datable en la primera mitad del siglo XV, lo que concuerda con la primera referencia al campanario ya construido, realizada en 1508.

La iglesia gótica continuó evolucionando durante los siglos siguientes, pero no en lo referente al ámbito del campanario. Al llegar el siglo XX, existía una capillita en el interior, a la que se accedía bajando unos escalones desde la nave central de la iglesia.

Como después de la Guerra Civil sólo quedó en pie el campanario, el muro sur quedó al descubierto y perdió las descargas que tenía a través de la nave central del antiguo templo. Entonces también quedó visto el arco de acceso al interior del campanario. Es probable que en un momento poco posterior al desmantelamiento de la iglesia se manifestara la grieta que recorría buena parte del campanario. El hecho es que con anterioridad a comenzar las obras del nuevo edificio se había realizado un refuerzo en el interior de la arcada del muro sur.

Según hemos comprobado, se rebajó el muro sur por debajo del nivel del suelo interior unos 60 cm, se hizo una zanja de un lado a otro de la arcada y se destruyeron por tanto las primeras hiladas subterráneas del muro gótico. Esta zanja se rellenó con portland y ladrillos rotos hasta el nivel del suelo interior de la capilla. Una vez realizado el cinturón de refuerzo en la base de la arcada, ésta se paredó con ladrillos, dejando de nuevo una abertura, pero más pequeña.

Después de hacer el muro de refuerzo, se echó un relleno en el ángulo suroeste interior del campanario, a base de portland y cantos rodados gruesos, probablemente para dar mayor consistencia a este punto. Este relleno se adosaba a un murete de contención formado con sillares reutilizados de la antigua iglesia. Posteriormente, se niveló todo el espacio inte-

rior del campanario con escombros y tierra. Por encima se pusieron una preparación de cal y el suelo de cemento actual, situado en la misma cota que los pavimentos del edificio nuevo.

El acceso al campanario a través de la arcada sur parcialmente tapiada quedó anulado, finalmente, al abrirse otro por el costado este, que da a la nave principal de la iglesia. La última reforma consistió en la formación del arranque de la escalera que lleva a los pisos altos del campanario, colocado en el ángulo suroeste y formado por un tramo de tres escalones y un rellano.

## Investigación histórico-documental

En septiembre de 1990 se inició la investigación histórico-documental para intentar determinar el momento de la construcción del campanario y las posibles alteraciones sufridas hasta hoy.

Se procedió al vaciado de la bibliografía referente a la iglesia y al municipio de Granollers para poder determinar no sólo aquellos aspectos que afectaban directamente al elemento, sino también su significación social. Había que tener en cuenta que al propio valor del campanario se añadía el valor simbólico del lugar para los ciudadanos de Granollers: el lugar donde se encuentra emplazado el campanario —el cerro de San Esteban— conserva, además de los restos de las sucesivas iglesias anteriores, los vestigios del antiguo asentamiento romano de Semproniana, que se trata del núcleo de poblamiento más antiguo de la ciudad.

Una vez examinada la bibliografía básica, se pasó a la consulta de la documentación de archivo. Al haberse perdido el fondo parroquial en el transcurso de la Guerra Civil, se intentó obtener alguna información en el archivo municipal de la ciudad, el cual no proporcionó datos de carácter histórico, pero sí urbanístico, a través del Catálogo General del Patrimonio Histórico Arquitectónico de la ciudad del año 1985 y de un plan especial para la remodelación de la plaza de la iglesia.

Fue necesario, pues, buscar información en los fondos del Obispado de Barcelona y en las *Notes Històriques* que el presbítero Josep Mas recogió de las diferentes iglesias de este obispado, antes de que la Guerra Civil hiciese desaparecer buena parte de los archivos parroquiales. Estas notas, manuscritas, se conservan hoy en el Archivo Histórico Municipal de Barcelona. La información de este fondo se complementó con la serie de Visitas Pastorales que se conservan en el archivo del citado Obispado de Barcelona, que permitieron fijar la fecha aproximada de construcción del campanario en las postrimerías del siglo XV o primeros años del XVI. Con ello, se confirmaban las primeras hipótesis surgidas del análisis bibliográfico.

La investigación se completó con la consulta del archivo de imágenes de la Hemeroteca Municipal Josep Mora y de un fondo de la propia parroquia de San Esteban, los cuales permitieron apreciar los efectos de la Guerra Civil en el templo.

## Descripción de las obras

Las patologías apreciadas en el campanario eran de tres tipos y afectaban, principalmente, a las fachadas sur y este, según los informes técnicos previos a la redacción del proyecto de restauración. Las anomalías observadas eran las siguientes: la degradación de los morteros aglomerantes del muro en la superficie, sobre todo en la fachada sur; la aparición de grietas inclinadas aproximadamente a unos 60°, dos en la fachada sur y una en la fachada este, y la degradación de la piedra —sobre todo de los sillares de arenisca— en la zona alta del

campanario y en las esquinas este y sur, en el interior de la zona de campanas, en la parte alta de la escalera de caracol de acceso a la cima del campanario y en toda la barandilla que lo remata.

Con el fin de corregir estas anomalías, el proyecto citado proponía la mejora de la traba interna de los paramentos sur y este para proporcionar continuidad a estos muros; el rejuntado de los paramentos de las fachadas y la impermeabilización de la cubierta del campanario y del nivel de las campanas. Partiendo de estas propuestas, sin embargo, los criterios del proyecto se fueron adaptando a lo largo de la ejecución de las obras. Se levantaron planos del campanario, antes y después de la intervención, para dejar constancia de las operaciones que se iban llevando a cabo.

Primeramente, se hizo un estudio geotécnico del terreno consistente en trabajos de obra a base de sondeos por percusión, con ensayos de cargas y extracción de las muestras, y a base de trabajos de laboratorio, con estudio de granulometrías, límites de Alterberg, humedades y cortes directos. También se realizó una cata arqueológica en el interior, al lado del muro sur, que situó la cota inferior de la cimentación a unos dos metros y setenta centímetros por debajo del pavimento actual. Con estas operaciones se pudo determinar la fatiga de trabajo del suelo de la cimentación.

También se realizaron sondeos en el interior del muro sur, que determinaron la existencia de fábrica de ladrillo macizo adosada a la fábrica de cantos rodados predominante en la construcción. Los grosores de esta fábrica de ladrillo eran variables y aparecían a nivel de suelo, del primer rellano y del segundo, donde hay un gran ventanal. A partir de este nivel, la fábrica de ladrillo desaparecía.

Se limpió la azotea del campanario y se realizaron tareas de impermeabilización mediante la aplicación de dos capas de resinas sintéticas, reforzadas con tejido de fibra de vidrio para evitar la filtración de humedades hacia la torre. También se hizo una consolidación provisional de la barandilla de la azotea, calzándola con una estructura metálica realizada con esta finalidad hacía tiempo, pero que ya no cumplía con su función, ya que con el paso de los años la baranda de piedra se había ido disgregando, perdiendo así el contacto y la trabazón con la estructura metálica.

Se montó un andamio especial, con rejas protectoras, para hacer los trabajos en las fachadas desde el suelo al nivel del piso de las campanas. Se limpiaron y arreglaron todos los paramentos de las fachadas. Se rejuntó y enfoscó la fábrica con mortero de cal, cemento portland y colorantes, y se sanearon los elementos pétreos que potencialmente eran más peligrosos por la posibilidad de desprendimiento. En el último piso de la torre, a nivel del suelo, se hizo un soporte para un conjunto de campanas, a base de dados de hormigón con emparrillado y perfiles metálicos.

Se mejoró la traba interna de los muros mediante cosidos realizados desde los muros este y oeste (para unir el muro sur) y desde el sur (para ligar el muro este). Teniendo en cuenta su alto coste, esta operación se realizó selectivamente allá donde las grietas eran más importantes. Estos cosidos consistieron en perforaciones de unos 4 m de longitud y 50 mm de diámetro, armadas con tornillo calibrado Titan 30/11 y rellenas con inyección de mortero de resina sintética Achrogout H. Posteriormente, se rejuntaron los cosidos con mortero de cal y portland, y se hizo la limpieza general de la obra.

Con estos trabajos de recimentación, consolidación de fábricas y saneamiento de elementos susceptibles de desprendimientos, finalizaban las operaciones contempladas en el proyecto de consolidación urgente. Los técnicos que lo habían redactado elaboraron un informe (noviembre, 1991) que

recogía un conjunto de recomendaciones para una futura restauración más global del campanario, según el cual sería necesario incidir en estos puntos:

#### *Cimientos*

Los sondeos geotécnicos, la cata arqueológica y los cálculos efectuados constataron que el suelo estaba trabajando con una fatiga muy cercana al rompimiento. Por tanto, sería necesario llevar a cabo una recimentación que proporcionase al campanario una seguridad razonable. El sistema a utilizar podría ser un recalzo con micropilotajes y un encepado de hormigón armado, solidario con el cimiento antiguo. Esta tarea conllevaría unos trabajos auxiliares de derribos, protecciones, restitución de elementos afectados, etc.

#### *Consolidación de fábricas*

El vacío existente en el nivel del pavimento de la fachada sur anulaba la continuidad estructural de la fábrica. Por ello sería necesario proceder a su macizado con fábrica de ladrillo macizo o perforado, hormigón ciclópeo, etc. De cualquier manera, y teniendo en cuenta el grosor del muro, podría respetarse un nicho en el lugar donde está ahora, pero de sólo unos 40 cm de profundidad.

Desde el punto de vista constructivo, también es conveniente el cosido de las grietas aún no tratadas, así como la restitución de la continuidad de los esfuerzos en los vanos más importantes de los paramentos sur (ventanal) y este (acceso al triforio), con la incorporación de bastidores perimetrales metálicos y el desplazamiento de la entrada del campanario, alejándola de la esquina y macizando la entrada actual. Con criterios históricos más que estrictamente constructivos, se habría de considerar el macizado de antiguos vanos visibles **en las fachadas**. También se tendría que decidir el aspecto **final** de **estas** consolidaciones (materiales, texturas y colores).

#### *Trabajos en el piso de las campanas (fachadas e interior)*

La parte superior de la torre, a partir del nivel de las campanas, estaba **construida** con fábrica de sillares y, en general, se encontraba en buen estado; por esta razón no se incluyó en el proyecto de consolidación urgente. Sería preciso efectuar en ella una limpieza y saneamiento general —sustituyendo algún elemento si fuera necesario—, reparar las juntas entre elementos y aplicarle un tratamiento impermeabilizante. Estos trabajos deberían hacerse extensivos a la bóveda que cubre este nivel.

Por lo que se refiere al interior del piso de las campanas, debería reformarse la **caja de acceso** y **adecuar** el nuevo nivel de pavimento, afectados por la nueva estructura de **soporte** de las campanas, y **sustituir** la puerta de acceso a la **azotea**.

#### *Azotea*

En el nivel de la azotea se tendría que actuar sobre la baranda de piedra, bien rehaciéndola, sustituyéndola o consolidándola de forma definitiva. En función de ella, la estructura metálica de refuerzo se mantendría o no. También sería necesario reparar la estructura metálica de soporte de las campanas horarias.

En la escalera de caracol de salida, se **tendrían** que **cambiar** algunos escalones y **hacerle** una caja. También se tendría que **decidir** el pavimento definitivo de la azotea y el remate del **ojo de la clave de bóveda**.

#### *Parte inferior de las fachadas*

En los lienzos de fachada por debajo del nivel de las campanas, **después** de **rejuntados** y **saneados**, hay **cantos rodados**, sillares y cornisas que convendría restaurar, teniendo en

cuenta el grado de deterioro que presentan, y decidir los materiales, colores y texturas a utilizar.

#### *Interior*

El interior del campanario se debería adecuar para el uso público: decidir sobre el refuerzo de algunas bóvedas tabicadas de la escalera, pavimentarla, ponerle barandillas, reparar los enfoscados y la carpintería, pintar, etc. También se debería comprobar el estado de la estructura de soporte de la maquinaria del reloj.

#### *Instalaciones*

Se debería iluminar el conjunto y verificar si el pararrayos se adecúa a la normativa vigente, aunque se encuentra en buenas condiciones. También se debería reparar la maquinaria y el **resto** de los **elementos** del reloj.

**Dades bàsiques de l'edifici**

Comarca: Berguedà

Municipi: Gironella

Localització: Plaça de la Vila/ carrer Olvan Alt,

Tipologia: Església de nau única, amb volta apunta i absis poligonal amb coberta nervada d'ogiva.

Època: Segle XIV, amb nombroses reformes posteriors.

Ús primitiu: Església. Al segle XX: taller, fàbrica, bar i centre cívic.

Ús actual: Casal de Cultura (exposicions i conferències).

Propietat: Ajuntament de Gironella

**Dades bàsiques de l'actuació**

**Intervenció arquitectònica**

Substitució de la coberta, consolidació de les façanes, col·locació de nous tancaments i adequació general per a un nou ús.

**Projecte**

Arquitecte: Víctor Argentí Salvadó

Maquetes: Anna Álvaro

Data: 1986-1989

**Obra**

Arquitecte: Víctor Argentí Salvadó

Arquitectes col·laboradors: Antoni González, Josep Rovira, Pau Carbó.

Aparelladors: Josep M. Moreno, Salvador Pujalte, Santiago Rius.

Empresa constructora: Urcotex ISA, Barcelona (els treballs previs van ser realitzats per l'empresa Construccions Generals Brasco Cabana SA i la fase d'acabats, per la brigada municipal).

Fusteria: Fusteria Coma, Olvan.

Electricitat: Serveis Elèctrics d'Abrera, Abrera.

Vidrieria: CICSA, Igualada.

Manyeria: Estructures B.K., Solsona.

Fontaneria: Serveis Elèctrics d'Abrera, Abrera.

Data d'inici: 2 de juny de 1987

Data d'acabament: 6 de maig de 1992

Data d'inauguració: 27 de juny de 1992

Pressupost: 34.416.774 pessetes

**Investigació històrica**

Direcció: Albert López Mullor

**Recerca arqueològica**

Direcció: Àlvar Caixal Mata, Jordi Amigó Barbeta.

Col·laborador: Ramon Domingo Mustarós

Numismàtica: Maria Clua Mercadal

Topografia: Jordi Costas Vilar

Delineació: Isabel Serra Artigas

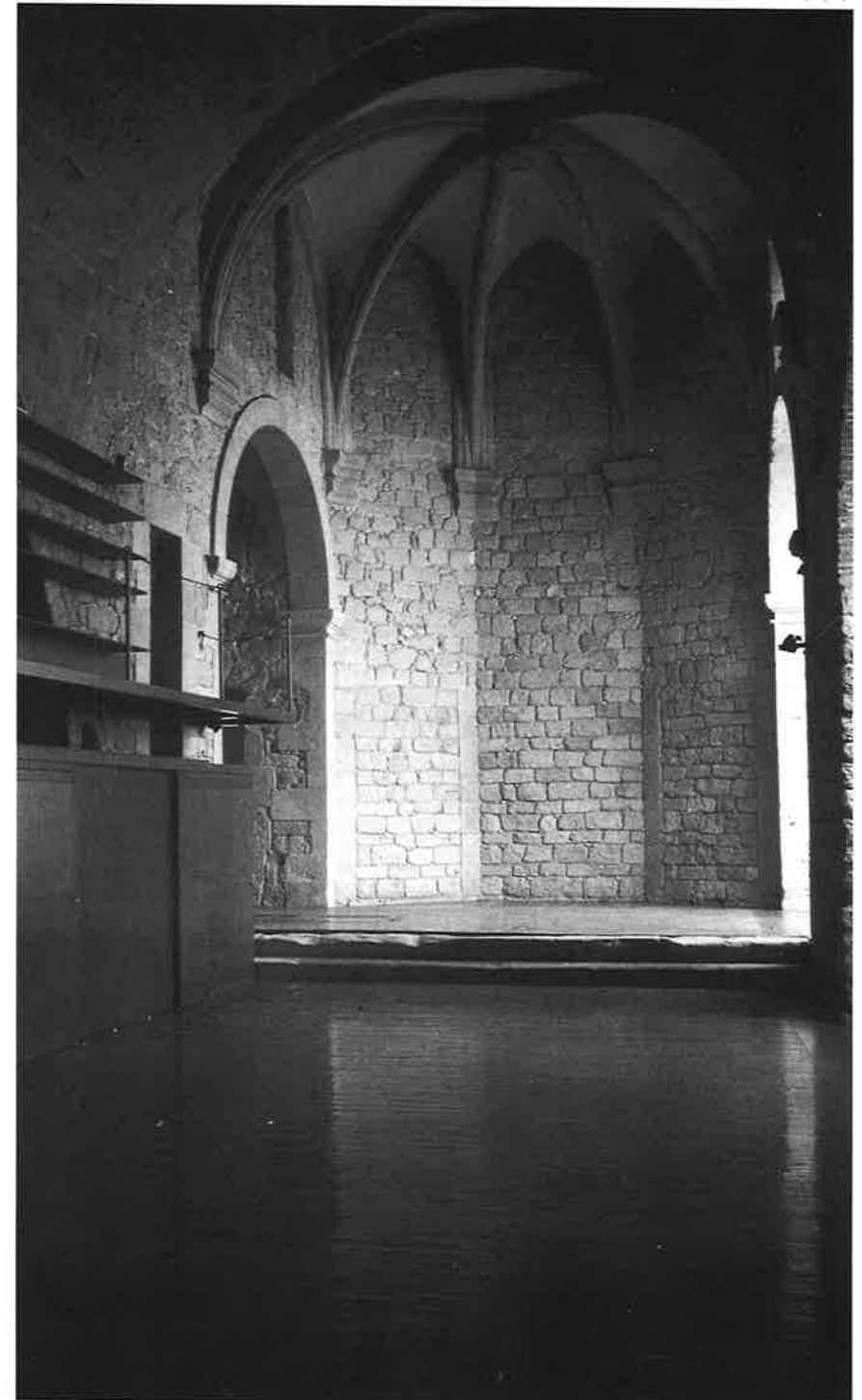
Pressupost: 2.150.000 pessetes

Data: 1985



*Recerca històrico-documental*

Estudi de les fonts: Mercedes Juan Verdejo, Ramon Domingo Mustarós.



Textos: Víctor Argentí, Àlvar Caixal, Albert López.





El campanar i l'absis de l'antiga església de Santa Eulàlia, abans de les intervencions del Servei. Foto: SPAL, 17.5.1967.



El temple vist des del sud-est, amb el campanar restaurat pel Servei entre 1972 i 1975. Foto: Joan Francés, SPAL, 6.4.1984.

## Descripció de l'edifici

L'antiga església de Santa Eulàlia de Gironella és una construcció de nau única orientada de llevant a ponent, d'uns 20 m de llarg per 7 m d'ample. Té un absis poligonal cobert amb volta gòtica d'ogiva i clau amb la imatge de santa Eulàlia amb els seus atributs —la palma martirial a la mà dreta, la creu de sant Andreu a l'esquerra i una corona damunt del cap—. Als dos costats de la santa apareixen sengles pinyes, senyal de la família Pinós, senyors de la vila de Gironella des del 1369,

De les façanes, molt desfigurades pels diversos usos que va tenir el temple en època recent, només és destacable l'aparell de carreus, de mides variables, que confereix certa unitat de textura. Des de l'exterior, la nau, la capçalera i la torre presenten una disposició contínua i solidària com a conjunt, però des de l'interior s'observen una sèrie de diferències morfològiques entre la capçalera i l'aula. Aquesta està coberta amb volta apuntada, mentre que la del presbiteri presenta ogives; la diacronia entre les cobertes de la nau i del presbiteri es confirma en observar l'arc triomfal de la capçalera, més alt i menys excèntric que la volta de la nau. La data 1627, inscrita al bell mig de l'arc triomfal, i la tipologia de les mènsules i la nervadura de l'absis indiquen molt clarament les reformes que van tenir lloc a la coberta del presbiteri pels volts d'aquell any.

Els paraments inferiors de la nau i la capçalera presenten continuïtat: les filades no estan disposades de forma regular, ni les dimensions són similars, però la imatge que ofereix l'aparell de l'edifici és prou ordenada. Els carreus són petits i quadrats, trencats a cops de martell, i el tipus de pedra és el mateix. En accedir a l'edifici per la porta de la testera, una entrada moderna, situada potser al lloc on era la primitiva, s'observen una sèrie d'obertures en el mur de tramuntana, tapades en part per un moble adossat a tot el lateral (el moble consta de vitrines i armaris a la banda de sota, i d'una passarel·la i prestatges a la banda de sobre). D'entre les obertures que s'entreveuen a través del moble, la primera correspon a la fornícula en què hi havia les fonts baptismals; la segona, més ampla però poc fonda i acabada en arc de mig punt, devia ser una capella, tot i que ara roman molt desfigurada; la tercera obertura, d'arc apuntat, també va ser una capella, però de dimensions notables, dedicada a la Verge del Roser; al seu costat hi ha l'escala de cargol que mena al campanar.

L'absis va ser concebut de planta pentagonal, però més tard s'hi va obrir l'actual espai del costat nord, l'embocadura del qual acaba en arc de mig punt. Al costat de migdia de la nau, ara només queda el record de la presència de les capelles modernes que hi havia hagut al carrer d'Olvan Alt, l'embocadura de les quals va quedar palesa durant les obres i roman tancada amb estructura metàl·lica i vidre. El paviment de la nau és tot de fusta, cosa que homogeneïtza l'espai, molt malmès durant les diverses transformacions patides pel temple.

El campanar s'aixeca al nord-est de l'edifici, damunt de la capella, a tramuntana de l'absis. És una torre massissa, de planta rectangular, que presenta un doble registre de finestres; les del primer pis són altes i estretes, i les del segon, més amples i acabades en arc de mig punt adovellat. Té reforços interiors de formigó, producte d'una restauració dels anys 1972-1975.

## Notícia històrica

Segons l'excavació arqueològica, la primera ocupació humana del lloc de Santa Eulàlia es remunta a l'època ibèrica, ja que s'hi ha trobat ceràmica d'aquell moment, datable del segle III aC. Tot i això, les primeres notícies escrites sobre la contrada daten de la campanya del comte Borrell, al 798, per tal de mantenir una línia de frontera segura a ponent de Barcelona. El nom de Gironella (*Gerundella*) apareix a l'acta de consagració de la Seu d'Urgell, datada teòricament del 839, però en realitat redactada al segle XI. A l'acta de consagració de Santa Maria d'Olvan (899) es fa esment de les dotacions i possessions que els senyors de la Portella tenien a Gironella. Igualment, altres documents fan pensar que la vila estava vinculada a la baronia de Portella, mentre que la jurisdicció religiosa era de la parròquia d'Olvan.

Possiblement, durant el segle XIII s'hi va bastir el castell de Gironella. D'altra banda, la primera referència probable de l'església, la trobem en un document del 1222. Tracta de la venda d'una casa per Guillem de Lodoncel i la seva muller al capellà Bernat, per tal d'establir-hi una hipotètica casa parroquial. És difícil situar aquesta casa a causa de les transformacions que ha sofert el nucli antic de Gironella. Tot i això, esments documentals posteriors alludeixen a un temple dedicat a santa Eulàlia.

De tota manera, per a l'estudi de l'edifici actual, cal tenir present que, a partir del 1369, les baronies de la Portella i de Lluçà van passar als barons de Pinós i Mataplana, i Gironella, que depenia d'aquesta casa, va gaudir d'anys de prosperitat i esplendor. Aquest període va culminar amb la carta de franquícia, firmada per Galceran de Pinós l'any 1450, una de les darreres atorgades a Catalunya.

L'excavació ha palesat que la construcció que ens ha arribat data d'aquell moment. L'obra presentava l'aula actual, coberta amb la volta de canó apuntat, segurament amb la porta a ponent i una capella a tramuntana. La capçalera pentagonal tenia una coberta anterior a la d'ara, ornamentada amb la clau que s'ha conservat. El símbol heràldic dels Pinós que apareix en aquest element, unit a la traça de l'absis, proporciona un *terminus post quem* del 1369 per a l'obra gòtica. Probablement, el paviment de l'edifici era un sòl de terra batuda recolzat directament sobre el tapàs (marga).

Un document de l'any 1552 torna a fer referència a l'església, amb motiu d'una assemblea presidida per Galceran de Pinós i Cardona. Esmenta una tomba a ponent de la nau —localitzada durant l'excavació—, en què reposaven els barons de Gironella. Als darrers anys de la centúria, els Agulló apareixen com a senyors de la baronia de Gironella, que esdevindrà marquesat al 1702.

De tota manera, coneixem la transformació substancial patida per l'edifici al segle XVII, gràcies a l'arqueologia. Va abraçar diverses intervencions, la més important de les quals va ser la reconstrucció de la part superior de l'absis, situable cap al 1627 segons la data que apareix inscrita a l'embocadura. Cal tenir en compte, però, que s'hi van reutilitzar nombrosos carreus i la major part dels elements ornamentals, cosa que va comportar una capçalera semblant a la que hi havia hagut fins aleshores. En el decurs de la mateixa reforma, es va pavimentar tot el temple amb caires i es van col·locar els dos

graons al presbiteri. També es van obrir les dues capelles de migdia, avui desaparegudes, i es van posar les tombes col·lectives localitzades tant a la capella del Roser com a la capçalera.

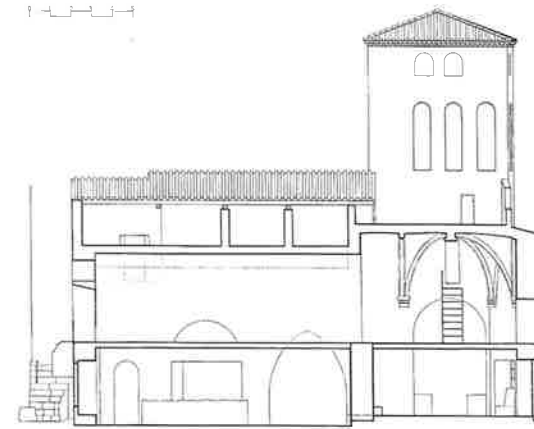
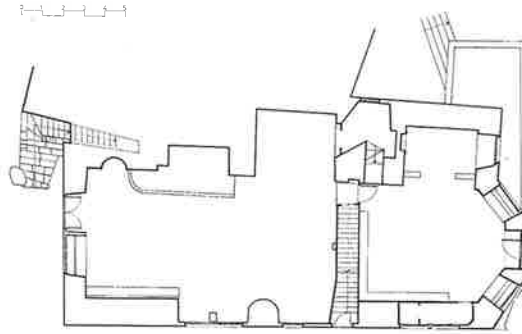
Les dades documentals referides als segles XVIII i XIX s'afebleixen a causa de les vicissituds que va travessar la vila, sobretot pel saqueig i incendi ordenat pel comte d'Espanya en el decurs de la primera Guerra Carlina (1838), i per la destrucció de l'arxiu parroquial en els aldarulls del començament de la Guerra Civil de 1936-1939.

La parròquia va decidir fer un temple més gran —l'actual— i, com que el vell va quedar obsolet, l'any 1907 el va vendre al senyor Bassús, veí de Gironella. Un cop dessacralitzat, l'edifici va ser adaptat per a l'ús civil i va sofrir una sèrie d'alteracions progressives que el van malmetre profundament. El propietari va llogar l'edifici al senyor Figols, un altre veí del poble, que va convertir l'absis en habitatge particular i, més tard, en aparador del taller de fusteria que hi va instal·lar. La nau de l'església va ser subdividida en dues plantes mitjançant un forjat de bigues de fusta i terra de rajol. A més, un envà va compartimentar la planta baixa en dues grans estances. La de migdia, amb la porta a ponent, va ser convertida en barberia; la de tramuntana, també amb accés per l'oest, es va transformar en ferreteria. El presbiteri restava separat per un envà doble que contenia l'escala d'accés al primer pis, on hi havia la residència familiar. Per utilitzar l'antic presbiteri com a taller de fusteria i com a exposició de mobles, es van fer una sèrie d'obertures a l'absis poligonal, que van contribuir a desfigurar l'edifici. Les diverses cambres van ser enrajolades de nou. A més, durant aquells anys, per tal d'obrir el carrer d'Olvan Alt, es van enderrocar les dues capelles situades a migdia del temple, que sobresortien força de la façana original.

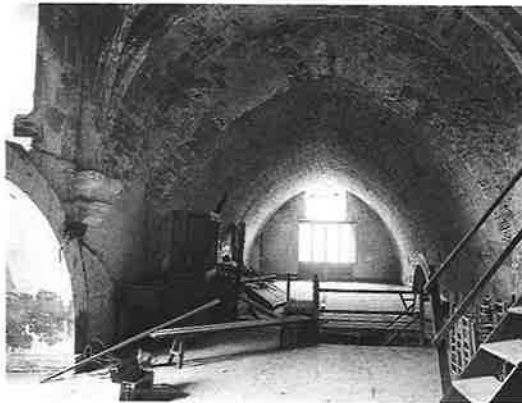
L'any 1924, el senyor Figols va comprar l'edifici. Va enretirar l'envà que separava fins aleshores la barberia i la ferreteria, i hi va instal·lar una fàbrica de fideus, que va patir, més tard, un violent incendi que va agreujar el procés de degradació de l'església. Tanmateix, va perdurar l'ús industrial de la nau i s'hi va instal·lar un teler. Aquesta fàbrica va representar un nou cop per a la conservació del temple. L'enrajolat de la fàbrica de fideus i el caironatge de l'església, que romania desota, van ser malmesos en certs indrets per lligar les màquines a la roca natural amb anelles i garfis de ferro.

El trasllat de la residència dels Figols va comportar l'abandonament del pis superior com a habitatge i la transformació de l'edifici en l'anomenat *centre cultural Sant Jordi*. Llavors, es van arrencar tots els paviments de la nau per instal·lar-hi els desguassos del bar i dels sanitaris, cosa que es va aprofitar per violentar el sepulcre situat al sud-oest de l'aula. Tot seguit, s'hi va posar una solera de ciment, en què es va recolzar un banc corregut, adossat al tram occidental de la paret de migdia de la nau i a l'envà i els murs que tancaven l'antic presbiteri. Les obres van acabar amb la instal·lació d'una barra de bar a tramuntana de la nau. Quan funcionava aquest centre, diverses tombes van ser obertes per aficionats locals a l'arqueologia, i van ser tornades a rebuir amb runa i deixalles.

El 1971, davant les quantioses despeses de manteniment i l'escassa vida del centre, el propietari va fer donació de l'antiga església a l'Ajuntament. Entre els anys 1972 i 1975, es va



Planta i secció longitudinal de l'edifici, abans de la intervenció de 1985-1992.



Interiors de la planta superior, un cop subdividit en alçada l'espai de l'església. Fotos: Joan Francés, SPAL, 7.2.1972.



Maqueta de treball, amb una secció transversal de la nau. Foto: Joan Francés, SPAL, 30.3.1987; maqueta: Anna Alvaro. A l'esquerra, façana principal de l'església, a ponent, quan hi havia instal·lat un bar. Foto: Joan Francés, SPAL, 6.4.1984.

# Antiga església de Santa Eulàlia de Gironella

114

Maqueta de la primera proposta —no realitzada— d'actuació en el conjunt. Arquitecte: Víctor Argentí, Maqueta: Anna Àlvaro, Foto: N. Andreu, desembre 1986. A la dreta, la coberta de lloses original de la nau, sota una teulada de fibrociment, tal com era abans de començar les darreres obres, Foto: Joan Francés, SPAL, 22.5.1984.



Tomba de l'època moderna, situada a l'entrada de la capella del Roser, que es va trobar buida en el decurs de l'excavació arqueològica prèvia a la darrera restauració. Foto: Alvar Caixal, SPAL, setembre 1985. A la dreta, la coberta de lloses, un cop enllestida l'excavació i desmuntada la coberta de fibrociment. Foto: Jaume Soler, SPAL, juliol 1987.



Diversos bancs correguts i un lavabo, situats a la planta baixa de la capçalera, en el moment de començar l'excavació. A la dreta, preparació del paviment de mosaic hidràulic col·locat a l'antic presbiteri el 1907. Fotos: Alvar Caixal, SPAL, juliol 1985.



dur a terme la primera intervenció del Servei, sota la direcció de l'arquitecte Camil Pallàs. Aquells treballs es van centrar a la torre campanar i van consistir en la col·locació d'una corretja perimètrica, la consolidació dels paraments i la refecció de la coberta. Des de llavors, a la nau va funcionar un bar en règim de concessió municipal. Aquesta nova funció va comportar reparacions barroeres del paviment de l'aula i la construcció al presbiteri d'una llar de foc, una xemeneia i dos enllans. L'any 1983 va començar el procés que menaria a les obres que a continuació es ressenyen.

## Crònica de l'actuació

El 27 de setembre de 1983, l'alcalde de Gironella va demanar a la Diputació que aquesta corporació es fes càrrec de la restauració de l'església, que es trobava en un estat de conservació molt precari. Després d'efectuar-hi una visita d'inspecció, el Servei va emetre un informe que aconsellava una intervenció urgent, de tal manera que les primeres obres —dirigides per l'arquitecte Pau Carbó i executades per l'empresa Construccions Generals Brasco Cabana SA— van començar de seguida. Es van desenvolupar durant tot l'any 1984 i part del 1985, i van consistir a reparar i consolidar la teulada. Un cop acabades, durant els mesos de juny a octubre de 1985, es van fer treballs d'excavació arqueològica al subsòl de l'església, ja que el Servei va proposar de continuar amb la restauració total de l'edifici i va ser autoritzat per ferro.

En les converses per decidir l'ús de l'immoble, l'Ajuntament va proposar destinar-lo a biblioteca, però el Servei va desestimar la idea adduint la falta d'espai. El poble estava mancat d'altres equipaments culturals, com ara sala d'exposicions, auditori, arxiu municipal o museu. Per això es va decidir, com a un dels objectius de la restauració, convertir l'edifici en un espai polivalent.

El desembre de 1985, la sessió plenària de la Diputació de Barcelona va aprovar la consignació de 28 milions de pessetes per a la restauració exterior i l'acondicionament interior de l'església. El Servei va sol·licitar la col·laboració de l'arquitecte Víctor Argentí en la redacció del projecte, que es va aprovar l'any 1986. Les obres contemplades en aquest projecte i en els posteriors que van caldre —que són les descrites en la present *Memòria*— van començar el 2 de juny de 1987 i van acabar el 6 de maig de 1992. El 22 de març de 1987, poc abans de començar aquests treballs, el president de la Diputació de Barcelona, Antoni Dalmau, va visitar l'església. Ja finalitzades les obres, el dissabte 27 de juny de 1992 es van inaugurar, amb l'assistència de les autoritats del municipi i de Jordi Labòria, diputat de l'àrea de Cooperació de la Diputació, i Casimir Boy, diputat adjunt de l'Àrea de Cultura.

En el decurs de les obres, per tal de difondre la intervenció entre la població, es van organitzar diversos actes. El mes de març de 1987 el Servei va muntar, a la Casa de Cultura de la Caixa de Gironella, una exposició informativa amb maquetes, plànols i fotografies. El 14 de març, al mateix local, els arquitectes Víctor Argentí i Antoni González van pronunciar una conferència presentant el projecte de restauració i les obres en curs. El 16 de juliol de 1988, el Servei hi va organitzar una visita col·lectiva amb especialistes de la restauració

monumental. El març de 1989, el mateix Servei va publicar un llibre sobre recerques històrico-arqueològiques al Berguedà, amb un capítol dedicat a les excavacions a l'església de Santa Eulàlia de Gironella.

**Treballs d'arqueologia**

Tot i que l'edifici es trobava força malmès, sobretot a causa de l'ús civil dels darrers anys, l'excavació de l'interior va permetre completar les dades proporcionades per les fonts escrites i obtenir informació directa sobre l'estructura primitiva de l'església i les diverses etapes evolutives posteriors.

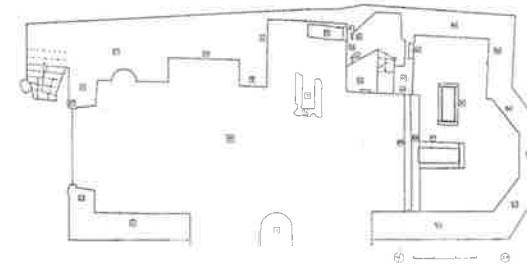
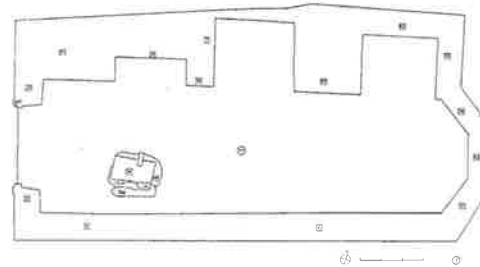
Els treballs van començar amb l'aixecament d'un sòl de ciment, on es recolzava el taulell del bar, que ocupava la nau i s'adossava a tots els murs. La preparació proporcionava material datable dels anys seixanta del nostre segle. Aquestes troballes i la informació oral facilitada per l'antic propietari de l'edifici, el senyor Figols, van confirmar que es tractava del paviment construït en el moment de la conversió del teler en centre cultural. Aquest sòl es va utilitzar a la nau i a les capelles de tramuntana fins al començament de l'excavació, llevat de petits indrets que van patir alguna reparació, com ara les tombes violentades en el decurs de l'ús del temple com a centre cultural.

La primera d'aquestes tombes, retallada en el tapàs natural, era perpendicular a l'entrada de la capella del Roser, al nord-est de la nau, i havia servit de sepulcre per als confreres d'aquesta advocació. El reblliment ofería material molt recent, com ara carreus extrems d'altres indrets de l'església i cairons procedents de la pavimentació d'època barroca. Al fons de la mateixa capella es va trobar una altra tomba, ja buidada, disposada de llevant a ponent.

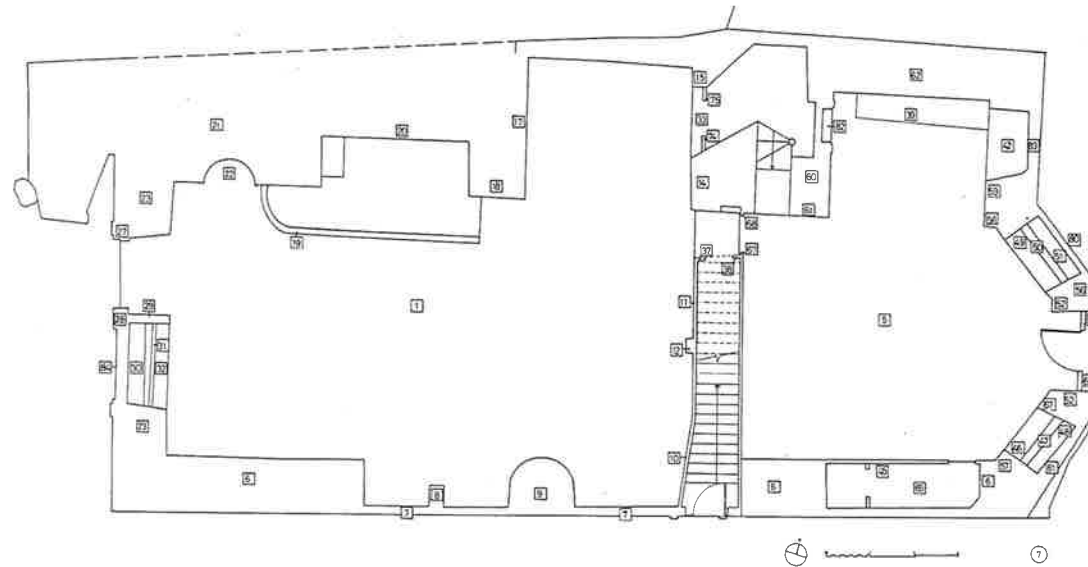
La documentació esmentava el sepulcre dels barons de Gironella, situat cap a ponent del temple. En aquest indret, en posició axial, es va trobar una tomba feta de carreus molt ben treballats. Havia estat buidada poc abans de la transformació de l'església en casal cultural i, a l'interior, s'hi va trobar un bon nombre de cairons, corresponents al paviment del segle XVII.

El sòl més modern cobria directament una capa de preparació del segle XVII, datada mitjançant ceràmica blava catalana. Segurament, sobre aquest estrat s'estenia el paviment de cairons esmentat, que gairebé havia desaparegut del tot a causa de l'ús industrial dels temps recents. El fet que aquest nivell cobrés directament la roca natural i que els murs perimètrics originals del recinte religiós recolzessin sobre el terreny verge, sense banquetes, fa pensar que els nivells de paviment no van variar gens al llarg de la història i que, possiblement, el primer sòl de l'església devia ser el mateix tapàs o, potser, una capa minsa d'aquest material, triturat i piconat.

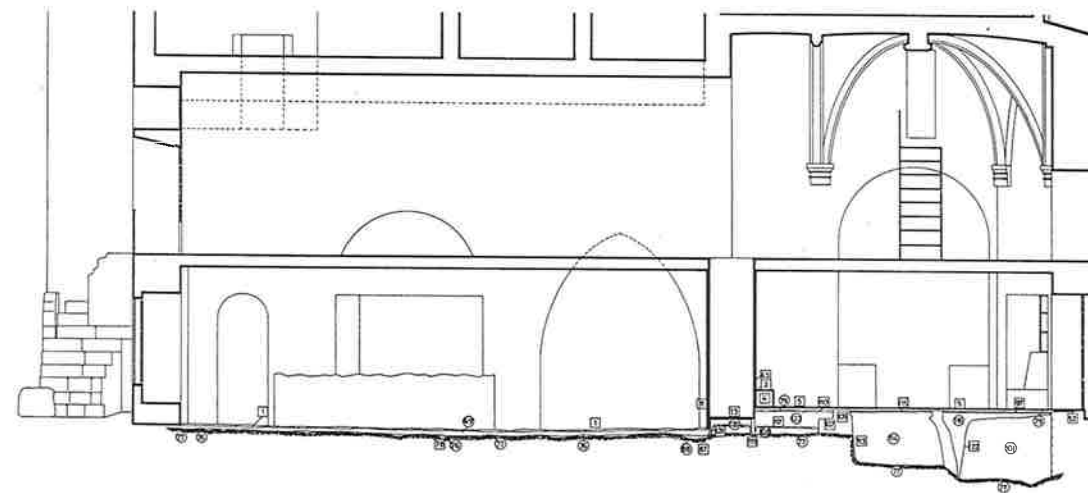
L'excavació del presbiteri, duta a terme tot seguit, va començar per l'extracció d'un pavimentat de rajoles que, segons el senyor Figols, havia estat col·locat pel seu pare en adquirir l'edifici. Al paviment, hi recolzava la llar de foc del bar-restaurant i els bancs correuguts del centre cultural. Les parets de l'absis estaven malmeses per l'obertura d'una porta i tres finestres. La preparació d'aquest paviment era estèril, és a dir,



Planta del temple durant el segle XVI. A l'angle sud-oest es pot veure la tomba dels barons de Gironella (1552). A la dreta, planta després de les reformes del segle XVII.



Planta baixa de l'edifici el 1924, quan hi havia instal·lada una fàbrica de fideus.



Secció axial de l'edifici amb l'estratificació arqueològica trobada.

Interior de l'església, un cop desmuntats el forjat que la subdividia i la resta d'afegits de començament d'aquest segle. Fotos: Joan Francés. SPAL, 13.9.1985.



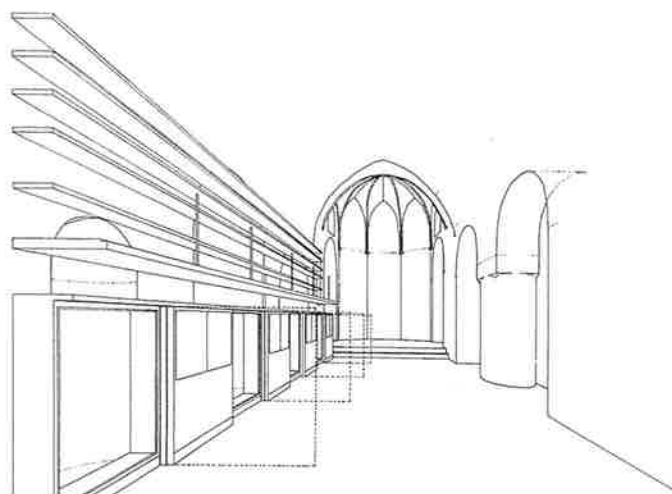
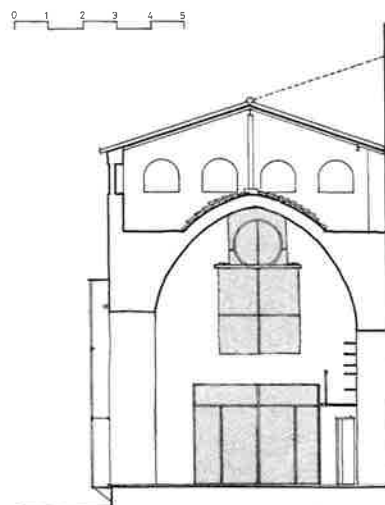
no va proporcionar cap material arqueològicament significatiu. Cobria l'encaironat del segle XVII, que només es va trobar en una franja estreta, un cop enderrocat l'envà que separava la nau de la capçalera, sota l'escala que anava al pis superior.

El caironatge de l'àrea absidal va aparèixer reparat en dos llocs, allà on cobria les obertures de dos sepulcres, també buidats en aquest segle, en el període que va transcórrer entre la venda de l'església al senyor Bassús, l'any 1907, i la col·locació del nou paviment en el presbiteri realitzada pel senyor Fígols poc després. Un cop extrets els cairons, es va trobar un estrat molt potent de terres i llims, amb materials que van permetre donar-li una cronologia dels primers dècennis del segle XVII. Correspon a les reformes profundes que van afectar l'edifici entre 1620 i 1640 —de fet, la data del 1627 inscrita a l'arc de l'embocadura de la capçalera pertany a aquest procés—. A sota, s'hi va descobrir un nivell també gairebé estèril, tallat per les dues sepultures del segle XVII i adossat a les banquetes dels murs de l'absis. L'escàs material que s'hi va descobrir no palesava una data anterior al segle XIV.

Tot i que se'n va trobar només una petita quantitat entre la terra que emplenava les esclotxes de la roca, la ceràmica més antiga proporcionada per l'excavació era de l'època ibèrica, i es podia datar d'ençà del segle III aC gràcies a l'aparició de peces protocampanianes.

El material que seguia en antiguitat ja és molt més tardà. Es tracta de ceràmica grisa medieval, apareguda fora de context, però datable de cap al final del segle XIII, o d'una moneda de Jaume I del període 1213-1276, trobada en un estrat remogut de la nau, però en contacte amb la roca. Aquests vestigis es podrien associar a l'esment documental de l'església el 1222. S'ha de tenir en compte, però, que la ceràmica sembla més tardana i que monedes com la trobada van circular fins al segle XIV avançat. D'altra banda, durant l'excavació no es va observar cap diferència entre els paraments inferiors de la nau i la capçalera. En conseqüència, sembla raonable pensar que el temple, amb la disposició bàsica que ens ha pervingut, podria datar del darrer quart del segle XIV, tot i que hi podria haver algun element més antic, potser a la nau.

Projecte de restauració de la nau. Secció transversal. A la dreta, interior de la nau durant les darreres obres de restauració. Foto: Jaume Soler. SPAL, juliol 1987.



Projecte de restauració. Interior de la nau.

## Procés de la recerca històrico-documental

Un primer pas de la investigació va ser la localització i estudi de l'arxiu parroquial, que en bona part va desaparèixer en el decurs de la guerra del 1936; només se'n conserven alguns documents que avui es troben sota la custòdia d'un particular, cosa que en dificulta la consulta. Malauradament, bona part del treball es va haver de basar, doncs, en l'anàlisi d'un sol document, el més antic de l'arxiu, ja que va resultar infructuós tot intent d'accedir a les restes del conjunt documental.

Les dificultats de la investigació van provenir de dos factors: d'una banda, del fet que l'església hagués estat pràcticament destruïda a partir de la guerra carlina de l'any 1838, la qual cosa va motivar l'absència documental a partir d'aquell moment; de l'altra, i fonamentalment, de la manca total d'estudis previs sobre la vila de Gironella, la seva església i l'arxiu.

Suposen una excepció el petit butlletí sobre notes folklòriques de Gironella i Puigreig i l'obra de Serra Vilaró sobre les baronies de Pinós i Mataplana, documents on es van poder trobar les úniques referències de l'arxiu parroquial.

Davant la manca de documentació publicada sobre el lloc de Gironella en concret, es va recórrer a la bibliografia existent sobre la zona en general. Així, es van consultar les publicacions de les actes de consagracions de les esglésies del bisbat d'Urgell dels segles IX i X, i també els inventaris de les actes de consagració de les esglésies catalanes dels mateixos segles. Van ser també d'utilitat per determinar l'evolució del lloc els diferents estudis històrics sobre la repoblació i restauració eclesiàstica del comtat de Berga i les cartes de població i franquícia atorgades a algunes poblacions, entre elles Gironella.

Com ja s'ha dit, a partir del 1907 l'església va passar a mans d'un particular, el qual, un cop dessacralitzada, la va llogar i posteriorment la va vendre al senyor Figols, de la mateixa població de Gironella. Van ser Figols i la seva muller qui, ben cordialment, ens van facilitar tota la informació sobre les vicissituds i anècdotes que va travessar l'església de Santa Eulàlia mentre ells en van ser els propietaris i habitants.

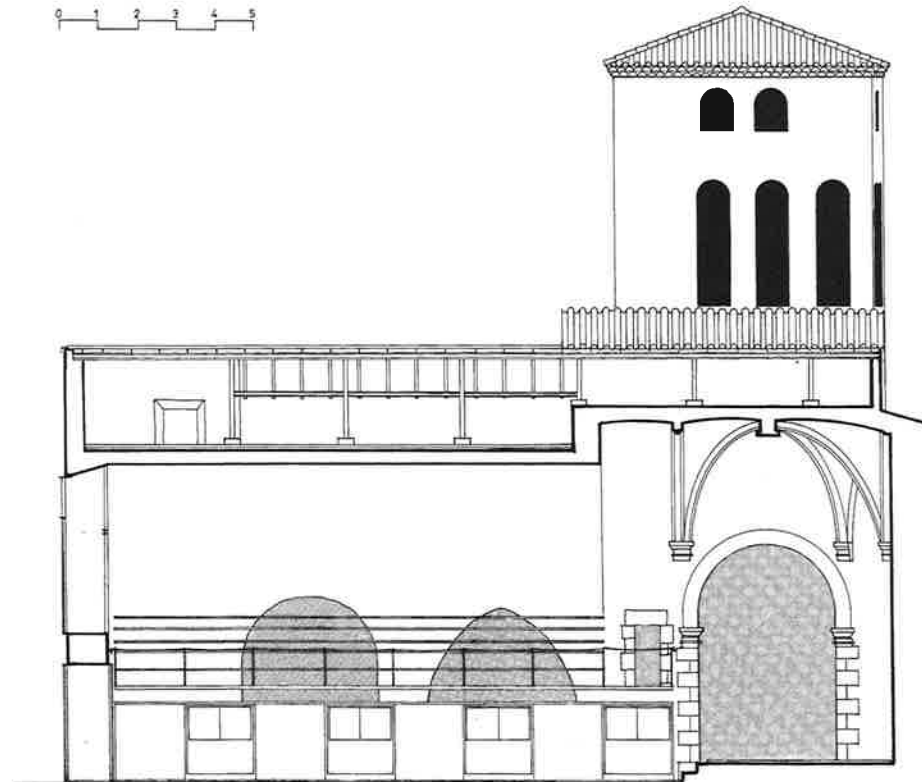
### Criteris de la intervenció arquitectònica

Els criteris seguits es poden resumir en dos punts: d'una banda, la valoració homogènia dels diferents estrats físics que la **història** havia dipositat en l'edifici, sense primar cap època **en concret** com a **punt de referència** per restituir l'església, mantenint **aquests materials pel seu valor plàstic i testimonial**; d'altra **banda**, la **incorporació, amb la intervenció** que aquí tractem, d'un nou estrat històric llegible i datable com els anteriors.

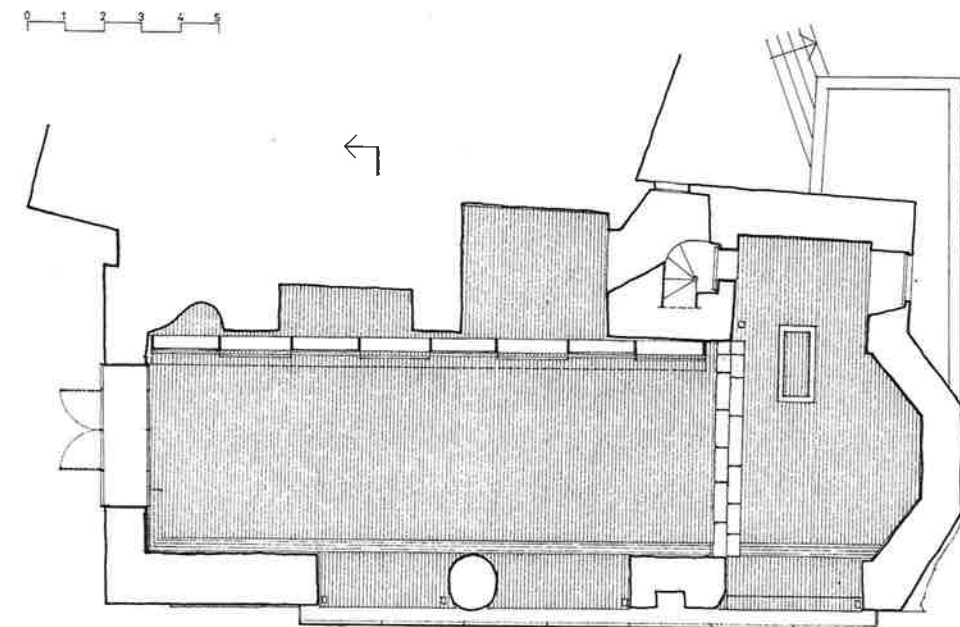
L'antiga església de Gironella, excepte el campanar, havia perdut el protagonisme urbà que tenia, a causa dels maltractaments i les successives transformacions. Pel que fa a l'aspecte constructiu, l'edifici no oferia cap patologia remarcable. La gran inèrcia dels murs dobles d'aparell de pedra feia que aquests no presentessin esquerdes. Tampoc no hi havia assentaments diferencials, ja que els murs descansen sobre un terreny molt consistent.

La restauració pretenia atorgar un ús coherent a l'edifici —resultat de l'**anàlisi de les seves possibilitats**—, que **en potenciés les característiques tipològiques** i les qualitats **formals**. A més, com a edifici públic, havia de cobrir les necessitats d'**equipaments del poble**. En **conseqüència**, el projecte **proposava destinar** la nau de l'església a espai per fer-hi activitats que requerissin gran capacitat i unes condicions ambientals especials, com ara l'assaig i la celebració de concerts, la representació d'obres teatrals, la realització de reunions i conferències, la projecció de muntatges àudio-visuals, etc. Al projecte, també s'hi contemplava la instal·lació d'un museu i arxiu municipal que, **atès** que calia mantenir l'**espai** de l'antiga església, s'hauria d'**ubicar adossat al mur nord**.

La intervenció partia d'unes propostes agrupades en dos punts. D'una banda, del contenidor construït interessaven, sobretot, les obertures originals de les antigues capelles i la



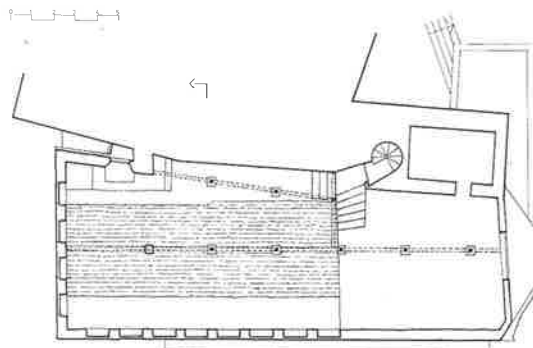
Projecte de restauració de la nau. Secció longitudinal (cara nord).



Projecte de restauració de la nau. Planta baixa.

# Antiga església de Santa Eulàlia de Gironella

118



Projecte de restauració de la nau. Planta de les golfes. A la dreta, aspecte de la planta de les golfes després de la darrera intervenció. Foto: M. Baldomà, SPAL, 18.2.1993.



porta d'accés, la textura superficial dels murs de pedra de l'exterior i les voltes, capelles i escala de cargol de l'interior; els altres elements havien desaparegut (coberta, paviments, revestiments superficials, ornamentació, vitralls, tombes, cor, trona, sagristia, etc.) o no tenien un especial valor arquitectònic (torre del campanar, coronament actual dels murs, afegits i transformacions, etc.). Els elements simbòlics que senyalitzaven l'església (clau de volta i ogives gòtiques, rosasses, dates de construcció, etc.) estaven juxtaposats a la fàbrica de pedra. D'altra banda, si bé l'espai interior estava ben definit, el volum exterior presentava certa incoherència a causa de les reformes que s'hi havien produït. Els tancaaments i el perfil de la coberta havien de ser globalitzadors i rotunds.



Capcer de la façana principal, després de la restauració de 1985-1992. Fotos: M. Baldomà, SPAL, 18.2.1993.



## Descripció de les obres

Les obres de restauració es van iniciar com a continuació d'una primera intervenció: la realització dels treballs urgents previs de consolidació i reparació de la teulada. Havien consistit a fer un nou cobriment provisional amb plaques d'uralita, que hi va romandre mentre duraven els treballs d'excavació arqueològica de l'interior de la nau. Durant aquella primera intervenció, es van efectuar, també, altres tasques: es van fer cales al terrat de sobre de la capçalera per detectar-ne el grau d'humitat, i s'hi va col·locar tela asfàltica butílica i ciment ràpid a l'entrega amb els paraments verticals; es va netejar l'interior, es van desmuntar tots els envans, els elements del bar, els lavabos que ocupaven el presbiteri, el forjat que dividia l'edifici en dues plantes i l'escala per accedir-hi, i es van començar a netejar i escatar els murs interiors.



Façana principal. Foto: GMN, SPAL, 19.4.1990. A la dreta, façana de llevant després de la intervenció. Foto: M. Baldomà, SPAL, 18.2.1993.



Quan van acabar els treballs d'arqueologia, es va desmuntar tota la coberta —la de teula i la provisional d'uralita—, es van enderrocar les soleres i envans del sostre mort del terrat i es va extreure tota la runa dels carcanyols. Es va refer la coberta de teula a dues aigües, cobrint tot l'edifici, amb jàsseres i biguetes metàl·liques sobre pilars de tub, solera d'encadellat ceràmic i solera de formigó pobre amb malla electro-soldada, tot mantenint el ràfec existent i els murs testers de pedra, i deixant vistes per l'interior les restes de la primitiva coberta de lloses. Es va col·locar una canal de 60-70 cm, amb un encadellat ceràmic, entre la mitgera veïna i la nau. També es va situar una tela asfàltica d'alumini refractant sobre les canals de la paret mitgera i es va formar el minvell. Paral·lelament, es van recalçar els fonaments amb formigó de resistència 175 Kg/cm<sup>3</sup>, armat amb malla electro-soldada d'acer. També es va instal·lar tota la xarxa d'evacuació i es va formar la solera de formigó.

Als paraments interiors dels murs es van substituir els carreus que estaven en mal estat i també se'n van col·locar de nous allà on hi havia forats. Es van refer o completar, segons el cas, els carreus esculpits amb morter fet amb ciment blanc, colorant i pedra natural triturada. Es va aplicar aigua a baixa pressió i es van rejuntar els carreus amb morter de calç, uniformant la superfície amb patina de calç. També es va consolidar l'obra de fàbrica de les golfes, anivellant la paret per recolzar-hi les biguetes metàl·liques.

A l'exterior es va aplicar aigua i gra de sílex a baixa pressió i

es van consolidar els paraments i carreus inestables, que van ser rejuntats amb morter de calç i se'ls va aplicar una protecció amb membrana transpirable impermeabilitzant,

Es van tapiar les obertures no útils i també aquelles que emascaraven la composició de les façanes, amb totxo massís igual a l'existent; es van aixecar retalls de mur desapareguts amb el mateix totxo, i es van cegar les obertures de l'absis amb obra de pedra. Després de restituir amb obra el seu perfil general, es van tancar les obertures amb superfícies de vidre enrasades al parament de pedra i del mateix color que aquesta, emmarcades amb estructura i perfil·leria d'acer A/42B.

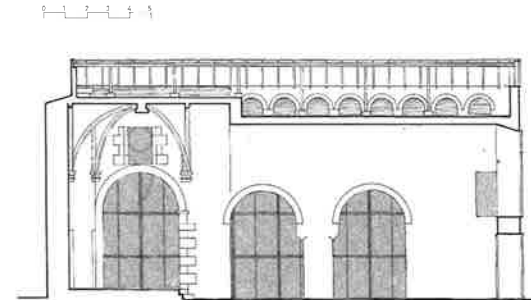
A continuació es van adequar els àmbits interiors. Tota la nau es va pavimentar amb tauler de fusta de pi del país, amb tractament Wolmanit, a base de posts de 22 x 75 mm muntats sobre llistons de 80x40x40 mm, tot mantenint els graons de pedra del presbiteri.

Es va instal·lar la calefacció radiant sota el paviment, perquè era la més adequada per a aquest tipus d'edificis. Es va preveure la il·luminació general i una instal·lació elèctrica fragmentada que permetés la diferenciació de l'espai i la connexió d'aparells de calefacció, de megafonia, d'emergència, etc.

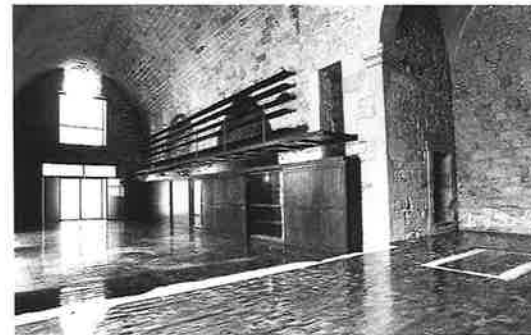
Pel que fa a l'escala de cargol de pedra, se'n van uniformar els graons amb planxes metàl·liques suspeses sobre ells, i es va senyalitzar amb pilots. A les golfes, que reben llum natural a través dels pinyons de vidre que van substituir els paraments de pedra perduts, simplement s'hi van refer els acabats actuals de materials ceràmics i de pedra.

Es va projectar un moble compacte que resolgués totes les necessitats d'exposició, classificació i magatzem del petit museu i de l'arxiu municipals, que havien d'ubicar-se a la nau. El moble es va adossar a tot el llarg lateral oposat a la vidriera i fa de tancament a les capelles laterals; la zona de les capelles laterals es va reservar per a la consulta i per l'arxiver. Així, es va deixar lliure l'espai de la nau per realitzar-hi les diverses activitats requerides (concerts, conferències, assaigs de l'agrupació coral, etc.) Aquest moble, per la seva versatilitat, pot ser també la base de suport d'exposicions temporals i de les làmpares d'il·luminació de tot l'espai.

El moble consta de dos nivells. Al superior hi ha una passarel·la, a la qual s'accedeix per l'actual escala de cargol; al llarg d'aquesta passarel·la es van col·locar cinc prestatges per a la llibreria de l'arxiu. Al nivell inferior es van alternar les vitrines del museu i les portes colisses d'accés als espais de les antigues capelles; les portes, amb un sistema de doble guia, es van doblar amb uns porticons sobreposats que poden adoptar múltiples posicions. És a dir, en funció de la col·locació d'aquestes portes, la nau-sala pot adaptar-se a diversos usos: museu, quan coincideixen els porticons amb les portes; sala d'actes, quan es desplacen les portes fins a amagar les vitrines; sala d'exposicions, quan s'obre la fulla interior dels porticons, que formarà gairebé 22 metres lineals de plaó per exposar, juntament amb el parament de les portes. A més, els porticons disposen d'unes obertures, de 80x80 cm, perquè un cop sobreposats sobre les vitrines limitin la visió i es puguin enquadrar els objectes.



Parament interior de migdia de la nau després de la restauració. Foto: M. Baldomà. SPAL, 18.2.1993.



Interior de la nau amb el moble de doble funció (vitrines museístiques i biblioteca). Fotos: M. Baldomà. SPAL, 2.6.1992 / 18.2.1993.





Interior de la nau després de la restauració. Fotos: M. Baldomà. SPAL (dalt, 18.2.1993; baix, 2.6.1992).

## Bibliografia

### Llibres i articles

CAIXAL, ÀLVAR, et alii, «Llibre II: Antiga església de Santa Eulàlia de Gironella», dins A. López Mullor (dir.), *Recerques històrico-arqueològiques al Berguedà (1983-1986)*. Quaderns Científics i Tècnics, 1, Servei del Patrimoni Arquitectònic de la Diputació de Barcelona. Barcelona, 1989, pàgs. 145-184.

### Notícies de premsa

GALERA, M.: *L'església vella de Gironella ja és un local cultural*. *Regió 7*, 29 de juny de 1992.

TORNAFOCH, X.: *Nou projecte a Gironella per recuperar l'església vella*. *Regió 7*, 17 de setembre de 1989.

AVUI. *Dalmau visitarà diverses obres al Berguedà*, 22 de març de 1987.

EL VILATÀ. *Milions de la Diputació per restaurar l'església de Santa Eulàlia de Gironella*, Febrer de 1986.

EL VILATÀ. *Projecte definitiu per l'església vella*, Febrer de 1987.

REGIÓ 7. *La restauració de Santa Eulàlia de Gironella obre un gran debat*, 5 de febrer de 1987.

REGIÓ 7. *Xerrada a Gironella*, 14 de març de 1987.

REGIÓ 7. *Nou projecte a Gironella per recuperar l'església vella. En lloc de biblioteca hi haurà sala d'actes i museu*, 17 de setembre de 1988.

REGIÓ 7. *Una església de Gironella serà sala d'exposicions*, 10 de gener de 1991.

REGIÓ 7. *Exposició d'Arts i Oficis de Gironella*, 27 de juny de 1992.

## Información básica del edificio

Comarca: Berguedà

Municipio: Gironella

Localización: Plaza de la Vila/ calle Olvan Alt

Tipología: Iglesia de nave única, con bóveda apuntada y ábside poligonal con cubierta nervada de ojiva.

Época: Siglo XIV, con numerosas reformas posteriores.

Uso primitivo: Iglesia. En el siglo xx: taller, fábrica, bar y centro cívico.

Uso actual: Casa de cultura y sala de exposiciones y conferencias

Propiedad: Ayuntamiento de Gironella

## Información básica de la actuación

### Intervención arquitectónica

Sustitución de la cubierta, consolidación de las fábricas, colocación de nuevos cerramientos y adecuación general para un nuevo uso.

### Proyecto

Arquitecto: Víctor Argenti Salvadó  
Fecha: 1986-1989

### Obra

Arquitecto: Víctor Argenti Salvadó  
Arquitectos colaboradores: Antoni González, Josep Rovira, Pau Carbó.  
Aparejadores: Josep M. Moreno, Salvador Pujalte, Santiago Rius.  
Empresa constructora: Urcotex ISA, Barcelona (los trabajos previos fueron realizados por la empresa Construccions Generals Brasco Cabana SA, y la fase de acabados, por la brigada municipal).  
Carpintería: Fusteria Coma, Olvan  
Electricidad: Serveis Elèctrics d'Abrera, Abrera.  
Cristalería: CICSA, Igualada.  
Cerrajería: Estructures B.K., Solsona.  
Fontanería: Serveis Elèctrics d'Abrera, Abrera.  
Fecha de inicio: 2 de junio de 1987  
Fecha de finalización: 6 de mayo de 1992  
Fecha de inauguración: 27 de junio de 1992  
Presupuesto: 34.416.774 pesetas

### Investigación histórica

Dirección: Albert López Mullor  
*Investigación arqueológica*  
Dirección: Àlvar Caixal Mata, Jordi Amigó Barbeta.  
Colaborador: Ramon Domingo Mustarós  
Numismática: María Clua Mercadal  
Topografía: Jordi Costas Vilar  
Delineación: Isabel Serra Artigas  
Presupuesto: 2.150.000 pesetas  
Fecha: 1985  
*Investigación histórico-documental*  
Estudio de las fuentes: Mercedes Juan Verdejo, Ramon Domingo Mustarós.

Textos: Víctor Argenti, Àlvar Caixal, Albert López.

## Descripción del edificio

La antigua iglesia de Santa Eulalia de Gironella es una construcción de nave única orientada de levante a poniente, de unos 20 m de largo por 7 m de ancho. Tiene un ábside poligonal cubierto con bóveda gótica de ojiva y clave con la imagen de santa Eulalia con sus atributos — la palma martirial en la mano derecha, la cruz de san Andrés en la izquierda y una corona sobre la cabeza—. A los dos lados de la santa aparecen sendas pifias, símbolo de la familia Pinós, señores de la villa de Gironella desde 1369.

De las fachadas, muy desfiguradas por los diversos usos que tuvo el templo en época reciente, sólo es destacable el aparejo de sillares, de medidas variables, que confiere cierta unidad de textura. Desde el exterior, la nave, la cabecera y la torre presentan una disposición continua y solidaria como conjunto, pero desde el interior se observan una serie de diferencias morfológicas entre la cabecera y el aula. Ésta está cubierta con bóveda apuntada, mientras que la del presbiterio presenta ojivas; la diaconía entre las cubiertas de la nave y del presbiterio se confirma al observar el arco triunfal de la cabecera, más alto y menos excéntrico que la bóveda de la nave. La fecha 1627, inscrita en el centro del arco triunfal, y la tipología de las ménsulas y la nervadura del ábside indican muy claramente las reformas que tuvieron lugar en la cubierta del presbiterio alrededor de aquel año.

Los paramentos inferiores de la nave y la cabecera presentan continuidad: las hiladas no están dispuestas de forma regular, ni las dimensiones son similares, pero la imagen que ofrece el aparejo del edificio es bastante ordenada. Los sillares son pequeños y cuadrados, rotos a golpe de martillo, y el tipo de piedra es el mismo.

Al acceder al edificio por la puerta del testero, una entrada moderna, situada quizás en el lugar donde estaba la primitiva, se observan una serie de aberturas en el muro de tramontana, tapadas en parte por un mueble adosado en todo el lateral (el mueble consta de vitrinas y armarios en la parte inferior, y de una pasarela y baldas en la parte superior).

De entre las aberturas que se entrevén a través del mueble, la primera corresponde a la hornacina en la que estaban las fuentes bautismales; la segunda, más amplia pero poco profunda y acabada en arco de medio punto, debía ser una capilla, aunque ahora está muy desfigurada; la tercera abertura, acabada en arco apuntado, también fue una capilla, pero de dimensiones notables, dedicada a la Virgen del Rosario, a cuyo lado está la escalera de caracol que conduce al campanario.

El ábside fue concebido de planta pentagonal, pero más tarde se abrió el actual espacio del lado norte, cuya embocadura acaba en arco de medio punto. En el lado de mediodía de la nave, ahora sólo queda el recuerdo de la presencia de las capillas modernas que habían existido a la calle de Olvan Alt, cuyas embocaduras se pusieron de manifiesto durante las obras y permanecen cerradas con estructura metálica y vidrio. El pavimento de la nave es todo de madera, lo que homogeneiza el espacio, muy deteriorado durante las diversas transformaciones sufridas por el templo.

El campanario se levanta al noreste del edificio, sobre la capilla, a tramontana del ábside. Es una torre maciza, de planta rectangular, que presenta un doble registro de ventanas; las del primer piso son altas y estrechas, y las del segundo, más amplias y acabadas en arco de medio punto adovelado. Tiene refuerzos interiores de hormigón, producto de una restauración de los años 1972-1975.

## Noticia histórica

Según la excavación arqueológica, la primera ocupación humana del lugar de Santa Eulalia se remonta a la época ibérica, ya que se ha encontrado cerámica de aquel momento, datable del siglo III aC. Aun así, las primeras noticias escritas sobre el lugar datan de la campaña del conde Borrell, en 798, para mantener una línea de frontera segura a poniente de Barcelona. El nombre de Gironella (*Gerundella*) aparece en el acta de consagración de la Seu de Urgell, datada teóricamente en el 839, pero en realidad redactada en el siglo XI. En el acta de consagración de Santa María de Olvan (899) se hace mención de las dotaciones y posesiones que los señores de la Portella tenían en Gironella. Igualmente, otros documentos hacen pensar que la villa estaba vinculada a la baronía de Portella, mientras que la jurisdicción religiosa era de la parroquia de Olvan.

Posiblemente, durante el siglo XIII se construyó el castillo de Gironella. Por otra parte, la primera referencia probable de la iglesia la encontramos en un documento de 1222. Trata de la venta de una casa por Guillem de Lodoncei y su mujer al capellán Bernat, para establecer en ella una hipotética casa parroquial. Es difícil situar esta casa a causa de las transformaciones que ha sufrido el núcleo antiguo de Gironella. Con todo, referencias documentales posteriores aluden a un templo dedicado a santa Eulalia.

De todas formas, para el estudio del edificio actual, hay que tener presente que, a partir de 1369, las baronías de la Portella y de Lluçà pasaron a los barones de Pinós y Mataplana, y Gironella, que dependía de esta casa, gozó de años de prosperidad y esplendor. Este período culminó con la carta de franquicia, firmada por Galceran de Pinós en el año 1450, una de las últimas otorgadas en Cataluña.

La excavación ha puesto de manifiesto que la construcción que nos ha llegado data de aquel momento. Entonces presentaba el aula actual, cubierta con la bóveda de cañón apuntado, seguramente con la puerta a poniente y una capilla a tramontana. La cabecera pentagonal tenía una cubierta anterior a la de ahora, ornamentada con la clave que se ha conservado. El símbolo heráldico de los Pinós que aparece en este elemento, unido a la traza del ábside, proporciona un *terminus post quem* de 1369 para la obra gótica. Probablemente, el pavimento del edificio era un suelo de tierra batida apoyado directamente sobre la marga.

Un documento del año 1552 vuelve a hacer referencia a la iglesia, con motivo de una asamblea presidida por Galceran de Pinós i Cardona. Cita una tumba a poniente de la nave —localizada durante la excavación—, en la cual reposaban los barones de Gironella. En los últimos años de la centuria, los Agulló aparecen como señores de la baronía de Gironella, que se convertirá en marquesado en 1702.

De todos modos, conocemos la transformación substancial sufrida por el edificio en el siglo XVII, gracias a la arqueología. Abarcó diversas intervenciones, la más importante de las cuales fue la reconstrucción de la parte superior del ábside, situable a fines de 1627 según la fecha que aparece inscrita en la embocadura. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que se reutilizaron numerosos sillares y la mayor parte de los elementos ornamentales, lo que conllevó una cabecera parecida a la que allí había existido hasta entonces. En el transcurso de la misma reforma se pavimentó todo el templo con baldosas y se colocaron dos escalones en el presbiterio. También se abrieron las dos capillas de mediodía, hoy desaparecidas, y se formaron las tumbas colectivas localizadas tanto en la capilla del Rosario como en la cabecera.

Los datos documentales referidos a los siglos XVIII y XIX se debilitan a causa de las vicisitudes que atravesó la villa, sobre

todo por el saqueo e incendio ordenado por el Conde de España en el transcurso de la primera Guerra Carlista (1838), y por la destrucción del archivo parroquial en los tumultos del comienzo de la Guerra Civil de 1936-1939.

La parroquia decidió hacer un templo más grande —el actual— y, como el antiguo se quedó obsoleto, en el año 1907 se vendió al señor Bassús, vecino de Gironella. Una vez desacralizado, el edificio se adaptó para uso civil y sufrió una serie de alteraciones progresivas que lo deterioraron profundamente. El propietario alquiló el edificio al señor Figols, otro vecino del pueblo, que convirtió el ábside en domicilio particular y, más tarde, en escaparate del taller de carpintería que allí instaló. La nave de la iglesia fue subdividida en dos plantas mediante un forjado de vigas de madera y suelo de baldosa. Además, un tabique compartimentó la planta baja en dos grandes estancias. La de mediodía, con la puerta a poniente, se convirtió en barbería; la de tramontana, también con acceso por el oeste, se transformó en ferretería. El presbiterio quedaba separado por un tabique doble que contenía la escalera de acceso al primer piso, donde estaba la residencia familiar. Para utilizar el antiguo presbiterio como taller de carpintería y como exposición de muebles, se hicieron una serie de aberturas en el ábside poligonal, que contribuyeron a desfigurar el edificio. Las diversas habitaciones se embalsaron de nuevo. Además, durante aquellos años, para abrir la calle de Olvan Alt, se derribaron las dos capillas situadas a mediodía del templo, que sobresalían de la fábrica original.

En el año 1924, el señor Figols compró el edificio. Retiró el tabique que separaba hasta entonces la barbería y la ferretería e instaló allí una fábrica de fideos que sufrió, más tarde, un violento incendio que agravó el proceso de degradación de la iglesia. Sin embargo, continuó el uso industrial de la nave y se instaló un telar. Esta fábrica representó un nuevo golpe para la conservación del templo. El solado de la fábrica de fideos y el embalsado de la iglesia, que permanecía debajo, fueron estropeados en ciertos lugares para unir las máquinas a la roca natural con anillas y garfios de hierro.

El traslado de la residencia de los Figols conllevó el abandono del piso superior como vivienda y la transformación del edificio en el llamado *centre cultural Sant Jordi*. Entonces, se arrancaron todos los pavimentos de la nave para instalar los desagües del bar y de los sanitarios, cosa que se aprovechó para profanar el sepulcro situado al suroeste del aula. A continuación se colocó una solera de cemento, en la que se apoyó un banco corrido, adosado al tramo occidental de la pared de mediodía de la nave y al tabique y muros que cerraban el antiguo presbiterio. Las obras acabaron con la instalación de una barra de bar a tramontana de la nave. Cuando funcionaba este centro, diversas tumbas fueron abiertas por aficionados locales a la arqueología, y rellenas de nuevo con escombros y desechos.

En 1971, ante los cuantiosos gastos de mantenimiento y la escasa vida del centro, el propietario hizo donación de la antigua iglesia al Ayuntamiento. Entre los años 1972 y 1975, se llevó a cabo la primera intervención del Servicio, bajo la dirección del arquitecto Camil Pallàs. Aquellos trabajos se centraron en la torre campanario y consistieron en la colocación de una correa perimetral, la consolidación de los paramentos y la refección de la cubierta. Desde entonces, en la nave funcionó un bar en régimen de concesión municipal. Esta nueva función tuvo como consecuencia torpes reparaciones del pavimento del aula y la construcción en el presbiterio de un hogar, una chimenea y dos tabiques. En el año 1983 comenzó el proceso que conduciría a las obras que a continuación se señalan.

# Antigua iglesia de Santa Eulalia de Gironella

122

## Crónica de la actuación

El 27 de septiembre de 1983, el alcalde de Gironella solicitó a la Diputación que esta corporación se hiciese cargo de la restauración de la iglesia, que se encontraba en un estado de conservación muy precaria. Después de efectuar una visita de inspección, el Servicio emitió un informe que aconsejaba una intervención urgente, de tal manera que las primeras obras —dirigidas por el arquitecto Pau Carbó y ejecutadas por la empresa Construcciones Generales Brasco Cabana SA— comenzaron en seguida. Se desarrollaron durante todo el año 1984 y parte del 1985, y consistieron en reparar y consolidar el tejado. Una vez acabadas, durante los meses de junio a octubre de 1985, se hicieron trabajos de excavación arqueológica en el subsuelo de la iglesia, ya que el Servicio propuso continuar con la restauración total del edificio y fue autorizado para hacerlo.

En las conversaciones para decidir el uso del inmueble, el Ayuntamiento propuso destinarlo a biblioteca, pero el Servicio desestimó la idea aduciendo la falta de espacio. El pueblo tenía falta de otros equipamientos culturales, como sala de exposiciones, auditorio, archivo municipal o museo. Por eso se decidió, como uno de los objetivos de la restauración, convertir el edificio en un espacio polivalente.

En diciembre de 1985, la sesión plenaria de la Diputación de Barcelona aprobó la consignación de 28 millones de pesetas para la restauración exterior y el acondicionamiento interior de la iglesia. El Servicio solicitó la colaboración del arquitecto Víctor Argentí en la redacción del proyecto, que se aprobó en 1986. Las obras contempladas en este proyecto y en los posteriores que fueron necesarios —que son las descritas en la presente *Memoria*— comenzaron el 2 de junio de 1987 y acabaron el 6 de mayo de 1992. El 22 de marzo de 1987, poco antes de comenzar estos trabajos, el presidente de la Diputación de Barcelona, Antoni Dalmau, visitó la iglesia. Ya finalizadas las obras, el sábado 27 de junio de 1992 se inauguraron, con la **asistencia** de las autoridades del municipio y de Jordi Labòria, **diputado** del Área de Cooperación de la Diputación, y Casimir Boy, diputado adjunto del Área de Cultura.

En el transcurso de las obras, para difundir la intervención entre la población, se organizaron diversos actos. El mes de marzo de 1987 el Servicio instaló en la Casa de la Cultura de la Caixa de Gironella una exposición informativa con maquetas, planos y fotografías. El 14 de marzo, en el mismo local, los arquitectos Víctor Argentí y Antoni González pronunciaron una conferencia presentando el proyecto de restauración y las obras en curso. El 16 de julio de 1988, el Servicio organizó una visita colectiva con especialistas de la restauración monumental. En marzo de 1989, el mismo Servicio publicó un libro sobre investigaciones histórico-arqueológicas en el Berguedà, con un capítulo dedicado a las excavaciones en la iglesia de Santa Eulalia de Gironella.

## Trabajos de arqueología

Aunque el edificio se encontraba bastante deteriorado, sobre todo a causa del uso civil de los últimos años, la excavación del interior permitió completar los datos proporcionados por las fuentes escritas y obtener información directa sobre la estructura primitiva de la iglesia y las diversas etapas evolutivas posteriores.

Los trabajos comenzaron con el levantamiento de un suelo de cemento donde se apoyaba el mostrador del bar, que ocupaba la nave y se adosaba a todos los muros. La preparación proporcionaba material datable en los años sesenta de nuestro siglo. Estos hallazgos y la información oral facilitada por el antiguo propietario del edificio, el Sr. Figols, confirmaron que se trataba del pavimento construido en el momento de la

conversión del telar en centro cultural. Este suelo se utilizó en la nave y en las capillas de tramontana hasta el comienzo de la excavación, salvo en pequeños lugares que sufrieron alguna reparación, como en el caso de las tumbas violentadas mientras el templo fue utilizado como centro cultural.

La primera de estas tumbas, recortada en el suelo natural, era perpendicular a la entrada de la capilla del Rosario, en el noreste de la nave, y había servido de sepulcro para los cofrades de esta advocación. El relleno ofrecía material muy reciente, como sillares extraídos de otros lugares de la iglesia y baldosas procedentes de la pavimentación de la época barroca. Al fondo de la misma capilla se encontró otra tumba, vacía ya, dispuesta de levante a poniente.

La documentación citaba el sepulcro de los barones de Gironella, situado hacia poniente del templo. En este lugar, en posición axial, se encontró una tumba realizada con sillares bien escuadrados. Había sido vaciada poco antes de ser transformada la iglesia en centro cultural y en su interior se encontró un buen número de baldosas, correspondientes al pavimento del siglo xvii.

El suelo más moderno cubría directamente una capa de preparación del siglo xvii, datada mediante cerámica azul catalana. Seguramente, sobre este estrato se extendía el citado pavimento de baldosas, que casi había desaparecido completamente a causa del uso industrial de tiempos recientes. El hecho de que este nivel cubriese directamente la roca natural y que los muros perimetrales originales del recinto religioso descansaran sobre el terreno virgen, sin banquetas, hace pensar que los niveles de pavimento no variaron apenas a lo largo de la historia y que, posiblemente, el primer suelo de la iglesia debía de ser la misma marga o, quizás, una capa delgada de este material, triturado y machacado.

La excavación del presbiterio, llevada a cabo a continuación, comenzó por la extracción de un pavimento de baldosas que, según el Sr. Figols, había sido colocado por su padre al adquirir el edificio.

En el pavimento descansaba el hogar del bar-restaurant y los bancos corridos del centro cultural. Las paredes del ábside estaban deterioradas por la apertura de una puerta y tres ventanas. La preparación de este pavimento era estéril, es decir, no proporcionó ningún material arqueológicamente significativo. Cubría el embaldosado del siglo xvii, que sólo se encontró en una franja estrecha, una vez tirado el tabique que separaba la nave de la cabecera, bajo la escalera que conducía al piso superior.

El embaldosado del área ábsidal apareció reparado en dos lugares, allí donde cubría las aberturas de dos sepulcros, también vaciados en este siglo, en el período transcurrido entre la venta de la iglesia al Sr. Bassús, en el año 1907, y la colocación del nuevo pavimento en el presbiterio realizada por el Sr. Figols poco después. Una vez extraídas las baldosas, se encontró un estrato muy potente de tierras y limos, con materiales que permitieron otorgarle una cronología de los primeros decenios del siglo xvii. Corresponden a las reformas profundas que afectaron al edificio entre 1620 y 1640 —de hecho, la fecha de 1627 inscrita en el arco de la embocadura de la cabecera corresponde a este proceso—. Por debajo, se descubrió un nivel también casi estéril, cortado por las dos sepulturas del siglo xvii y adosado a las banquetas de los muros del ábside. El escaso material que se descubrió no indicaba una fecha anterior al siglo xiv.

Aunque se encontró sólo una pequeña cantidad entre la tierra que llenaba las grietas de la roca, la cerámica más antigua proporcionada por la excavación era de época ibérica y se podía datar del siglo iii aC gracias a la aparición de piezas proto-campanianas.

El material que seguía en antigüedad ya es muy tardío. Se trata de cerámica gris medieval, aparecida fuera de contexto, pero datable hacia finales del siglo xiii, o de una moneda de Jaime I del período 1213-1276, encontrada en un estrato removido de la nave, pero en contacto con la roca. Estos vestigios se podrían asociar a la cita documental de la iglesia en 1222. Se ha de tener en cuenta, sin embargo, que la cerámica parece más tardía y que monedas como la encontrada circularon hasta avanzado el siglo xiv. Por otro lado, durante la excavación no se observó ninguna diferencia entre los paramentos inferiores de la nave y la cabecera. En consecuencia, parece razonable pensar que el templo, con la disposición básica que ha llegado hasta nosotros, podría fecharse en el último cuarto del siglo xiv, aunque podría haber algún elemento más antiguo, quizás en la nave.

## Proceso de la investigación histórico-documental

Un primer paso de la investigación fue la localización y estudio del archivo parroquial, que en buena parte desapareció en el transcurso de la guerra de 1936; sólo se conservan de él algunos documentos que hoy se encuentran bajo la custodia de un particular, lo que dificultó su consulta. Desgraciadamente, buena parte del trabajo se hubo de basar, pues, en el análisis de un solo documento, el más antiguo del archivo, ya que resultó infructuoso todo intento de acceder a los restos del conjunto documental.

Las dificultades de la investigación provinieron de dos factores: por una parte, el hecho de que la iglesia hubiese sido prácticamente destruida a partir de la guerra carlista del año 1838, lo cual motivó la ausencia documental a partir de aquel momento; por otro lado, y fundamentalmente, la ausencia total de estudios previos sobre la villa de Gironella, su iglesia y archivo. Suponen una excepción el pequeño boletín sobre notas folclóricas de Gironella y Puigreig y la obra de Serra Vilaró sobre las baronías de Pinós y Mataplana, documentos donde se pudieron encontrar las únicas referencias del archivo parroquial.

Ante la ausencia de documentación publicada sobre el lugar de Gironella en concreto, se recurrió a la bibliografía existente sobre la zona en general. Así, se consultaron las publicaciones de las actas de consagración de las iglesias del obispado de Urgell de los siglos ix y x, y también los inventarios de las actas de consagración de las iglesias catalanas de los mismos siglos. Fueron también de utilidad para determinar la evolución del lugar los diferentes estudios históricos sobre la repoblación y restauración eclesiástica del condado de Berga y las cartas de población y franquicia otorgadas a algunas poblaciones, entre ellas Gironella.

Como ya se ha dicho, a partir del 1907 la iglesia pasó a manos de un particular, el cual, una vez desacralizada, la alquiló y posteriormente la vendió al señor Figols, de la misma población de Gironella. Fueron el propio Figols y su mujer quienes, muy cordialmente, nos facilitaron toda la información sobre las vicisitudes y anécdotas que atravesó la iglesia de Santa Eulalia mientras ellos fueron los propietarios y moradores.

## Criterios de la intervención arquitectónica

Los criterios seguidos se pueden resumir en dos puntos: por un lado, la valoración homogénea de los diferentes estratos físicos que la historia había depositado en el edificio, sin primar una época en concreto como punto de referencia para restituir la iglesia, manteniendo estos materiales por su valor plástico y testimonial; por otro lado, la incorporación, con la intervención que aquí tratamos, de un nuevo estrato histórico legible y datable como los anteriores.

La antigua iglesia de Gironella, excepto el campanario, había perdido el protagonismo urbano que tenía, a causa de los maltratos y las sucesivas transformaciones. En lo que se refiere al aspecto constructivo, el edificio no ofrecía ninguna patología destacable. La gran inercia de los muros dobles de aparejo de piedra hacía que éstos no presentasen grietas. Tampoco había asentamientos diferenciales, ya que los muros descansan sobre un terreno muy consistente.

La restauración pretendía otorgar un uso coherente al edificio —resultado del análisis de sus posibilidades—, que potenciara sus características tipológicas y sus cualidades formales. Además, como edificio público, debía cubrir las necesidades de equipamiento del pueblo. En consecuencia, el proyecto proponía destinar la nave de la iglesia a espacio para la realización de actividades que requiriesen gran capacidad y unas condiciones ambientales especiales, como era el ensayo y la celebración de conciertos, la representación de obras teatrales, la realización de reuniones y conferencias, la proyección de montajes audiovisuales, etc. En el proyecto también se contemplaba la instalación de un museo y archivo municipal que, dado que era necesario mantener el espacio de la antigua iglesia, se habría de ubicar adosado al muro norte.

La intervención partía de unas propuestas agrupadas en dos puntos. Por un lado, del contenedor construido interesaban, sobre todo, las aberturas originales de las antiguas capillas y la puerta de acceso, la textura superficial de los muros de piedra del exterior y las bóvedas, capillas y escalera de caracol del interior; los otros elementos habían desaparecido (cubierta, pavimentos, revestimientos superficiales, ornamentación, ventanales, tumbas, coro, púlpito, sacristía, etc.) o no tenían un especial valor arquitectónico (torre del campanario, remate actual de los muros, añadidos y transformaciones, etc.). Los elementos simbólicos que señalaban la iglesia (clave de bóveda y ojivas góticas, rosetones, fechas de construcción, etc.) estaban yuxtapuestos a la fábrica de piedra. Por otra parte, aunque el espacio interior estaba bien definido, el volumen exterior presentaba cierta incoherencia a causa de las reformas que en él se habían producido. Los cerramientos y el perfil de la cubierta debían ser globalizadores y rotundos.

## Descripción de las obras

Las obras de restauración se iniciaron como continuación de una primera intervención: la realización de los trabajos urgentes previos de consolidación y reparación del tejado. Estos habían consistido en hacer un nuevo cubrimiento provisional con placas de uralita, que permaneció mientras duraron los trabajos de excavación arqueológica del interior de la nave. Durante aquella primera intervención, se efectuaron también otros trabajos: se hicieron catas en el tejado de encima de la cabecera para detectar su grado de humedad, y se colocó tela asfáltica butilica y cemento rápido en la entrega con los paramentos verticales; se limpió el interior, se desmontaron todos los tabiques, los elementos del bar, los lavabos que ocupaban el presbiterio, el forjado que dividía el edificio en dos plantas y la escalera para acceder a ellas, y se comenzaron a limpiar y reparar los muros interiores.

Cuando se acabaron los trabajos de arqueología, se desmontó toda la cubierta —la de teja y la provisional de uralita—, se derribaron las soleras y tabiques del camaranchón del techo y se extrajo todo el escombros de los senos. Se rehizo la cubierta de teja a dos aguas, cubriendo todo el edificio, con jácenas y viguetas metálicas sobre pilares de tubo, solera de machihembrado cerámico y solera con hormigón pobre con malla electrosoldada, manteniendo el alero existente y los muros testeros de piedra, y dejando vistos por el interior los restos de la primitiva cubierta de losas. Se colocó un canal de 60-70 cm, con un machihembrado cerámico, entre la media-

nera vecina y la nave. También se puso una tela asfáltica de aluminio refractante sobre los canalones de la pared medianera y se formó el vierteaguas. Paralelamente, se recalzaron los cimientos con hormigón de resistencia 175 Kg/cm<sup>2</sup>, armado con malla electrosoldada de acero. También se instaló toda la red de evacuación y se formó la plataforma de hormigón.

En los paramentos interiores de los muros se sustituyeron los sillares que estaban en mal estado y también se rellenaron los huecos con piezas nuevas. Se rehicieron o completaron, según el caso, los sillares esculpidos con mortero hecho con cemento blanco, colorante y piedra natural triturada. Se aplicó agua a baja presión y se rejuntaron los sillares con mortero de cal, uniformando la superficie con pátina de cal. También se consolidó la obra de fábrica del desván, nivelando la pared para apoyar las viguetas metálicas. En el exterior se aplicó agua y grano de sílex a baja presión y se consolidaron los paramentos y sillares inestables, que fueron rejuntados con mortero de cal y se les aplicó una protección con membrana transpirable impermeabilizante.

Se tapiaron las aberturas no útiles y también aquéllas que enmascaraban la composición de las fachadas, con ladrillo macizo igual al existente; se levantaron retazos de muro desaparecidos con el mismo ladrillo y se cegaron las aberturas del ábside con obra de piedra. Después de restituir con obra su perfil general, se cerraron las aberturas con superficie de cristal enrasado al paramento de piedra y del mismo color que ésta, enmarcadas con estructura y perfilera de acero A/42B.

A continuación se adecuaron los ámbitos interiores. Toda la nave se pavimentó con tablero de madera de pino del país, con tratamiento Wolmanit, a base de tablas de 22x75 mm montadas sobre rastreles, manteniendo los escalones de **piedra del presbiterio**. Se instaló la **calefacción radiante** bajo el pavimento, porque era la **más adecuada para este tipo de edificios**. Se previó la **iluminación general y una instalación eléctrica fragmentada** que permitiese la diferenciación del espacio y la conexión de aparatos de calefacción, megafonía, emergencia, etc.

En lo referente a la escalera de caracol de piedra, se uniformaron los **escalones con planchas metálicas suspendidas sobre los mismos, y se señaló con pilotos**. En el desván, que recibe luz **natural a través de los piñones de cristal** que sustituyeron los paramentos de piedra perdidos, simplemente se rehicieron los acabados actuales de materiales cerámicos y de piedra.

Se proyectó un mueble compacto que resolviese todas las necesidades de exposición, clasificación y almacén del pequeño museo y del archivo municipal, que debían colocarse en la nave. El mueble se adosó a todo lo largo del lateral opuesto a la **vidriera** y **actúa como cerramiento de las capillas laterales**; la **zona** de las **capillas laterales** se **reservó para** la consulta y el archivero. Así, se dejó libre el espacio de la nave para realizar las diversas actividades requeridas (conciertos, conferencias, ensayos de la agrupación coral, etc.). Este mueble, por su versatilidad, puede ser también la base de soporte de exposiciones temporales y de las lámparas de iluminación de todo el espacio.

El **mueble consta de dos niveles**. El superior tiene una **pasarela, a la que se accede por la actual escalera de caracol**; a lo largo de **esta pasarela se colocaron cinco baldas para la librería del archivo**. En el nivel inferior **se alternaron las vitrinas del museo y las puertas correderas de acceso a los espacios de las antiguas capillas**; las **puertas, con un sistema de doble guía, se doblaron con unos postigos sobrepuestos que pueden adoptar múltiples posiciones**. Es decir, en función de la colocación de estas puertas, la nave-sala puede adoptar diversos usos: museo, cuando coinciden los postigos con las

puertas; salón de actos, cuando se desplazan las puertas hasta esconder las vitrinas; sala de exposiciones, cuando se abre la hoja interior de los postigos, que formará casi 22 metros lineales de panel para exponer, juntamente con el paramento de las puertas. Además, los postigos disponen de unas aberturas, de 80x80 cm, para que una vez sobrepuestos sobre las vitrinas limiten la visión y se puedan encuadrar los objetos.

### Dades bàsiques de l'edifici

#### Dades bàsiques de l'edifici

Comarca: Maresme

Municipi: Vilassar de Dalt

Localització: C/ Mestre Viladrosa, 56

Tipologia: Edifici públic d'espectacles amb una sala de planta circular i un escenari annex.

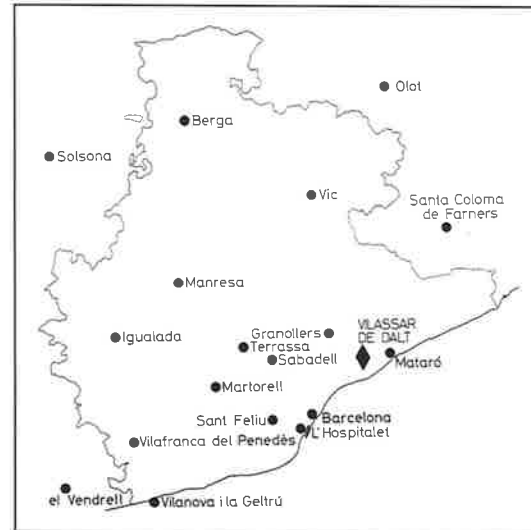
Època: 1880

Autor: Rafael Guastavino Moreno

Ús original: Teatre i sala de ball

Ús previst: Teatre i sala polivalent

Propietat: Centre Vilassanès



### Dades bàsiques de la intervenció

Tipus d'intervenció

Remodelació de l'escenari

Projecte

Arquitectes: Albert Bastardes Porcel, Jordi Balari Muñoz.

Data: 1986-1990

Obra

Arquitecte: Albert Bastardes Porcel

Aparelladora: Àlícia Calmell Ibáñez

Empresa constructora: Francesc Xavier Vilà Planes, Vilassar de Dalt.

Fusteria: Tiana, Vilassar de Dalt.

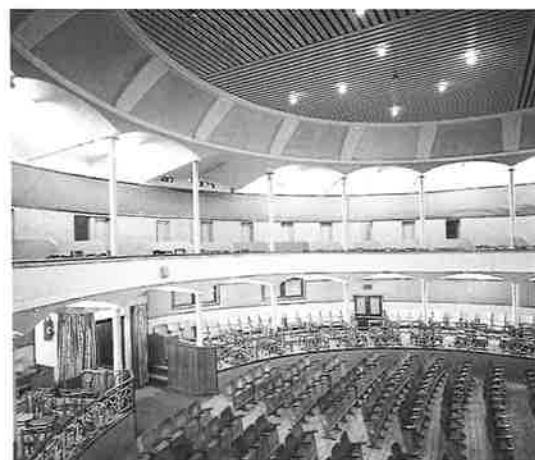
Data d'inici: 8 de novembre de 1988

Data d'acabament: 20 de maig de 1991





Façana principal del teatre del Centre Vilassanès. Foto: Joan Francés. SPAL, 3.2.1983.



Interior de la sala de butaques. Foto: Joan Francés. SPAL, 3.2.1983.



Interior de la sala de butaques. S'hi pot veure la cúpula projectada per Rafael Guastavino. Foto: M. Baldomà. SPAL, 16.3.1993.

## Descripció de l'edifici

El Teatre del Centre Vilassanès és una gran sala circular coberta per una cúpula rebaixada de dos gruixos de rajola, presa amb morter de ciment. Hi ha un cupulí central o llanterna, que servia de ventilació i il·luminació i que actualment està cegat. També presenta en l'actualitat un cel-ras de delgues d'alumini que desvirtuen l'espai originari.

Aquesta cúpula està sostinguda per una teoria de pilars de fosa a doble alçada. Les llotges i els corredors de circulació estan disposats concèntricament al llarg de tot el perímetre de l'espai cupular. Les llotges, originalment, estaven separades per mampares o envans d'obra que tenien un perfil curvilini rampant. Després de la Guerra Civil de 1936-1939, es van tallar en línia recta per afavorir el control dels espectadors i evitar racons foscos. Els forjats de les llotges són voltes radials sobre biguetes de ferro, i actuen de contraforts de la cúpula central.

A aquesta sala hi ha adossat l'escenari, que té planta de forma trapezoïdal irregular a causa de la forma del solar on es va aixecar el teatre i d'unes antigues edificacions de les quals es van aprofitar els murs perimètrics. L'escenari va ser cobert a dues altures: la part central, més alta, per ser usat a la italiana, i els costats, a menor altura. Aquestes cobertes eren, també, voltes de rajola, element constructiu en el qual era expert Guastavino. Al sector de l'escenari, les voltes eren atirantades mitjançant bigues de ferro convencionals amb una enginyosa solució d'ancoratge per voltes menors traveseres. En l'actualitat, hi romanen les voltes dels costats. La central, més alta, va ser substituïda per una coberta convencional de cavalls de fusta, bigues, llates i teules.

## Notícia històrica

El Teatre del Centre Vilassanès va ser construït l'any 1880 per Rafael Guastavino i Moreno (València, 1842-Asherville, Carolina del Nord, 1908). És la seva última obra a Catalunya, acabada just abans que emigrés als Estats Units. Allí va construir gran quantitat d'obres amb volta catalana de maó, sistema constructiu que va patentar amb èxit. A més, aquest edifici és, potser, la seva obra més singular, juntament amb la fàbrica Asland, al Clot del Moro de Castellar de N'Hug (aquesta obra, que va ser projectada des d'Amèrica, en l'actualitat està pràcticament en ruïnes).

Els paràgrafs que segueixen constitueixen una aproximació a la història del Teatre del Centre Vilassanès i són l'extracte d'un treball fet per Josep Samon i Forgas, Vocal de la Junta Directiva del Centre, a partir de la consulta dels documents conservats a la secretaria de l'entitat.

### La Societat del Teatre i la construcció de l'edifici

El 21 de juny de 1880, el Sr. Antoni Roldós i Mas, veí de Martaró, va vendre al flequer de Vilassar de Dalt, Genís Trias i Cuyàs, la finca on avui té la seu social el Centre Vilassanès. Aquesta finca és descrita així als documents: «(...) un patio y tres cuadras pequeñas, destinadas para telares que lo circuyen, todas en muy mal estado, otro aposento que se utilizaba para teatro, y además tres habitaciones pequeñas, dos de ellas si bien habitadas, no obstante se hallan en pésimo estado y la restante inhabitable (...) la superficie de todo lo

qual es de ochocientos cincuenta y nueve metros, ochenta y ocho centímetros cuadrados(...)». El preu de la venda va ser de 1.300 duros. No se sap si el Sr. Genís Trias va fer aquesta compra per iniciativa pròpia o bé per acord dels qui poc després van constituir la *Societat del Teatre de Vilassar de Dalt*. És molt probable que aquest senyor actués com a delegat dels dotze socis fundadors; a més, cal dir que el Sr. Genís Trias va ser el veritable impulsor de la constitució de la Societat del Teatre.

Aquesta societat es va configurar el dia 10 d'octubre del 1880 a Vilassar de Dalt. Els dotze socis fundadors eren: Genís Trias i Cuyàs; Melchor de Bruguera i Manning, hisendat; Joan Bta. Parcet i Fàbrega, metge-cirurgià; Pere Villà Teyà, propietari; Josep Banús i Feliu, propietari; Salvador Banús, germà de l'anterior i dependent de comerç; un nebot d'aquests, Pere Màrtir Vehil Banús, farmacèutic; Miquel Piferrer i Galceran, fabricant; Jaume Serra i Monnà, fabricant; Josep Piferrer i Pintó, comerciant; Salvador Buquet i Vives, propietari, i Josep Vehil i Font, fabricant.

L'objecte de la constitució de la Societat era edificar a la finca «(...) un local que pueda destinarse a teatro, salón de baile, edificio café, u otra cosa que acuerden la totalidad de los socios por mayoría de votos(...)». El Sr. Trias va cedir la finca que havia adquirida a la Societat, traspasant al mateix temps totes les obligacions que ell havia contret. El capital inicial de la Societat va ser de 12.000 ptes.; cada soci va aportar 1.000 ptes. per a una acció i, poc després, 500 ptes. més, per fer front a les despeses originades per la construcció del teatre. De fet, tan bon punt el Sr. Genís Trias va haver comprat la finca, van començar els treballs previs. Pere Basart, paleta de Vilassar de Dalt, va ser l'encarregat de l'enderrocament de les quadres de telers, que probablement es va portar a terme el mes d'agost de 1880; el mes d'octubre ja havia construït 95 canes de paret (aproximadament, 147 m). El projecte es deuria encarregar immediatament a Rafael Guastavino i Moreno, ja que un mes després de constituir-se la Societat, el 13 de novembre de 1880, ja se li va fer el pagament del primer termini. El mateix dia, diversos industrials de la població van començar a treballar-hi.

El ritme de construcció devia ser molt ràpid, ja que cap a mitjan del mes de gener de 1881 l'estructura principal ja estava enllestida. Al costat dels professionals de la vila (traginers, fuster, manyà, llauner, etc.), hi havia els homes de l'empresa constructora de Guastavino. En diversos documents se cita Josep Andreu com a *encargado de Guastavino*. Els pagaments que es fan al constructor especifiquen ben clarament *para la construcció del teatre*, i en total representen més de la meitat de l'import inicial de l'obra. El darrer pagament que va cobrar és del dia 15 de gener del 1881. Consta que poc després és de nou Pere Basart qui realitza les obres; diferents industrials, que fins llavors havien fet les factures a nom de Guastavino, a partir dels últims dies de gener ho fan a nom dels socis del teatre o del paleta Pere Basart. Tot això fa creure que Guastavino i els seus homes van realitzar l'edifici del teatre en un termini de dos mesos o dos mesos i mig —del 13 de novembre del 1880 fins al 26 de gener, en què comença a treballar-hi en Pere Basart—. Aquest, amb poques interrupcions, treballa al teatre fins al mes d'abril del 1882.

Un fet significatiu de com devien estar d'avançades —gaire-

bé acabades— les obres és que el dia 13 de març del 1881 es va inaugurar el nou teatre amb una representació dramàtica, i durant unes quantes setmanes hi van haver més representacions i balls.

**El teatre de 1881**

El sostre del teatre era una cúpula gran plana, força atrevida, decorada amb pintures al fresc. Al centre de la cúpula hi havia una llanterna o cupulí per on hi entrava molta claror.

A la platea no hi havia ni les llotges circumdants ni paviment. Els dies que s'hi feia ball, s'hi posava una gran catifa per no fer pols. A tot el perímetre del teatre, llevat lògicament de l'escenari, hi havia grades com les que actualment encara hi ha als extrems més propers a l'escenari. En aquestes grades, s'hi col·locaven les cadires individuals els dies de ball, mentre que per al teatre eren col·locades a la platea. A tot el voltant de la sala, a tocar de la paret, hi havia un banc de fusta.

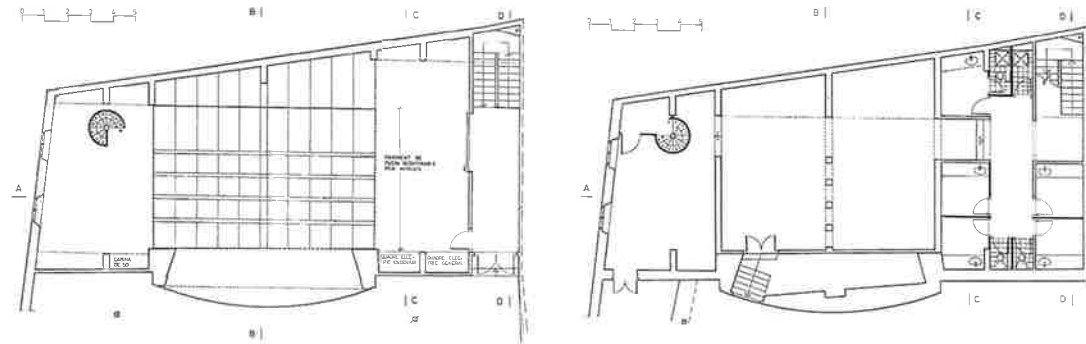
Al pis, s'hi accedia forçosament des de l'exterior (l'escala de l'esquerra de l'escenari és moderna). El teatre tenia les tres portes que actualment serveixen de sortida d'emergència i la porta principal. Aquestes portes es comunicaven entre si per un corredor que donava tota la volta al teatre.

L'enllumenat original era amb llum de gas, i encara amb gas fabricat al mateix teatre, mitjançant la instal·lació d'uns aparells denominats *retortes*; fins l'any 1884 no es va instal·lar el gas ciutat. Els llums de gas penjant del sostre o de les parets també deuriem formar part de la decoració general de l'edifici.

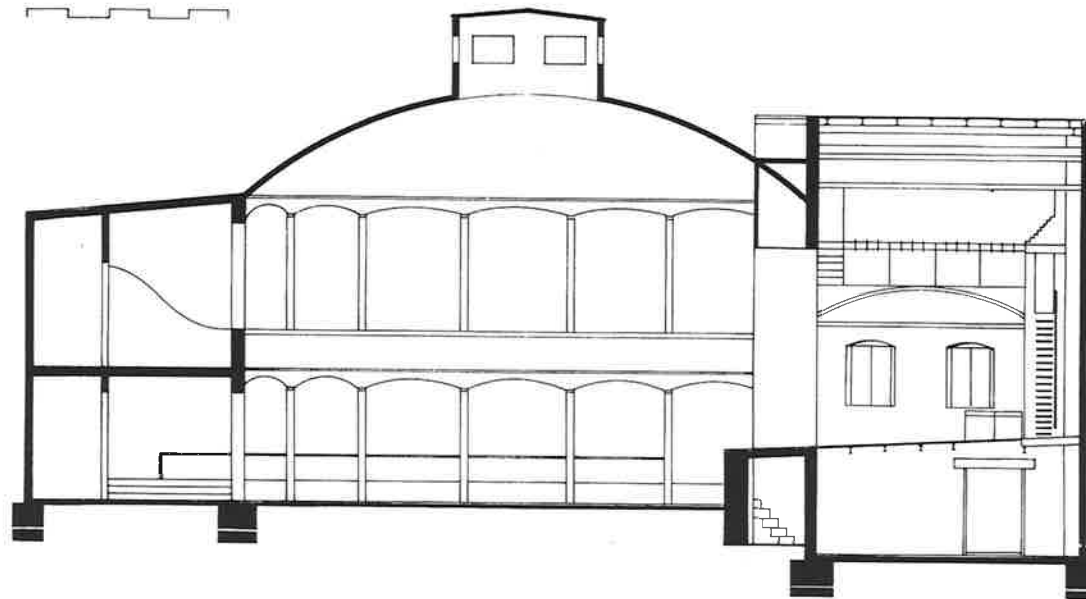
Amb el pas dels anys s'hi van anar fent diverses reformes. Es va instal·lar un empostissat a la platea, els rengles de cadires, la calefacció, etc. La construcció d'un cel-ras sota la volta va suposar en aquell moment una important millora de les condicions acústiques, tot i que va ser una acció bastant desafortunada, des del punt de vista espacial.

La llanterna central que hi havia inicialment al teatre va deixar ben aviat de complir les seves funcions: en llogar-se la sala per a la instal·lació d'un cinema, va ser tapada per tal d'evitar el pas de la claror. Durant molts anys es va poder veure la cúpula, però la claraboia central ja estava tapada.

La funció inaugural va ser el 13 de març de 1881, exactament quatre mesos després del començament de la construcció. En aquesta primera funció es va representar «Lo plor de la madrastra». Durant unes setmanes es van representar altres obres teatrals: el 20 de març es posava en escena «La creu de la masia»; el dia 27, «Les hores del mas»; el 3 d'abril, «El gondolero», i el dia 10 d'abril, coincidint amb el diumenge de Passió, «La noche del Viernes Santo». El dilluns de Pasqua de 1881, el 18 d'abril, s'hi va fer el primer ball. Durant els mesos següents van continuar les representacions: «El ferrer de tall», «El gran galeoto», «La banquera de la Hinojosa», «Un manresà de l'any 8», «El esclavo de su culpa», «Pau Claris», «La bala de vidre», «Muerte Civil», «Flor de un día», «Don Juan de Serrallonga», «La Passió», «Aldea de San Lorenzo», «Carlos II el Hechizado», i tres representacions de sarsuela. Des de bon començament de les activitats i fins ben entrat el segle actual s'acostumava a llogar alguna actriu barcelonina de renom per als principals papers femenins.



Projecte d'adequació i reordenació del cos de l'escenari (la intervenció al teatre només va afectar aquest sector). Planta a nivell de l'escenari. A la dreta, Planta a nivell dels camerinos.

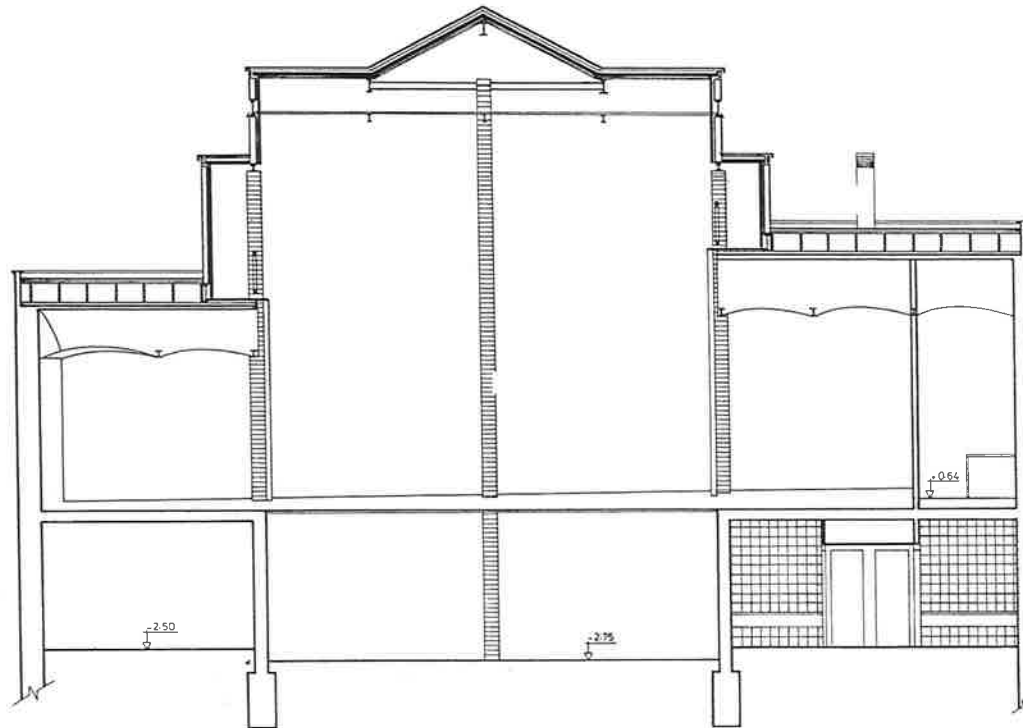
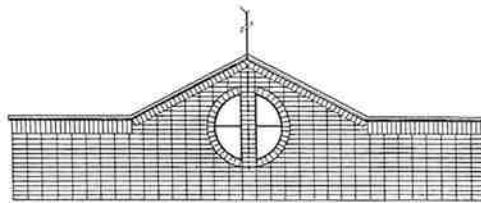
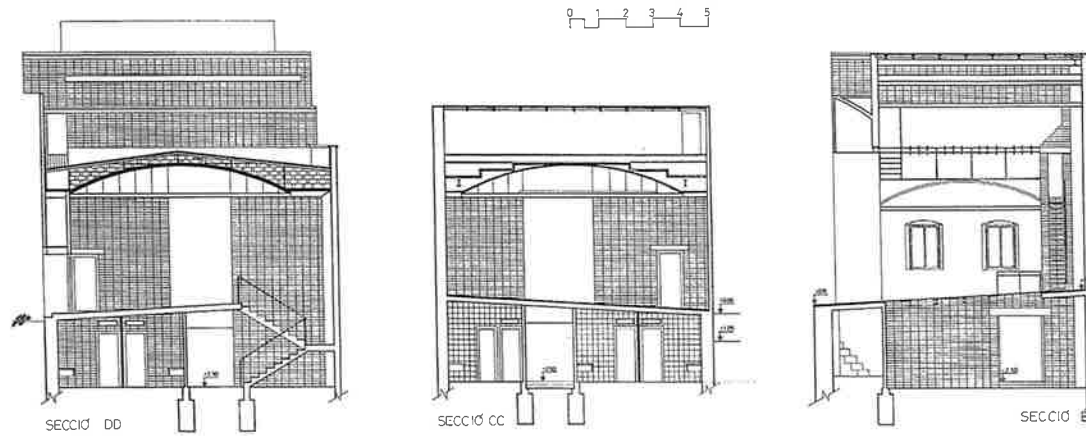


Secció longitudinal del teatre.



Exterior de la cúpula que cobreix la sala de butaques. Foto: M. Baldomà, SPAL, 16.3.1993.

Escenari. Seccions transversals.



Escenari, Façana i secció longitudinal.

Dels anys immediatament posteriors no en sabem res. Els actors d'aquells primers temps del teatre ens són desconeguts, però entre els més antics dels quals ens han arribat notícies orals hi podem posar Pau Galbany (Pau Enragollat) i Eloi Paterna.

### *El teatre de la Societat Centre Vilassanès*

L'any 1890 el teatre va ser adquirit per la Societat Centre Vilassanès, i les activitats van continuar regularment. El Sr. Genís Trias va tenir un paper molt important en la formació d'aquesta societat, que es va constituir el 26 de desembre de 1889 en el cafè de Salvador Recorder (situat on avui hi ha el Bar Dimas); el propietari del cafè va vendre tot el seu mobiliari a la Societat i es va convertir en el primer conserge de l'entitat.

El 15 d'abril de 1890 el Centre Vilassanès va comprar el teatre als dotze senyors que l'havien fet construir, juntament amb la totalitat del terreny que formava part de la mateixa finca. L'any 1890 va ser elegit president Gaspar Nonell i Roura, qui n'havia firmat la compra. Durant el seu mandat, concretament l'estiu de 1890, es va construir l'establiment de begudes, que és l'edifici que actualment allotja el bar i la sala d'exposicions.

### *El segle xx*

L'any 1905 uns empresaris badalonins que van llogar el teatre per explotar-lo van instal·lar-hi el primer cinematògraf de la vila. Malgrat que la instal·lació d'aquest i dels successius cinematògrafs va representar moltes vegades un problema per a la lliure disponibilitat de la sala, l'activitat teatral sempre va estar present al Centre Vilassanès. La llista d'aficionats dels quals tenim notícia és molt extensa, i també el nombre d'obres representades. Dels anys vint, es coneixen en Pagès, l'Anton Cusell i en Ricard Oller. Del 1927 en endavant, sota la direcció de Pau Galbany i amb actors que també formaven part del repertori teatral de l'Estrella (l'altra entitat mutualista de Vilassar de Dalt), es coneixen noms com el de l'Andreu Colomer, en Pere Saborit, en Jaume Castells, l'Eloi Paterna, el Sr. Pons, en Duran, en Borrell, en Montesell, en Casals, en Carner, en Soteris, en Masjoan de Cabrils, en Josep Mas, en Pere Vilà, en Jaume Lloveras, en Francisco Tosquellas, en Josep Font i en Fidel Saborit.

A partir del 1940, la companyia del Centre Vilassanès va quedar sota la direcció d'en Fidel Saborit. Estava formada per la Mercè Bruquetas —que després triomfaria a Barcelona—, en Josep Font, l'Anton Colomer, en Jaume Castells, en Masjoan, en Josep Mas i en Jaume Llovera, entre d'altres.

L'explotació de la sala com a cinema va perdurar fins l'any 1973 o 1974. D'altra banda, els balls de carnaval s'hi van realitzar durant tots els anys del govern del General Franco i van continuar fins al moment en què el teatre es va tancar al públic —actualment resta tancat— en començar les obres de restauració per part del Servei (novembre de 1988). A més dels usos esmentats, el teatre havia estat utilitzat per desenvolupar-hi diversos actes, ja que a Vilassar de Dalt no hi ha cap més sala amb unes característiques semblants —un local públic de grans dimensions i amb escenari—. Cal dir, però, que durant els darrers anys de funcionament hi va haver poca activitat.



### Descripció de les obres

L'edifici acusava el pas del temps, però seguia comportant-se correctament, tot i que havia patit petites alteracions de l'estructura fonamental i que el manteniment havia estat molt escàs.

La intervenció es va centrar a l'escenari, que era la part més malmesa del conjunt. Les velles parets perimètriques patien falta de congruència i acusaven moviments que, en algun cas, havien fet malbé les voltes baixes. La coberta superior de teules i tota la fusta estaven en molt mal estat, de manera que l'aigua de pluja hi penetrava fàcilment. El forjat de l'escenari estava totalment obsolet —de no ser pels diversos apuntalaments que s'hi havia anat fent, s'hauria ensorrat. La fossa de sota l'escenari no havia tingut mai paviment. Els camerinos estaven pràcticament inservibles. No hi havia sanitaris a la zona de l'escenari, i només s'hi podia accedir per un costat, des del corredor de la sala.

Es van establir disposicions estructurals, com la construcció d'un mur apilastrat al fons de l'escenari, i es van afegir pilars a l'estructura que ja hi havia. També, es van reformar les voltes baixes deformades, amb làmines de formigó armat; es van corregir els ancoratges dels tirants, i es van construir murs de tancament de la caixa dels decorats, dotant-los de suports propis.

Es va fer de nou tot el forjat de l'escenari per fer-lo servir com a de traves de l'estructura. Es va fer una coberta nova, a una alçada que permet elevar el teler dels decorats, que aboca aigües als laterals de la pròpia finca i que emfasitza l'eix compositiu que es produirà amb la nova façana que està previst de realitzar. Es va adoptar un entramat de perfils metàl·lics, amb panells autoportants i aïllaments de fibra de fusta mineralitzada i ciment, doblat per una làmina de formigó armat i aïllament hidròfug. L'acabat va ser un enrajolat convencional.

Per possibilitar la normal utilització de l'escenari, s'hi van millorar les circulacions, fent-les més racionals; es van instal·lar serveis sanitaris i camerinos, i es van preveure una sortida d'emergència i sectors de foc —delimitació de sectors, segons la normativa de prevenció d'incendis.

Després es va intervenir a la sala circular cupulada: es va refer el forjat obsolet del petit soterrani, es va modificar el tancament de la sala i l'escala del pis, es va retirar el cel·ras de la cúpula i es va construir la base del paviment de platea.

A més, es va enderrocar la casa adossada al costat nord (en aquesta banda s'ha construït una plaça amb una zona d'aparcaments). La mitgera resultant del teatre es convertirà en façana principal i vestíbul; aquesta està situada a l'eix de l'escenari. La resta de mitgeres que conformen la nova plaça es tractaran com a façanes.

### Bibliografia

#### Libres i articles

MIRANDA, T.; BERMEJO, F.; MÓNACO, M.P.; CAPILLA, J.C.: *Rafael Guastavino i «la construcció cohesiva»*. *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, núm. 171, 4t. trimestre 1986, pàgs. 78-83.

SAMON I FORGAS, J.: *Informació i documentació referent al Teatre del Centre Vilassanès. Resum històric de la Societat Centre Vilassanès*. Editat pel Centre Vilassanès, Vilassar de Dalt, novembre de 1982.



Façana de l'escenari, durant les obres de restauració. Foto: Joan Francés, SPAL, 11.7.1990.



La coberta nova de l'escenari, un cop acabades les obres de restauració. Foto: Joan Francés, SPAL, 11.7.1990.

## Información básica del edificio

Comarca: Maresme

Municipio: Vilassar de Dalt

Localización: C/ Mestre Viladrosa, 56

Tipología: Edificio público de espectáculos con una sala de planta circular y un escenario anexo.

Época: 1880

Autor: Rafael Guastavino Moreno

Uso original: Teatro y salón de baile

Uso previsto: Teatro y sala polivalente

Propiedad: Centre Vilassanès

## Información básica de la intervención

Tipo de intervención

Remodelación del escenario

Proyecto

Arquitectos: Albert Bastardes Porcel, Jordi Balari Muñoz.

Fecha: 1986-1990

Obra

Arquitecto: Albert Bastardes Porcel

Aparejadora: Alicia Calmell Ibáñez

Empresa constructora: Francesc Xavier Vilà Planes, Vilassar de Dalt.

Carpintería: Tiana, Vilassar de Dalt.

Fecha de inicio: 8 de noviembre de 1988

Fecha de finalización: 20 de mayo de 1991

Textos: Albert Bastardes, Imma Vilamala.

## Descripción del edificio

El Teatro del Centro Vilasanés es una gran sala circular cubierta por una cúpula rebajada de dos gruesos de rasilla, tomada con mortero de cemento. Hay un cupulín central o linterna que servía de ventilación e iluminación y que actualmente está cegado. También presenta en la actualidad un cielo raso de lamas de aluminio que desvirtúan el espacio original.

Esta cúpula está sostenida por una teoría de pilares de fundición a doble altura. Los palcos y pasillos de circulación están dispuestos concéntricamente a lo largo de todo el perímetro del espacio cupular. Los palcos, originalmente, estaban separados por mamparas o tabiques de obra que tenían un perfil curvilíneo rampante. Después de la Guerra Civil de 1936-1939, se cortaron en línea recta para favorecer el control de los espectadores y evitar rincones oscuros. Los forjados de los palcos son bóvedas radiales sobre viguetas de hierro, y actúan de contrafuertes de la cúpula central.

A la sala se adosa el escenario, que presenta una planta de forma trapezoidal y regular a causa de la forma del solar en el que se levantó el teatro y de unas antiguas edificaciones de las que se aprovecharon los muros périmétricos. El escenario se cubrió a dos alturas: la parte central, más alta, para ser usada a la italiana, y los lados, a menor altura. Estas cubiertas eran, también, bóvedas de rasilla, elemento constructivo en el que era experto Guastavino. En el sector del escenario, las bóvedas eran atirantadas por vigas de hierro convencionales con una ingeniosa solución de anclaje mediante bóvedas menores transversales. En la actualidad se conservan las bóvedas de los lados. La central, más alta, fue sustituida por una cubierta convencional de pares de madera, vigas, latas y tejas.

## Noticia histórica

El Teatro del Centro Vilasanés fue construido en el año 1880 por Rafael Guastavino Moreno (Valencia, 1842 — Asherville, Carolina del Norte, 1908). Es su última obra en Cataluña, acabada justo antes de que emigrase a los Estados Unidos. Allí construyó gran cantidad de obras con bóveda catalana de ladrillo, sistema constructivo que patentó con éxito. Además, este edificio es, quizás, su obra más singular, juntamente con la fábrica Asland, en el Clot del Moro de Castellar de N'Hug (esta obra, que fue proyectada desde América, en la actualidad está prácticamente en ruinas).

Los párrafos que siguen constituyen una aproximación a la historia del Teatro del Centro Vilasanés y son el extracto de un trabajo realizado por Josep Sarnon i Forgas, vocal de la Junta Directiva del Centro, a partir de la consulta de los documentos conservados en la secretaría de la entidad:

### La Sociedad del Teatro y la construcción del edificio

El 21 de junio de 1880, el Sr. Antoni Roldós Mas, vecino de Mataró, vendió al panadero de Vilassar de Dalt, Genís Trias Cuyàs, la finca donde hoy tiene la sede social el Centro Vilasanés. Esta finca es descrita así en los documentos: «(...) un patio y tres cuadras pequeñas, destinadas para telares que lo circuyen, todas en muy mal estado, otro aposento que se utilizaba para teatro, y además tres habitaciones pequeñas, dos de ellas si bien habitadas, no obstante se hallan en pésimo estado y la restante inhabitable (...) la superficie de todo lo qual es de ochocientos cincuenta y nueve metros, ochenta y ocho centímetros cuadrados (...).» El precio de la venta fue de 1300 duros. No sabemos si el señor Genís Trias hizo esta compra por iniciativa propia o bien por acuerdo de los días que poco después constituyeron la *Societat del Teatre de Vilassar de Dalt*. Es muy probable que este señor actuase

como delegado de los doce socios fundadores; además, hay que señalar que el señor Genís Trias fue el verdadero impulsor de la constitución de la Sociedad del Teatro.

Esta sociedad se configuró el día 10 de octubre de 1880 en Vilassar de Dalt. Los doce socios fundadores eran: Genís Trias Cuyàs; Melchor de Bruguera Manning, hacendado; Joan Bta. Parcet Fàbrega, médico-cirujano; Pere Villà Teyà, propietario; Josep Banús Feliu, propietario; Salvador Banús, hermano del anterior y dependiente de comercio; un sobrino de estos, Pere Màrtir Vehil Banús, farmacéutico; Miquel Piferrier Galceran, fabricante; Jaume Serra Monnà, fabricante; Josep Piferrier Pintó, comerciante; Salvador Buquet Vives, propietario, y Josep Vehil Font, fabricante.

El objetivo de la constitución de la Sociedad era edificar en la finca «(...) un local que pueda destinarse a teatro, salón de baile, edificio café, u otra cosa que acuerden la totalidad de los socios por mayoría de votos (...)». El Sr. Trias cedió la finca que había adquirido a la Sociedad, traspasando al mismo tiempo todas las obligaciones que él había contraído. El capital inicial de la Sociedad fue de 12.000 pts.; cada socio aportó 1.000 pts. por una acción y, poco después, 500 pts. más para hacer frente a los gastos originados por la construcción del teatro. De hecho, tan pronto como el señor Genís Trias compró la finca, comenzaron los trabajos previos. Pere Basart, albañil de Vilassar de Dalt, fue el encargado del derribo de las cuadras de telares, que probablemente se llevó a cabo en el mes de agosto de 1880; en el mes de octubre ya estaban construidas 95 canas de pared (aproximadamente, 147 m). El proyecto se debió encargar inmediatamente a Rafael Guastavino, ya que un mes después de constituirse la Sociedad, el 13 de noviembre de 1880, ya se le hizo el pago del primer plazo. El mismo día, varios industriales de la población comenzaron a trabajar.

El ritmo de la construcción debió de ser muy rápido, ya que hacia mediados del mes de enero de 1881 la estructura principal ya estaba terminada. Junto a los profesionales de la villa (arrieros, carpintero, cerrajero, hojalatero, etc.) estaban los hombres de la empresa constructora de Guastavino. En diversos documentos se cita a Josep Andreu como *encargado de Guastavino*. Los pagos que se hacen al constructor especifican muy claramente *para la construcción del teatro*, y en total representan más de la mitad del importe inicial de la obra. El último pago que cobró es del día 15 de enero de 1881. Consta que poco después es nuevamente Pere Basart quien realiza las obras; diferentes industriales, que hasta entonces habían hecho las facturas a nombre de Guastavino, a partir de los últimos días de enero lo hacen a nombre de los socios del teatro o del albañil Pere Basart. Todo esto hace pensar que Guastavino y sus hombres realizaron el edificio del teatro en el plazo de dos meses o dos meses y medio —del 13 de noviembre de 1880 hasta el 26 de enero, cuando comienza a trabajar Pere Basart—. Este, con pocas interrupciones, trabaja en el teatro hasta el mes de abril de 1882.

Un hecho significativo de lo avanzadas que debían de estar las obras es que el día 13 de marzo de 1881 se inauguró el nuevo teatro con una representación dramática, y durante unas cuantas semanas se realizaron más representaciones y bailes.

### El teatro de 1881

El techo del teatro era una cúpula plana grande, bastante atrevida, decorada con pinturas al fresco. En el centro de la cúpula había una linterna o cupulín por donde entraba mucha claridad.

En la platea no había ni los palcos circundantes ni pavimento. Los días que se hacía baile se colocaba una gran alfombra para no levantar polvo. En todo el perímetro del teatro, a ex-

cepción, lógicamente, del escenario, había gradas como las que actualmente aún hay en los extremos más cercanos al escenario. En estas gradas se colocaban las sillas individuales los días de baile, mientras que para el teatro se colocaban en la platea. En todo el contorno de la sala, pegado a la pared, había un banco de madera.

Al piso se accedía forzosamente desde el exterior (la escalera de la izquierda del escenario es moderna). El teatro tenía las tres puertas que actualmente sirven de salida de emergencia y la puerta principal. Estas puertas se comunicaban entre sí por un corredor que daba toda la vuelta al teatro.

La iluminación original era con luz de gas, y aún con gas fabricado en el mismo teatro, mediante la instalación de unos aparatos denominados *retortas*; hasta el año 1884 no se instaló el gas ciudad. Las luces de gas colgadas del techo y de las paredes también debieron formar parte de la decoración general del edificio.

Con el paso de los años se fueron haciendo diversas reformas. Se instaló un entarimado en la platea, las hileras de sillas, la calefacción, etc. La construcción de un cielo raso bajo la bóveda supuso en aquel momento una importante mejora de las condiciones acústicas, aunque fue una acción bastante desafortunada desde el punto de vista espacial.

La linterna central que existía inicialmente en el teatro pronto dejó de cumplir sus funciones: al alquilarse la sala para la instalación de un cine, se tapó para evitar el paso de la claridad. Durante muchos años se pudo ver la cúpula, pero la claraboya central ya estaba tapada.

La función inaugural fue el 13 de marzo de 1881, exactamente cuatro meses después del comienzo de la construcción. En esta primera función se representó «Lo plor de la madrastra». Durante unas semanas se representaron otras obras teatrales: el 20 de marzo se puso en escena «La creu de la masia»; el día 27, «Les heures del mas»; el 3 de abril, «El gondolero», y el día 10 de abril, coincidiendo con el domingo de Pasión, «La noche del Viernes Santo». El lunes de Pascua de 1881, el 18 de abril, se hizo el primer baile. Durante los meses siguientes continuaron las representaciones: «El ferrer de tall», «El gran galeoto», «La banquera de la Hinojosa», «Un manresà de l'any 8», «El esclavo de su culpa», «Pau Claris», «La bala de vidre», «Muerte Civil», «Flor de un día», «Don Juan de Serrallonga», «La Passió», «Aldea de San Lorenzo», «Carlos II el Hechizado», y tres representaciones de zarzuela. Desde los comienzos de las actividades y hasta bien entrado el siglo actual se acostumbraba a contratar a alguna actriz barcelonesa de renombre para los principales papeles femeninos. De los años inmediatamente posteriores no se sabe nada. Los actores de aquellos primeros tiempos del teatro nos son desconocidos, pero entre los más antiguos de los que nos han llegado noticias se pueden citar Pau Galbany (Pau Enragollat) y Eloi Paterna.

### El teatro de la Sociedad Centro Vilasanés

En el año 1890 el teatro fue adquirido por la Sociedad Centre Vilassanès, y las actividades continuaron regularmente. El Sr. Genís Trias tuvo un papel muy importante en la formación de esta sociedad, que se constituyó el 26 de diciembre de 1889 en el café de Salvador Recorder (donde hoy está situado el Bar Dimas); el propietario del café vendió todo el mobiliario a la Sociedad y se convirtió en el primer conserje de la entidad.

El 15 de abril de 1890 el Centro Vilasanés compró el teatro a los doce señores que mandaron construirlo, junto con la totalidad del terreno que formaba parte de la misma finca. En el año 1890 fue elegido presidente Gaspar Nonell Roura, quien había firmado la compra. Durante su mandato, concretamente en el verano de 1890, se construyó el establecimiento de

# Teatro del Centro Vilasanés. Vilassar de Dalt

132

bebidas, que es el edificio que actualmente aloja el bar y la sala de exposiciones.

## El siglo xx

En el año 1905 unos empresarios de Badalona que alquilaron el teatro para explotarlo instalaron allí el primer cinematógrafo de la villa. A pesar de que la instalación de éste y de los sucesivos cinematógrafos representó muchas veces un problema para la libre disponibilidad de la sala, la actividad teatral siempre estuvo presente en el Centro Vilasanés. La lista de aficionados de los que tenemos noticia es muy extensa, y también el número de obras representadas. De los años veinte, se conocen Pagès, Anton Cusell y Ricard Oller. De 1927 en adelante, bajo la dirección de Pau Galbany y con actores que también formaban parte del repertorio teatral de la Estrella (la otra entidad mutualista de Vilassar de Dalt), se conocen nombres como el de Andreu Colomer, Pere Saborit, Jaume Castells, Eloi Paterna, el Sr. Pons, Duran, Borrell, Montesell, Casals, Carner, Soterres, Masjoan de Cabriels, Josep Mas, Pere Vilà, Jaume Lloveras, Francisco Tosquellas, Josep Font y Fidel Saborit.

A partir de 1940, la compañía del Centro Vilasanés quedó bajo la dirección de Fidel Saborit. Estaba formada por Mercè Bruquetas —que después triunfaría en Barcelona—, Josep Font, Anton Colomer, Jaume Castells, Masjoan, Josep Mas y Jaume Llovera, entre otros.

La explotación de la sala como cine continuó hasta el año 1973 o 1974. Por otro lado, los bailes de carnaval se realizaron allí durante todos los años del gobierno del General Franco y continuaron hasta el momento en que el teatro se cerró al público —actualmente permanece cerrado— al comenzar las obras de restauración por parte del Servicio (noviembre de 1988). Además de los usos citados, el teatro se había utilizado para desarrollar diversos actos, ya que en Vilassar de Dalt no hay otra sala con unas características semejantes —un local público de grandes dimensiones y con escenario—. Señalaremos, sin embargo, que durante los últimos años de funcionamiento tuvo poca actividad.

## Descripción de las obras

El edificio acusaba el paso del tiempo, pero seguía comportándose correctamente, aunque había sufrido pequeñas alteraciones de la estructura fundamental y el mantenimiento había sido más bien escaso.

La intervención se centró en el escenario, que era la parte más deteriorada del conjunto. Las antiguas paredes perimetrales carecían de zunchos y acusaban movimientos que, en algún caso, habían dañado las bóvedas bajas. La cubierta superior de tejas y toda la madera estaban en muy mal estado, de manera que el agua de lluvia penetraba fácilmente. El forjado del escenario había quedado totalmente obsoleto —de no ser por los diversos apuntalamientos que se le habían ido haciendo, se habría derrumbado. El foso de debajo del escenario nunca había tenido pavimento. Los camerinos estaban prácticamente inservibles. No había sanitarios en la zona del escenario y sólo se podía acceder a él por un lado, desde el corredor de la sala.

Se establecieron disposiciones estructurales, como la construcción de un muro apilastrado en el fondo del escenario, y se añadieron pilarejos a la estructura existente. También se reformaron las bóvedas bajas deformadas, con láminas de hormigón armado; se corrigieron los anclajes de los tirantes y se construyeron muros de cerramiento de la caja de los decorados, dotándolos de soportes propios.

Se hizo de nuevo el forjado del escenario para utilizarlo como elemento de riostra de su estructura. Se hizo una cubierta nueva, a una altura que permite elevar el telar de los decorados, que vierte aguas a los laterales de la propia finca y que enfatiza el eje compositivo que se producirá con la nueva fachada que está previsto realizar. Se adoptó un entramado de perfiles metálicos, con paneles autosostenidos y aislamientos de fibra de madera mineralizada y cemento, doblado por una lámina de hormigón armado y aislamiento hidrófugo. El acabado fue un embaldosado convencional.

Para posibilitar la normal utilización del escenario se mejoraron las circulaciones, haciéndolas más racionales; se instalaron servicios sanitarios y camerinos, y se previeron una salida de emergencia y sectores de fuego —delimitación de sectores, según la normativa de prevención de incendios—.

Después se intervino en la sala circular cupulada: se rehizo el forjado obsoleto del pequeño sótano, se modificó el cerramiento de la sala y la escalera del piso, se retiró el cielo raso de la cúpula y se construyó la base del pavimento de platea.

Además, se derribó la casa adosada al lado norte (aquí se ha construido una plaza con una zona de aparcamiento). La medianera resultante del teatro se convertirá en fachada principal y vestíbulo; ésta está situada en el eje del escenario. El resto de medianeras que conforman la nueva plaza se tratarán como fachadas.

### Dades bàsiques de l'edifici

Comarca: Bages

Municipi: Cardona

Localització: Església parroquial de Sant Miquel

Tipologia: Capella de planta en forma de creu, amb cúpula recolzada sobre petxines i llanterna al transepte.

Època: Segles xvii al xx

Ús actual: Culte religiós

Propietat: Parròquia de Sant Miquel i Sant Vicenç de Cardona

### Dades bàsiques de l'actuació

#### Intervenció arquitectònica

Restauració dels murs, les voltes i la cúpula. Col·locació d'un nou paviment. Moblament litúrgic (altar, sagrari, bancs). Habilitació d'un local per desar-hi l'arxiu històric parroquial.

#### Projecte

Arquitecte: Antoni González Moreno-Navarro

Arquitectes col·laboradors: Eulàlia Riera Llauger i Xavier Guitart Tarrés.

Data: desembre 1990-setembre 1991

Delineació: Maite Gómez, Jordi Serra.

Maqueta: Anna Àlvaro Millan, 1990.

Disseny de l'altar, bancs, faristol

i confessionalari: Antoni González

Disseny del sagrari: Josep Rovira Pey

#### Obra

Arquitecte: Antoni González

Arquitecte col·laborador: Xavier Guitart

Aparelladora: Fina Gener

Delineació: Climent Simon, Carmel Caellas Josefina Vicente.

Empresa constructora: Urcotex ISA, Cardona-Barcelona.

Coordinador: Josep M. Sala Trullols

Encarregat de l'obra: Esteve Mascaró

Vidrieria: Vilbar, Solsona.

Manyeria i metal·listeria: Jesús Tristany, Cardona.

Instal·lacions: Serveis Elèctrics d'Abrera, Abrera.

Pintura i estucs: Aureli Meca, Cardona.

Paviment de marbre: Àngel Zorrilla, Cardona.

Fusteria i mobiliari: Fusteria «La Plantada», Cardona.

Treballs de neteja de la cúpula i les voltes: Escola taller de restauració del centre històric de Cardona

Treballs escultòrics (creu, «marbrall» —vitral de marbre— i peanya del sagrari): Joan Mora

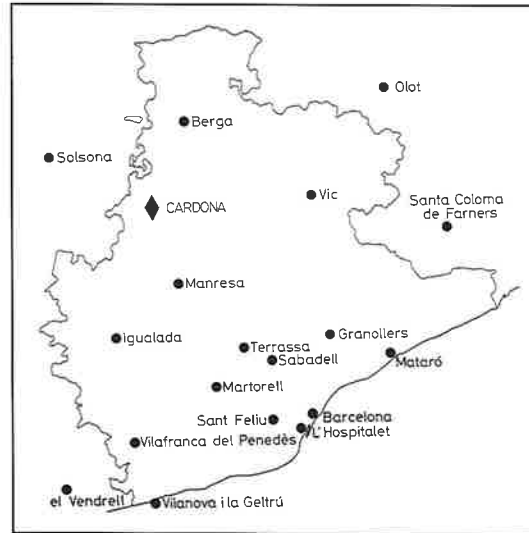
Data d'inici dels treballs de neteja: gener de 1991

Data d'inici de l'obra: març de 1991

Data d'acabament: novembre de 1991

Inauguració: 30 de novembre de 1991

Pressupost: 27.535.000 pessetes



#### Investigació històrica

Direcció: Albert López Mullor

Recerca arqueològica

Direcció: Javier Fierro i Albert López.

Delineació: Isabel Serra

Data: març de 1990

Recerca històrico-documental

Estudi de les fonts: Anna Castellano

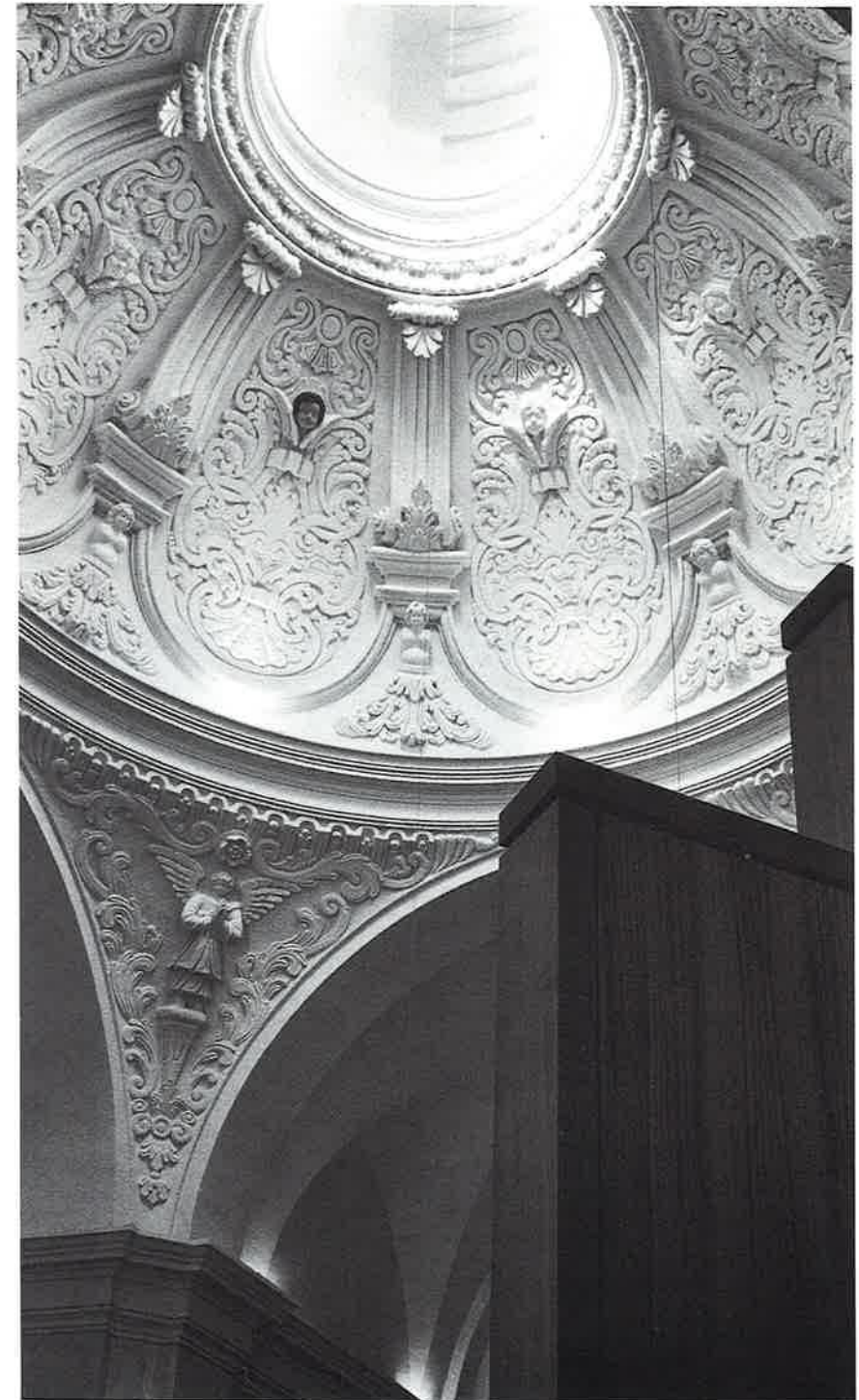
Catàleg de l'arxiu parroquial: Anna Castellano,

Anna M. Juberó Vilanova i Joan Salvadó Montoriol.

Recerca històrico-artística

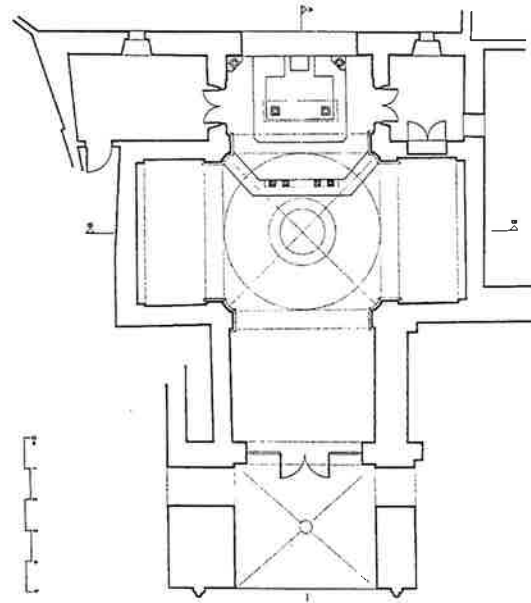
Estudi artístic: Maria José Sureda Bernà

Textos: Anna Castellano, Javier Fierro, Antoni González, Albert López, Maria José Sureda.

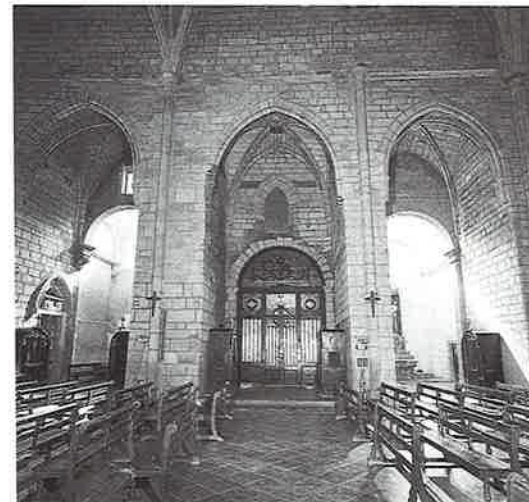
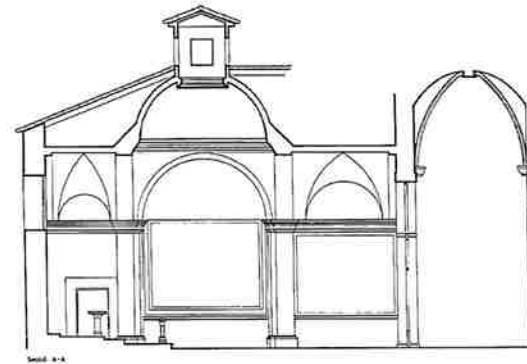


# Capella del Santíssim de l'església de Sant Miquel. Cardona

134



Planta i secció axial de l'estat de la capella abans de les obres de restauració.



Interior de la capella, abans de la intervenció. L'altar, en aquell moment, estava centrat a l'eix perpendicular a la nau de l'església. Foto: Joan Francés, SPAL, 28.12.1987. A la dreta, a dalt, la nau de l'església de Sant Miquel. Al fons, antiga porta d'accés a la capella del Santíssim, abans de la intervenció. Foto: Jaume Soler, SPAL, 14.3.1990. A baix, cúpula del creuer de la capella, pintada als anys quaranta del segle xx, abans de la intervenció. Foto: Jaume Soler, SPAL, 8.5.1990.

## Descripció de la capella

L'església de Sant Miquel és una construcció gòtica de nau única amb capelles laterals. En època barroca les capelles de la banda de migdia van ser transformades i van constituir cossos adossats a la fàbrica original. La més gran d'aquestes capelles, coneguda amb el nom de capella del Santíssim, és de planta en forma de creu, amb l'eix principal perpendicular al de la nau. S'hi accedeix a través d'un arc de mig punt obert en el mur de la tercera capella gòtica. Aquest arc és tancat amb una vidriera transparent, amb la part inferior tractada a l'àcid, que permet la contemplació de la capella des de la nau central de l'església i, ahora, n'assegura la intimitat.

Al transepte de la capella hi ha una cúpula recolzada sobre petxines, coronada per una llanterna guarnida amb relleus escultòrics barrocs: de la base d'una anella motllurada surten nervis estriats amb mènsules formades per bocells, aplics vegetals i figuretes religioses; els nervis també emmarquen vuit rostres d'angelets. A les petxines hi ha representada la figura d'un àngel dret sobre un pedestal. Per l'exterior, el volum de la cúpula sobresurt de la resta de l'edifici.

La resta de la capella està coberta amb voltes de canó alleugerides per llunetes cegues que recolzen sobre una cornisa seguida. La llum natural hi entra per mitjà de la cúpula-llanterna i de la finestra vertical del braç de migdia, tancada per un «marbrall» (vitral fet de marbres de colors).

El paviment és de marbre a les zones de pas i de delgues de fusta als espais destinats als fidels i al celebrant. L'arrissador perimetral, els bancs, l'altar i les mampares són també de fusta.

Quant a la il·luminació artificial, n'hi ha de dos tipus: una de general, resolta amb llums halògens de baixa intensitat, i l'altra, que remarca l'eix de la nova disposició litúrgica, amb una làmpara de fluorescència suspesa a l'aire.

El sagrari se situa al fons de la nau, seguint-ne l'eix longitudinal, on abans també hi havia el presbiteri. Es recolza sobre una peanya de marbre blanc. Al braç dret del creuer (costat de l'epistola) hi ha el confessionalari, i pel braç esquerre (costat de l'evangeli) s'accedeix a la sagristia.

## Notícia històrica

Les primeres notícies de la capella es remunten al 1606, any en què van començar les obres per bastir l'eixamplament cap a migdia de la primitiva capella entre contraforts, dedicada a sant Domènec, amb l'objectiu de col·locar-hi l'orgue. A causa del fort pendent que hi havia entre l'interior del temple i l'entorn meridional, s'hi va haver de construir un hipogeu cobert amb volta de mig canó. A sobre d'ell es va recolzar la nova estructura, el tancament meridional de la qual no podem precisar on era, tot i que es pot suposar que devia coincidir amb el final del creuer actual. El paviment era de llosetes de terracuita, anomenades cairons. Sembla que les obres van acabar el 1634. Dels elements esmentats, només en resta l'emboadura del recinte amb l'arc de mig punt d'estil renaixentista i l'hipogeu, trobat durant les excavacions arqueològiques realitzades amb motiu de la restauració.

L'any 1744 es va fer una reforma important i, probablement, la capella va adoptar la planta de creu llatina i els trets de l'aparença que ens ha arribat. Al segle XVIII hi havia tres altars sota l'advocació de la Verge del Roser, la Mercè i sant Antoni, els dos darrers ornats amb retaules d'estil barroc.

La capella va ser arranjada el 1940, ja que havia estat malmesa el 1936, durant els fets revolucionaris de l'inici de la Guerra Civil. Llavors, s'hi van incorporar elements iconogràfics referents a l'eucaristia i a la vida de Jesucrist. Aquestes representacions es van acompanyar d'una decoració profusa, a base de motius vegetals i geomètrics que cobrien pràcticament tota la superfície, fets amb molta fantasia i aliens al marc arquitectònic.

El mal estat de les cobertes va fer que aquesta decoració es malmetés per les humitats dels murs. El 1986 es va iniciar la restauració de les teulades, dins el conjunt de l'obra d'arranjament de totes les cobertes de l'església i les dependències parroquials annexes. El 1991 se'n va fer la restauració de l'interior, a la qual fa referència aquest capítol.

### Crònica de l'actuació

El 9 d'abril de 1985 es va signar un conveni entre la Diputació de Barcelona, la parròquia de Sant Miquel i l'Ajuntament de Cardona que formalitzava la restauració de l'església. Des d'aleshores, el Servei es va responsabilitzar de l'actuació. En una primera etapa es van fer les obres de reparació de totes les cobertes del temple (tant de la nau gòtica com de les capelles barroques) i del campanar romànic (substituint l'atrotinat coronament modern que hi havia); també es va construir la nova sagristia —previ desmuntatge d'un cos d'edificació moderna que amagava l'absis gòtic— i es va procedir a la revaloració del recinte conegut com a *cementiri clos*.

Un cop enllestida la intervenció a l'exterior segons s'havia programat, el 1990 es van iniciar els treballs previs de l'última fase d'obra, en la qual s'havia de restaurar la capella del Santíssim, fora d'ús pel mal estat de conservació en què es trobava. Es van realitzar estudis històrics (arqueològics, artístics i documentals) —en aquest cas es van recollir, també, testimonis orals referents a la història recent de la capella— i es van prospectar murs i voltes per obtenir informació sobre estratigrafies pictòriques.

A petició de la Junta d'Obres Parroquial, es va fer càrrec del projecte l'arquitecte Antoni González, cap del Servei. Les obres es van realitzar al llarg de 1991, des del març fins al novembre. Apart de la intervenció arquitectònica, arran d'un acord amb el Bisbat de Solsona, el Servei va portar a terme la catalogació de l'arxiu parroquial; per realitzar aquesta tasca, es va sol·licitar la col·laboració de dos especialistes, que van treballar-hi coordinats des del Servei del gener al juny de 1991.

L'obra es va inaugurar el mes de novembre de 1991 i el dissabte 21 de desembre la parròquia en va fer una nova celebració, en el curs de la qual l'arquitecte Antoni González va explicar als parroquians els criteris d'intervenció i les obres fetes. També per difondre l'actuació, el Servei va editar un opuscle informatiu sobre els treballs i, més endavant, el no-

vembre de 1992, va publicar un llibre monogràfic sobre la restauració de la capella. A més, s'hi van organitzar un bon nombre d'actes i visites col·lectives. Des del mes de desembre de 1991, a la capella del Santíssim se celebren les funcions eucarístiques els dies ferials.

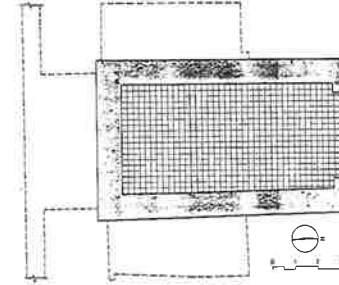
### Procés de la recerca històrico-documental

Abans de començar les obres de restauració, es va iniciar la recerca i l'estudi de tota aquella documentació que pogués aportar informació sobre la construcció i l'evolució de la capella. El fons que probablement havia de donar més notícies sobre l'edifici havia de ser el de la parròquia, però es trobava mancat d'una catalogació completa i amuntegat en una cambra adossada a llevant de la capella, on abans hi havia la sagristia. La importància del fons i el grau de deteriorament que estaven patint els documents van fer considerar la possibilitat de procedir a una nova i exhaustiva classificació de l'arxiu.

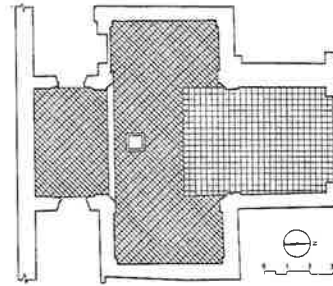
En primer lloc, es va traslladar el fons a l'Arxiu Històric de Cardona, a la planta inferior de la casa de la vila, per mantenir-lo allí fins que s'habilités com a arxiu la mateixa estança que ocupava, a tocar de la capella, però ja amb les condicions adients i obert als estudiosos. Posteriorment, es van contractar els dos especialistes esmentats. D'aquesta manera, s'ha recuperat i fet accessible una documentació que fins ara restava muda, i que pot proporcionar una informació molt interessant tant de l'església de Sant Miquel com de Cardona, vila, d'altra banda, de gran importància per al coneixement de la història de Catalunya.

Els criteris que es van seguir són els mateixos que s'havien utilitzat per a la classificació dels arxius parroquials d'altres zones, com ara el Bisbat de Vic, i recullen els principals apartats que se solen trobar en aquesta mena de fons. Cal dir que la importància de la parròquia de Sant Miquel i Sant Vicenç de Cardona va fer que generés un tipus de documentació poc usual en parròquies més petites, i, contràriament, no es va trobar altra informació més corrent en aquelles; és per això que, tot i seguint uns criteris similars, s'ha personalitzat la classificació, adaptant-la al fons en concret.

En primer lloc, es va procedir a l'ordenació en quatre grans blocs temàtics: *Llibres sacramentals, administració parroquial, llibres notariais i pergamins*. Després es va procedir a la separació per subtemes i, dins d'aquests, es va seguir un ordre cronològic, de més antic a més modern. La documentació en paper es va classificar en volums i lligalls que, a diferència d'altres classificacions, s'han considerat part d'un sol bloc temàtic per tal de no separar la informació d'una mateixa classe. Una altra particularitat d'aquest fons ha estat que no hi havia solament informació de l'església parroquial de Sant Miquel de Cardona, sinó també de la canònica de Sant Vicenç del castell de Cardona, que es va dispersar a causa d'un seguit d'esdeveniments violents esdevinguts al llarg dels segles XVII i XVIII. En molts casos va ser difícil fixar els criteris de determinació per incloure un document en un fons o un altre, ja que de vegades la informació resultava igual d'interessant als dos fons; tal és el cas de la causa o plet que mantenien les dues comunitats durant la primera meitat del segle XIX. A més, la relació mantinguda entre totes dues va generar temes comuns: processos, documentació episcopal, celebra-



Hipòtesi de la configuració de la capella l'any 1634.



Hipòtesi de la planta del recinte l'any 1744.

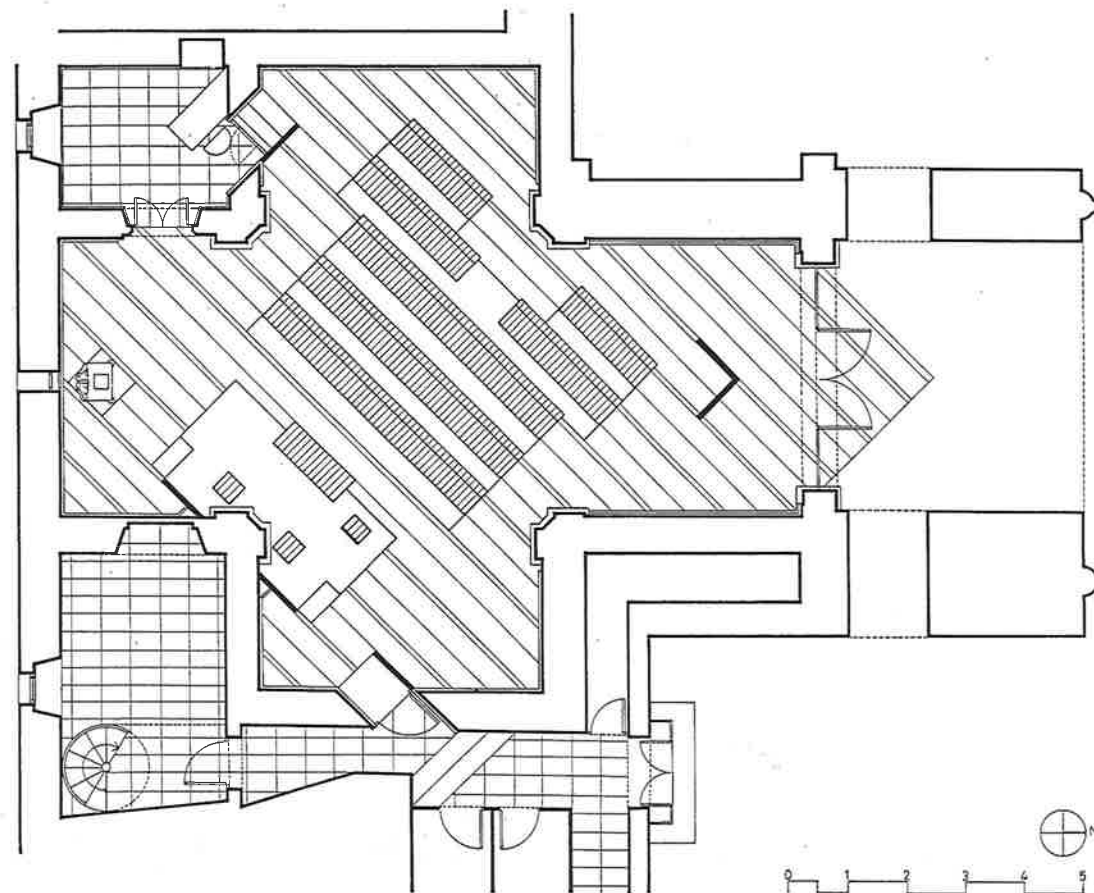
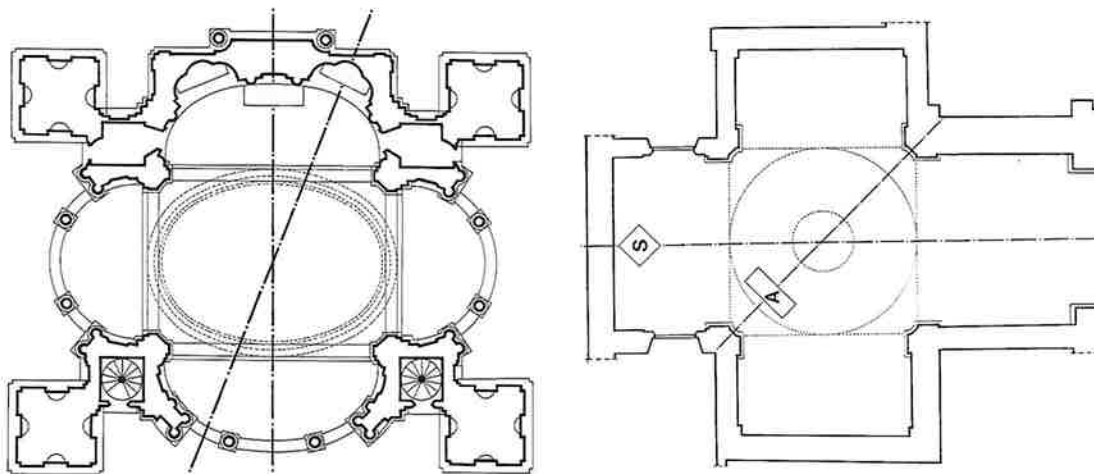


Detall d'una cala arqueològica, a la porta de comunicació amb la capella contigua. Foto: Joan Francés. SPAL, 6.3.1990.



Una altra cala, a tocar d'una de les pilastres on recolza la cúpula. Tant en aquest cas com en l'anterior, es veuen ruïnes dels murs perimetrats de la capella primitiva. Foto: Joan Francés. SPAL, 6.3.1990.

Planta de la capella de la Mare de Déu del Pilar de Saragossa, obra de Ventura Rodríguez, amb els dos eixos, el de l'altar major i el del cambrí de la Verge. A la dreta, nova ordenació dels llocs litúrgics dins la capella del Santíssim de Cardona. El sagrari se situa a l'eix longitudinal de la planta, mentre que l'altar és en sentit diagonal, marcant un angle de 45°.



Planta general de la capella del Santíssim de Cardona després de la restauració. A la part inferior, les dependències de l'arxiu parroquial i la comunicació amb la sagristia. A la part superior, a l'esquerra, l'espai penitencial amb el confessional-despatx,

cions eclesiàstiques i, fins i tot, correspondència. Aquesta informació es troba en un dels dos fons, indistintament, i se'n fa sempre referència dins de l'altre.

El 15 de gener de 1991, es va iniciar l'actual classificació, procés que va durar sis mesos. Si bé no es considera acabada en alguns fons, com ara els pergamins, és força exhaustiva en la resta, la qual cosa ha permès fer una guia real de l'arxiu, que a partir d'aquest treball pot ser consultat pels investigadors.

## Estudi d'història de l'art

Les pintures al·legòriques i decoratives practicades en els murs de la capella del Santíssim el 1940 allunyaven el conjunt del seu valor artístic inicial. Als murs perimètrics, s'hi van dibuixar en diferents plafons aquests elements: la figura de l'*Agnus Dei*, com a al·legoria de Crist; les espigues de blat i el raim portats per uns àngels, elements eucarístics símbols del pa i del vi; el peix com a signe de l'esperança, i un pelicà perforant-se el pit per tal d'alimentar els fills amb la seva pròpia sang, al·legoria del sacrifici de Crist a la creu. A les testeres dels braços del creuer, s'hi representava una escena referent al naixement de Jesucrist i una altra sobre les esposalles de la Verge. També daten d'aquell moment, el nou paviment, l'arrimador de fusta pintada i el nou altar del Santíssim. El presbiteri es va decorar amb un plafó amb figures d'àngels custodiant el sagrari i un vitrall policrom.

La cúpula és l'únic element fidedigne que posseïm de l'aparença d'aquest espai en època barroca. Malgrat tot, aquest element tampoc no havia restat intacte, ja que n'havia desaparegut la policromia original, cosa que en va dificultar l'anàlisi.

Es coneix l'existència de diversos retaules, avui desapareguts, que ornaven la capella en el període del barroc, dedicats a la Mare de Déu de la Mercè, a la del Roser i a sant Antoni de Pàdua. Segons Serra Vilaró, el de la Mercè era barroc i atribuït als Morató; el del Roser era plateresc, amb quadres al·lusius als misteris del rosari i realitzat durant la primera reforma, i el de sant Antoni posseïa l'escut d'armes del donant.

Els buits informatius van fer necessària la contextualització de l'obra en estudi i la identificació amb altres models de l'època. En aquest sentit, va ser molt valuós l'estudi realitzat per J. Bosch (1990) sobre els tallers bagencs d'escultura del segle XVII. Segons aquest estudi, durant els segles XVII i XVIII la producció escultòrica al Bages va ser fèrtil. Cardona era una de les viles de la comarca més actives econòmicament i socialment i un centre important dels tallers d'escultura. N'està documentat un a l'empar de l'activa parròquia de Sant Miquel, de la cort ducal de Sant Vicenç.

Seguint les línies de l'art barroc de la segona meitat del segle XVII, l'ornamentació de la cúpula de la capella del Santíssim es caracteritza per la compartimentació de l'espai a partir de l'anella central i per la decoració bigarrada. Els diferents elements que formen la cúpula apareixen disposats amb simetria i són visibles des de diferents angles, cosa que en potencia la imatge triomfal. Per sota d'aquesta ostentació, hi

ha latent una ideologia que té les arrels en la Contrarreforma de l'Església Catòlica.

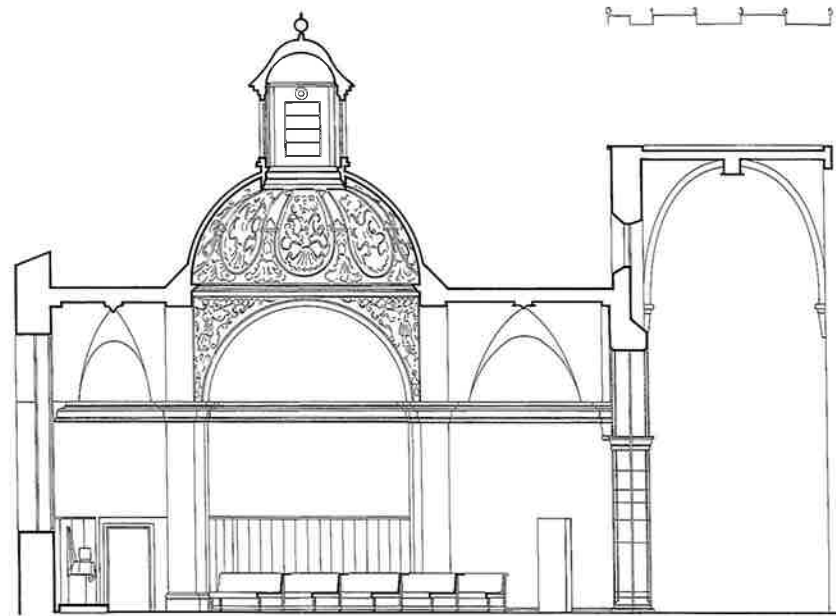
Com molts dels edificis bagencs estudiats per Bosch, aquesta capella va ser ornada més d'acord amb una devoció plasmada pels artistes locals que no pas amb uns cànons de bellesa. Això es pot comprovar en les imatges dels àngels col·locats sobre les petxines, treballades amb un desconeixement tècnic evident, encara que ofereixen una postura de recolliment que acostava l'espectador al món celestial. D'altra banda, la concepció de la cúpula respon a la idea de l'*horror vacui*, segons la qual tot l'espai buit s'ha d'omplir i la bellesa significa atapeïment i riquesa ornamental. Tots els elements decoratius estan concebuts per sostenir la fe i consolidar la devoció.

En altres aspectes, la decoració de la capella tampoc no s'allunya de les normes artístiques barroques. Els cossos dels àngels estan concebuts amb poc volum i són estàtics; els drapejats són barroers i poc naturals. El decorat que emmarca els caps dels querubins i que envolta les figures dels àngels i els bustos femenins té motius vegetals que s'enrosquen en volutes, flors amb traç dinàmic, claus perfilades amb motius florals, impostes i mènsules amb *putti*; aquests elements es feien amb guix —material emmotilable i de cost reduït—, que després es pintava i daurava. Els caps dels querubins i els bustos de la cúpula van ser representats amb les característiques galtes plenes, els cabells arrissats i els ulls i el nas petits. En molts casos, el simbolisme de les imatges que hi trobem és difús o inexistent, i el podem atribuir a un repertori decoratiu tradicional, fruit de la imaginació de l'artista.

### Críteris de la intervenció arquitectònica

El mal estat de la capella del Santíssim venia donat, sobretot, per l'efecte de l'aigua filtrada a través de la coberta i del fum de les espelmes, agents externs que l'havien deteriorada. Un cop el problema de la humitat havia estat resolt en les fases anteriors de restauració de l'església —quan es van refer totes les cobertes del conjunt parroquial—, calia entendre la darrera intervenció a la capella, quasi únicament, com a «resignificació» d'un espai. I va semblar que el retrobament entre l'arquitectura preexistent i els usuaris només seria possible si s'aconseguia plantejar un ús correcte de la capella i que la seva imatge caduca es transformés en una altra de més motivadora.

Quant a l'ús, la capella del Santíssim de Cardona —com moltes altres d'aquesta advocació— té dues finalitats: la d'espai dedicat a la reserva eucarística i la de lloc de participació on se celebra l'eucaristia. Tradicionalment, l'esquema d'aquest tipus de capella es basava en la disposició dels bancs dels fidels al llarg de la nau i en la situació del sagrari en el retaule de l'altar major, a l'eix principal de la nau; d'aquesta manera, la reserva eucarística presidia la celebració eucarística. Després de la reforma litúrgica derivada del Concili Vaticà II, ja no sembla correcte, però, que la reserva eucarística presideixi l'acte de la celebració comunitària, molt més essencial per a la fe que la reserva mateixa. La situació dels fidels respecte a l'altar també es replanteja, en el sentit de fer més patent la seva participació en la celebració. Aquesta nova mentalitat va



Secció longitudinal de la capella, en el seu estat final, presa per l'eix longitudinal de la nau.



Vista de la capella des de la nau, després de la intervenció. A l'esquerra, en primer terme, la mampara que obliga al descobriment seqüencial de l'espai interior. La perxa de llum que marca el nou eix litúrgic i la vidriera de marbre formen una creu virtual sota la cúpula. Fotos: M. Baldomà. SPAL, 27.11.1991.





El mantell que cobreix la peanya del sagrari, obra en marbre blanc de l'escultor Joan Miora. A la dreta, la cúpula, el «marbrail» i la peanya de marbre amb el sagrari. Fotos: M. Baldomà. SPAL, 27.11.1991.



Vista de la cúpula del creuer des de l'exterior de la capella. Foto: M. Baldomà. SPAL, 27.11.1991.

tenir una importància decisiva en el plantejament del projecte de restauració de la capella cardonina, ja que el rector titular de la capella en el moment de projectar-se la intervenció va manifestar la voluntat de donar èmfasi a la seva condició de lloc de celebració eucarística, mantenint-ne, de tota manera, l'ús com a reserva.

Quant a la imatge formal de l'espai, perduda la traça antiga i desdibuixada ja en el record la que va tenir després de la Guerra Civil, es va optar per projectar una aparença totalment nova i fàcilment reconeixible com a tal, per tal que els parroquians s'identifiquin amb una capella la transformació de la qual ha estat viscuda per ells.

### Descripció de les obres

La nova mentalitat conciliar, com dèiem, va comportar la necessitat de donar una resposta eficaç a la posició relativa entre el sagrari i l'altar, i també entre l'altar i l'assemblea. Intentant imaginar solucions per al primer problema, va sorgir el record de la capella que va projectar el 1753 Ventura Rodríguez per a la Mare de Déu del Pilar a la basilica de Saragossa, on es donava una solució singular que es podria aplicar amb fortuna a la capella del Santíssim, ja que el mestre Rodríguez va haver de resoldre un problema semblant al nostre. En aquella capella la Mare de Déu del Pilar és la protagonista indiscutible, però la imatge no ocupa el lloc preminent, l'altar major, el qual —atenent la lògica litúrgica— s'ha de reservar per oficiar l'eucaristia. Ventura Rodríguez havia resolt l'antinòmia desplaçant lleugerament la Mare de Déu de l'eix principal teòric, el que segueix l'eix del temple, però situant-la en un altre eix virtual gràcies a la planta de perfil el·lipsoidal de la capella; es tracta d'un desdoblament d'eixos d'atenció que permet que tant l'altar de les celebracions com la fórmula de la Mare de Déu apareguin copresidint l'espai, sense saber-se ben bé quin dels dos és el desplaçat, aspecte que en realitat ha de ser resolt subjectivament per l'espectador.

A la capella de Cardona, tenint en compte que, malgrat la planta de creu, l'espai —format bàsicament per la cúpula— no té una direcció dominant, es va adoptar una solució semblant a la de Ventura Rodríguez. Es va portar a terme el desdoblament d'eixos d'atenció —el del sagrari i el de l'altar—, girant-ne un d'ells, seguint la circumferència projectada per la cúpula. Es va optar per situar l'altar i l'assemblea de fidels a l'eix diagonal de la capella i mantenir el sagrari a l'eix longitudinal. En la decisió de quin dels elements havia d'abandonar la situació anterior, hi van influir dos factors: un de simbòlic i un altre de funcional. El temps que feia que aquell espai era utilitzat com a capella del Santíssim semblava suggerir que el sagrari continués en el lloc que sempre havia ocupat. Per una altra banda, si manteníem l'altar al lloc tradicional, els problemes d'emplaçament de l'assemblea de fidels continuarien essent els que ja teníem.

Amb l'opció finalment presa es donava també resposta al segon problema: la posició relativa entre l'altar i l'assemblea. Existia en el si de l'Església Catòlica postconciliar la tendència renovadora de fer que l'assemblea envoltés l'altar per aconseguir unes celebracions més participatives, però les petites dimensions de la capella del Santíssim invalidaven aquest esquema, perquè els fidels quedaven encarats a poca

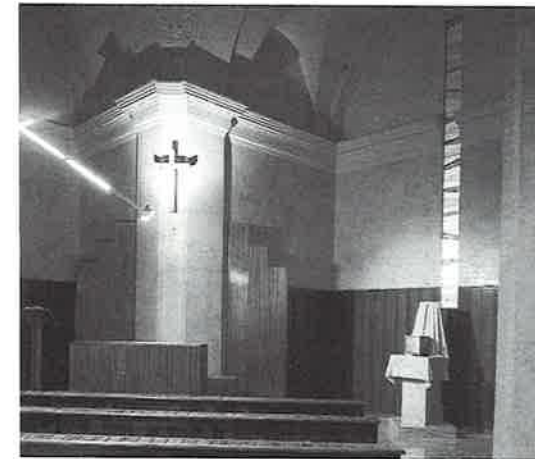
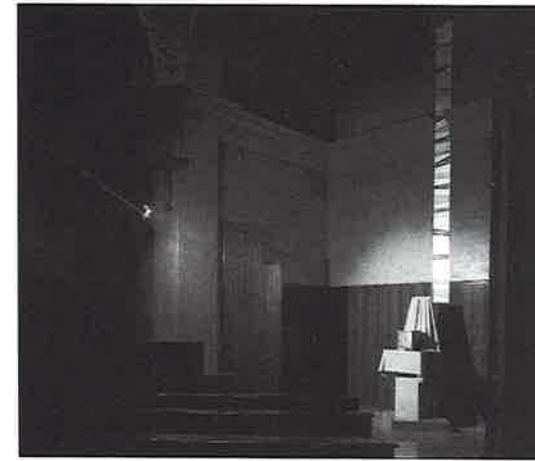
distància, se'n reduïa la capacitat i l'espai situat a sota de la lluernia —el més ben il·luminat— restava com a casa de ningú; en canvi, amb el desdoblament d'eixos, l'assemblea, si bé no envolta l'altar, sí que s'hi acosta i, a més, ocupa l'espai central ben il·luminat.

També, es va aprofitar el gir per connectar millor la capella amb la sagristia general de l'església —la mampara del costat de l'evangeli s'obre per permetre-hi el pas—, ja que la sagristia primitiva es va convertir en un imprescindible arxiu parroquial. L'espai simètric a l'arxiu va ser destinat a lloc de penitència. Mossèn Josep Maria Santcliments, rector en el moment de projectar-se i fer-se l'obra, va demanar que, sense descartar la idea d'un confessionalari a la manera antiga, es reservés també un espai on penitent i confessor es poguessin situar als dos costats d'una taula, d'acord amb la nova mentalitat conciliar. Perquè el mossèn pogués alternar còmodament els dos tipus de confessió sense moure's, es va perforar el mur seguint la pauta del paviment, disposant el confessionalari tradicional cap a la capella i el conciliar cap a l'interior.

Per tal de reforçar el gir d'eixos i la nova disposició de l'espai litúrgic, tots els elements (la tarima del presbiteri amb l'altar, les cadires dels celebrants i els faristols, els bancs dels fidels, etc.) es van situar segons l'ordre pausat pel nou paviment, que segueix una directriu perpendicular a l'eix litúrgic, i que aflora a l'exterior de la capella com si volgués convidar a entrar-hi. També la llum s'aboca ara a la nau de l'església com si reclamés el protagonisme que la capella principal requereix.

La doble porta de vidre gravat a l'àcid que es va col·locar, tancant l'arc renaixentista per donar accés a la capella impedeix, des de fora, participar plenament de l'espai interior, encara que permet intuir-lo. Darrera la porta de vidre, es va situar una mampara de fusta en forma de «V», que s'interposa encara entre l'espectador i l'espai cap a on s'adreça. Aquesta mampara té un paper important a l'interior, en la delimitació del nou espai litúrgic; des de l'exterior, permet el descobriment seqüencial de l'espai, aspecte que, d'altra banda, és ben essencial i tradicional en la nostra arquitectura. Aquest trànsit pausat era d'una importància capital en el nostre projecte per tal que l'espectador notés el canvi d'eix sense sobresalts i sense desorientar-se. També en aquesta solució la idea va partir d'un record: el suggerent efecte que ens va produir aquella bella mampara que, amb una intenció semblant, algú va col·locar a l'entrada d'una dependència del monestir de San Millán de la Cogolla, a La Rioja.

El mur de migdia es va esquinçar amb un raig de llum, la part superior del qual es pot percebre des de fora de la capella. De fet, com que la capella del Santíssim està situada davant de la porta principal actual de l'església, aquesta llum és la primera que percep el visitant en accedir a la nau i, tot i que encara pot veure molt poca cosa de l'interior de la capella, l'esquinç vertical del mur frontal li anuncia alguna cosa important. Passada la mampara en forma de «V», el visitant descobrirà el destí final del raig de llum: el sagrari de la reserva eucarística. Immediatament, s'adonarà que alguna cosa ha passat en aquell espai arquitectònic. El nou punt de vista que pren pel biaix que li ha obligat a fer la mampara li farà percebre el nou eix principal, el de l'espai litúrgic de la celebració eucarística, presidit per la creu i l'altar. La idea d'esquinçar el

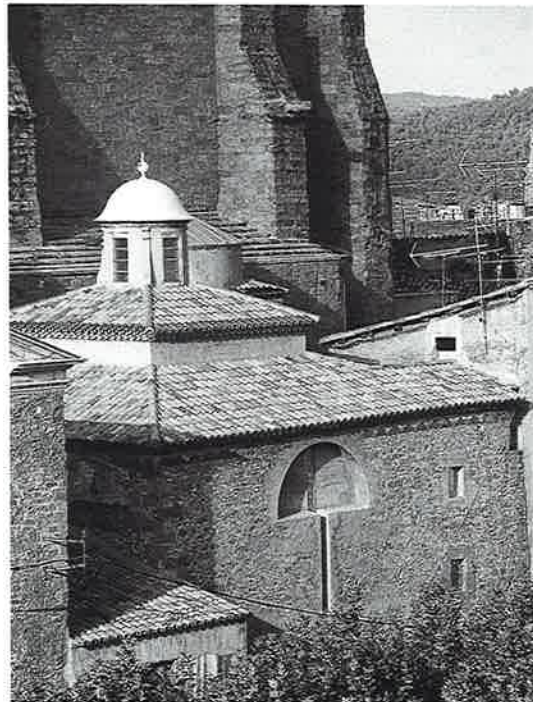


A la columna de l'esquerra, a dalt, la perxa de llum travessant l'espai central de la capella. Foto: Jordi Isern, SPAL, 25.2.1991. A baix, detall del «marbrall» (vidriera de marbre), dissenyat per l'escultor Joan Mora. Foto: M. Baldomà, SPAL, 3.9.1991.

A la columna de la dreta, els tres nivells d'il·luminació de la capella. Fotos: Jordi Isern, SPAL, 25.2.1991.



L'angelet negre, única nota de color de la cúpula blanca després de la restauració. Foto: Jordi Isern, SPAL, 3.1.1992.



Cobertes de la capella, després de la restauració. Foto: M. Baldomà, SPAL, setembre 1993.

mur va sorgir de la necessitat d'un gest potent que reclamés per al Santíssim l'atenció que es mereixia, ja que, malgrat la seva posició privilegiada, la importància de tots els elements orientats en l'eix de l'altar acabaria marginant-lo.

Com que el realçament formal de la significació del Santíssim estava confiat a l'esquinç del mur i a la peanya que havia de sostenir el sagrari, es va decidir concentrar en aquests dos elements tota la riquesa decorativa que l'obra nova havia d'aportar a la capella. L'escultor Joan Mora es va encarregar de la peanya —en forma de mantell i treballada en marbre blanc— i del «marbrall»—vitrall que no és de vidre, sinó de làmines fines de marbre. Els sòcols de fusta de teca que protegeixen la part baixa dels murs tenen un perfil graonat quan s'acosten a la pilastra que ara assumeix una posició central, col·laborant a la resignificació del lloc preferent: el presbiteri. Aquesta és també una de les funcions de la perxa suspesa que, seguint l'eix diagonal de l'espai litúrgic, el travessa de pilastra a pilastra.

La perxa té altres funcions. La il·luminació artificial de la capella es va resoldre amb llums indirectes col·locats damunt de les cornises. Però aquesta llum no serveix per als oficis litúrgics perquè té un baix rendiment puntual i no afavoreix el recolliment. Per això es va optar per afegir a la il·luminació general que potencia tot l'espai, una altra il·luminació que genera, dins de l'espai general, un «subespai» més proporcionat a l'escala de l'usuari, confiada a la lluminària en forma de perxa axial. Per sobre d'aquesta lluminària, hi ha els focus que il·luminen el sagrari i la creu, una senzilla creu de pedra de la Sènia, també obra de l'escultor Joan Mora. Els tres circuits que constitueixen el sistema general d'il·luminació (els focus de les cornises, els focus puntuals i la perxa) permeten tres posicions lumíniques diferents segons les situacions que es poden produir a la capella.

Pel que fa a la cúpula, autèntica protagonista espacial del recinte, tenia una atrotinada policromia abans de la nostra actuació. Se'n va fer la neteja i la investigació de la possible policromia original —sense cap resultat positiu—. Per això, vam decidir revalorar-ne la forma, els relleus i l'espai, però prescindint del color. S'hi va pintar un àngel negre en record del bell poema d'Andrés Eloy Blanco («Pintor nacido en mi tierra»), musicat per M. Álvarez Maciste i cantat per Antonio Machín. Aquest detall ajuda també a reforçar el nou eix i dona profunditat aparent a la cúpula, perduda en part per la seva monocromia.

Tota la fusta utilitzada en l'obra (en les mampares, la tarima i els elements del presbiteri —l'altar, el fàistol i els tamborrets—, el paviment sobre el qual se situen els bancs, i els mateixos bancs) és de teca. El paviment perifèric és de marbre rosa de Portugal, i els murs, fins a les cornises, van ser estucats al fred.

## Bibliografia

### Llibres i articles

- ALSINA SANTANDREU, R.: *Un any de la vida parroquial. Programa de Festa Major, setembre, 1992.*
- BOSCH BALLBONA, J.: *Els tallers d'escultura al Bages del segle XVII.* Manresa, 1990.

CASTELLANO, A.; JUBERÓ, A.M.: *La catalogació dels arxius de la parròquia de Sant Miquel i la canònica de Sant Vicenç de Cardona.* Dins A. González: *La capella del Santíssim de l'església de Sant Miquel de Cardona.* Monografies 2. Diputació de Barcelona. Servei del Patrimoni Arquitectònic. Barcelona, novembre de 1992.

ESPADALER PARCERISAS, R.; JUAN VERDEJO, M.: *Excavació arqueològica de Sant Miquel de Cardona.* Quaderns Científics i Tècnics núm. 3. Simposi: Actuacions en el patrimoni edificat medieval i modern (segles X al XVIII). Servei del Patrimoni Arquitectònic. Diputació de Barcelona. Barcelona, octubre de 1991.

GONZÁLEZ, A.: *Cardona, el viatge somiat.* Cardona'90, programa de la festa major, 1 al 16 de setembre.

GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, A.: *La restauración de la capilla del Santísimo de la iglesia de Sant Miquel de Cardona.* Informes de la Construcción, núm. 418, Madrid, març-abril de 1992. Pàgs 5-19.

GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, A.: *La Capella del Santíssim de l'església de Sant Miquel de Cardona.* Monografies 2. Diputació de Barcelona. Servei del Patrimoni Arquitectònic. Barcelona, novembre de 1992.

LÓPEZ MULLOR, A.; FIERRO, X.: *Dades històriques sobre l'església de Sant Miquel de Cardona i la capella del Santíssim.* Dins

A. González: *La capella del Santíssim de l'església de Sant Miquel de Cardona.* Monografies 2. Diputació de Barcelona. Servei del Patrimoni Arquitectònic. Barcelona, novembre de 1992.

SERRA VILARÓ, J.: *L'església i parròquia de Sant Miquel de Cardona.* Història de Cardona, IV. Tarragona, 1962.

SUREDA, M.J.: *Anàlisi estilística de l'interior de la capella del Santíssim.* Dins A. González: *La capella del Santíssim de l'església de Sant Miquel de Cardona.* Monografies 2. Diputació de Barcelona. Servei del Patrimoni Arquitectònic. Barcelona, novembre de 1992.

TRIADÓ, J.R.: *L'època del barroc. S. XVII-XVIII.* Història de l'art català, vol. V. Barcelona, 1984.

### Treballs d'investigació i estudis dipositats al Servei

JUBERÓ, A.; SALVADÓ, J.: *Classificació del fons parroquial de l'església de Sant Miquel de Cardona.* 1991.

## Información básica del edificio

**Comarca:** Bages  
**Municipio:** Cardona  
**Localización:** Iglesia parroquial de San Miguel  
**Tipología:** Capilla de planta en forma de cruz, con cúpula sobre pechinas y linterna en el transepto.  
**Época:** Siglos XVII al XX  
**Uso actual:** Culto religioso  
**Propiedad:** Parroquia de San Miguel y San Vicente de Cardona

## Información básica de la actuación

### Intervención arquitectónica

Restauración de los muros, las bóvedas y la cúpula. Colocación de un nuevo pavimento. Amueblamiento litúrgico (altar, sagrario, bancos). Habilitación de un local para alojar el archivo histórico parroquial.

### Proyecto

**Arquitecto:** Antoni González Moreno-Navarro  
**Arquitectos colaboradores:** Eulàlia Riera Llauger y Xavier Guitart Tarrés.  
**Fecha:** diciembre 1990-septiembre 1991  
**Delineación:** Maite Gómez, Jordi Serra.  
**Maqueta:** Anna Àlvaro Millan, 1990.  
**Diseño del altar, bancos, atril y confesionario:** Antoni González  
**Diseño del sagrario:** Josep Rovira Pey

### Obra

**Arquitecto:** Antoni González  
**Arquitecto colaborador:** Xavier Guitart  
**Aparejadora:** Fina Gener  
**Delineación:** Climent Simon, Carmel Caellas y Josefina Vicente.  
**Empresa constructora:** Urcotex ISA, Cardona-Barcelona.  
**Coordinador:** Josep M. Sala Trullols  
**Encargado de la obra:** Esteve Mascaró  
**Cristalería:** Vilbar, Solsona.  
**Cerrajería y metalistería:** Jesús Tristany, Cardona.  
**Instalaciones:** Serveis Elèctrics d'Abrebra, Abrebra.  
**Pintura y estucos:** Aureli Meça, Cardona.  
**Pavimento de mármol:** Àngel Zorrilla, Cardona.  
**Carpintería y mobiliario:** Fusteria «La Plantada», Cardona.  
**Trabajos de limpieza de la cúpula y las bóvedas:** Escola taller de restauració del centre històric de Cardona  
**Trabajos escultóricos (cruz, «marbrall»-vidriera de mármol-peana del sagrario):** Joan Mora  
**Fecha de inicio de los trabajos de limpieza:** enero de 1991  
**Fecha de inicio de la obra:** marzo de 1991  
**Fecha de finalización:** noviembre de 1991  
**Inauguración:** 30 de noviembre de 1991  
**Presupuesto:** 27.535.000 pesetas

### Investigación histórica

**Dirección:** Albert López Muller  
**Investigación arqueológica**  
**Dirección:** Javier Fierro y Albert López.  
**Delineación:** Isabel Serra  
**Fecha:** marzo de 1990  
**Investigación histórico-documental**  
**Estudio de las fuentes:** Anna Castellano  
**Catalogación del archivo parroquial:** Anna Castellano, Anna M. Juberó Vilanova y Joan Salvadó Montoriol.  
**Investigación histórico-artística**  
**Estudio artístico:** María José Sureda Bernà

**Textos:** Anna Castellano, Javier Fierro, Antoni González, Albert López, María José Sureda.

## Descripción de la capilla

La iglesia de San Miguel es una construcción gótica de nave única con capillas laterales. En época barroca las capillas del lado de mediodía fueron transformadas y constituyeron cuerpos adosados a la fábrica original. La mayor de estas capillas, conocida con el nombre de capilla del Santísimo, es de planta en forma de cruz, con el eje principal perpendicular al de la nave. Se accede a ella a través de un arco de medio punto abierto en el muro de la tercera capilla gótica. Este arco está cerrado con una vidriera transparente, con la parte inferior tratada al ácido, que permite la contemplación de la capilla desde la nave central de la iglesia y, a la vez, asegura su intimidad.

En el transepto de la capilla hay una cúpula apoyada sobre pechinas, coronada por una linterna adornada con relieves escultóricos barrocos: de la base de una anilla moldurada salen nervios estriados con ménsulas formadas por boceles, aplicaciones vegetales y figuritas religiosas; los nervios también enmarcan ocho rostros de angelitos. En las pechinas está representada la figura de un ángel erguido sobre un pedestal. Por el exterior, el volumen de la cúpula sobresale del resto del edificio.

El resto de la capilla está cubierta con bóvedas de cañón aligeradas por lunetos ciegos que apoyan sobre una cornisa continua. La luz natural entra por medio de la cúpula-linterna y de la ventana vertical del brazo de mediodía, cerrada por un «marbrall» (vidriera relizada con mármoles de colores).

El pavimento es de mármol en las zonas de paso y de tiras de madera en los espacios destinados a los fieles y al celebrante. El arriadero perimetral, los bancos, el altar y las mamparas son también de madera.

Hay dos tipos de iluminación artificial: una general, resuelta con luces halógenas de baja intensidad, y otra que remarca el eje de la nueva disposición litúrgica, con una lámpara de fluorescencia suspendida en el aire.

El sagrario se sitúa al fondo de la nave, siguiendo su eje longitudinal, donde antes también estaba el presbiterio. Se apoya sobre una peana de mármol blanco. En el brazo derecho del crucero (lado de la epístola) está el confesionario, y por el brazo izquierdo (lado del evangelio) se accede a la sacristía.

## Noticia histórica

Las primeras noticias de la capilla se remontan a 1606, año en que comenzaron las obras para realizar el ensanchamiento hacia mediodía de la primitiva capilla entre contrafuertes, dedicada a santo Domingo, con el objetivo de colocar allí el órgano. A causa de la fuerte pendiente que había entre el interior del templo y el entorno meridional, se tuvo que construir un hipogeo cubierto con bóveda de medio cañón. Sobre él se apoyó la nueva estructura, cuyo cerramiento meridional no podemos precisar donde estaba, aunque se puede suponer que debía coincidir con el final del crucero actual. El pavimento era de losetas de tierra cocida (*cairons*). Parece que las obras acabaron en 1634. De los elementos mencionados sólo queda la embocadura del recinto con el arco de medio punto de estilo neorococó y el hipogeo, recontrado durante las excavaciones arqueológicas realizadas con motivo de la restauración.

En 1744 se hizo una reforma importante y, probablemente, la capilla adoptó la planta de cruz latina y los rasgos de la apariencia que ha llegado hasta nosotros. En el siglo XVIII había tres altares bajo la advocación, respectivamente, de la Virgen del Rosario, la Merced y san Antonio, los dos últimos adornados con retablos de estilo barroco.

La capilla fue arreglada en 1940, ya que había sido maltratada en 1936, durante los hechos revolucionarios del inicio de la Guerra Civil. Entonces, se incorporaron elementos iconográficos referentes a la eucaristía y a la vida de Jesucristo. Estas representaciones se acompañaron de una decoración profusa, a base de motivos vegetales y geométricos que cubrían prácticamente toda la superficie, hechas con mucha fantasía y ajenos al marco arquitectónico.

El mal estado de las cubiertas hizo que esta decoración se deteriorara por las humedades de los muros. En 1986 se inició la restauración de los tejados, en el conjunto de la obra de reparación de todas las cubiertas de la iglesia y las dependencias parroquiales anexas. En 1991 se hizo la restauración del interior, a la cual hace referencia este capítulo.

## Crónica de la actuación

El 9 de abril de 1985 se firmó un convenio entre la Diputación de Barcelona, la parroquia de San Miguel y el Ayuntamiento de Cardona que formalizaba la restauración de la iglesia. Desde entonces, el Servicio se responsabilizó de la actuación. En una primera etapa se hicieron las obras de reparación de todas las cubiertas del templo (tanto de la nave gótica como de las capillas barrocas) y del campanario románico (sustituyendo el deteriorado remate moderno que había); también se construyó la nueva sacristía—previo desmontaje de un cuerpo de edificación moderna que ocultaba el ábside gótico—y se procedió a la revalorización del recinto conocido como el *Cementiri Clos* (cementerio cercado).

Una vez acabada la intervención en el exterior según se había programado, en 1990 se iniciaron los trabajos previos de la última fase de la obra, en la cual se debía restaurar la capilla del Santísimo, fuera de uso por el mal estado de conservación en que se encontraba. Se realizaron estudios históricos (arqueológicos, artísticos y documentales—en este caso se recogieron, también, testimonios orales referentes a la historia reciente de la capilla-) y se prospectaron muros y bóvedas para obtener información sobre estratigrafías pictóricas.

A petición de la Junta de Obras Parroquial, se hizo cargo del proyecto el arquitecto Antoni González, jefe del Servicio. Las obras se realizaron a lo largo de 1991, desde marzo hasta noviembre. Aparte de la intervención arquitectónica, a raíz de un acuerdo con el Obispo de Solsona, el Servicio llevó a cabo la catalogación del archivo parroquial; para realizar esta tarea, se solicitó la colaboración de dos especialistas, que trabajaron coordinados desde el Servicio de enero a junio de 1991.

La obra se inauguró en noviembre de 1991 y el sábado 21 de diciembre la parroquia hizo una nueva celebración, en el curso de la cual el arquitecto Antoni González explicó a los feligreses los criterios de intervención y los trabajos realizados. Para difundir la actuación, el Servicio editó también un opúsculo informativo sobre los trabajos y, más adelante, en noviembre de 1992, se publicó un libro monográfico sobre la restauración de la capilla. Además, se organizaron un buen número de actos y visitas colectivas. Desde el mes de diciembre de 1991, en la capilla del Santísimo se celebran las funciones eucarísticas los días festivos.

## Proceso de la investigación histórico-documental

Antes de comenzar las obras de restauración, se inició la investigación y el estudio de toda aquella documentación que pudiese aportar información sobre la construcción y evolución de la capilla. El fondo que probablemente había de proporcionar más información sobre el edificio había de ser el de la parroquia, pero no estaba catalogado y se hallaba amonto-

nado en una habitación adosada a levante de la capilla, dor de anteriormente estaba la sacristía. La importancia del fondo y el grado de deterioro que estaban sufriendo los documentos hicieron considerar la posibilidad de proceder a una nueva y exhaustiva clasificación del archivo.

En primer lugar, se trasladó el fondo al Archivo Histórico de Cardona, a la planta inferior del Ayuntamiento, con el fin de guardarlo hasta que se habilitara como archivo la misma estancia que ocupaba junto a la capilla, pero ya en las debidas condiciones y abierto a los estudiosos. Posteriormente, se contrataron los dos especialistas mencionados antes. De esta manera, se ha recuperado y hecho accesible una documentación que hasta ahora estaba muda, y que puede proporcionar una información muy interesante tanto de la iglesia de San Miguel como de Cardona, villa, por otra parte, de la iglesia de San Miguel de Cardona, villa, por otra parte, de la importancia para el conocimiento de la historia de Cataluña.

Los criterios que se siguieron son los mismos que se habían utilizado para la clasificación de los archivos parroquiales de otras zonas, como el del Obispado de Vic, y recoges los principales apartados que se suelen encontrar en este tipo de fondos. Hay que señalar que la importancia de la parroquia de San Miguel y San Vicente de Cardona hizo que generase un tipo de documentación poco usual en parroquias más pequeñas y, contrariamente, no se encontró otra información más común en aquéllas; es por eso que, aun siguiendo unos criterios similares, se personalizó la clasificación, adaptándola al fondo en concreto.

En primer lugar, se procedió a la ordenación en cuatro grandes bloques temáticos: *Libros sacramentales, administración parroquial, libros notariales y pergaminos*. Después se procedió a la separación por subtemas y, dentro de éstos, se siguió un orden cronológico, de más antiguo a más moderno. La documentación en papel se clasificó en volúmenes y legajos que, a diferencia de otras clasificaciones, se han considerado parte de un solo bloque temático para no separar la información de una misma clase. Otra particularidad de este fondo ha sido que no sólo había información de la iglesia parroquial de San Miguel de Cardona, sino también de la canónica de San Vicente del castillo de Cardona, que se dispersó a causa de una serie de sucesos violentos acaecidos a lo largo de los siglos XVII y XVIII. En muchos casos fue difícil fijar los criterios de determinación para incluir un documento en un fondo o en otro, ya que a veces la información resultaba igual de interesante en los dos fondos; tal es el caso de la causa o pleito que mantenían las dos comunidades durante la primera mitad del siglo XIX. Además, la relación mantenida entre las dos generó temas comunes: procesos, documentación episcopal, celebraciones eclesísticas e, incluso, correspondencia. Esta información se encuentra indistintamente en uno de los dos fondos y se hace siempre referencia a ella en el otro.

El 15 de enero de 1991 se inició la actual clasificación, proceso que duró seis meses. Si bien no se considera acabada en algunos fondos, como por ejemplo los pergaminos, es bastante exhaustiva en el resto, lo que ha permitido hacer una guía real del archivo, que a partir de este trabajo puede ser consultado por los investigadores.

## Estudio de historia del arte

Las pinturas alegóricas y decorativas realizadas en los muros de la capilla del Santísimo en 1940 alejaban el conjunto de su valor artístico inicial. En los muros perimetrales se habían dibujado en diferentes paneles estos elementos: la figura del *Agnus Dei*, como alegoría de Cristo; las espigas de trigo y las uvas que llevan los ángeles, elementos eucarísticos símbolos del pan y el vino; el pez como símbolo de la esperanza, y un pelicano perforándose el pecho para alimentar a sus hijos con su propia sangre, alegoría del sacrificio de Cristo en la

# Capilla del Santísimo de la iglesia de San Miguel. Cardona

142

cruz. En los testeros de los brazos del crucero se representaba una escena referente al nacimiento de Jesucristo y otra sobre los esposales de la Virgen. También datan de esta época el nuevo pavimento, el arrimador de madera pintada y el nuevo altar del Santísimo. El presbiterio se decoró con un plafón con figuras de ángeles custodiando el sagrario y una vidrera policroma. La cúpula es el único elemento fidedigno que poseemos de la apariencia de este espacio en época barroca. A pesar de todo, este elemento tampoco había permanecido intacto, ya que había desaparecido la policromía original, lo que dificultó su análisis.

Se conoce la existencia de varios retablos, hoy desaparecidos que adornaban la capilla en el período del barroco, dedicados a la Virgen de la Merced, a la del Rosario y a san Antonio de Padua. Según Serra Vilaró, el de la Merced era barroco y atribuido a los Morató; el del Rosario era plateresco, con cuatro alusivos a los misterios del rosario y realizado durante la primera reforma, y el de san Antonio poseía el escudo de armas del donante.

Las lagunas informativas hicieron necesaria la contextualización de la obra en estudio y la identificación con otros modelos de la época. En este sentido, fue muy valioso el estudio realizado por J. Bosch (1990) sobre los talleres escultóricos de la comarca del Bages en el siglo XVII. Según este estudio, durante los siglos XVII y XVIII la producción escultórica en esta comarca fue fértil. Cardona era una de sus villas más activas económica y socialmente y un centro importante de los talleres de escultura. Está documentado uno al amparo de la activa parroquia de San Miguel, de la corte ducal de San Vicente.

Siguiendo las líneas del arte barroco de la segunda mitad del siglo XVII, la ornamentación de la cúpula de la capilla del Santísimo se caracteriza por la compartimentación del espacio a partir de la anilla central y por la decoración abigarrada. Los diferentes elementos que forman la cúpula aparecen dispuestos simétricamente y son visibles desde diferentes ángulos, cosa que potencia su imagen triunfal. Por debajo de esta ostentación está latente una ideología que tiene las raíces en la Contrarreforma de la Iglesia Católica.

Como muchos de los edificios del Bages estudiados por Bosch, esta capilla fue decorada más de acuerdo con una devoción plasmada por los artistas locales que no por unos cánones de belleza. Esto se puede comprobar en las imágenes de los ángeles colocadas sobre las pechinas, trabajadas con un desconocimiento técnico evidente, aunque ofreciesen una postura de recogimiento que acerca al espectador al mundo celestial. Por otro lado, la concepción de la cúpula respondió a la idea del *horror vacui*, según la cual todo el espacio vacío se ha de llenar y la belleza significa abigarramiento y riqueza ornamental. Todos los elementos decorativos están concebidos para mantener la fe y consolidar la devoción.

En otros aspectos, la decoración de la capilla tampoco se aleja de las normas artísticas barrocas. Los cuerpos de los ángeles están concebidos con escaso volumen y son estáticos; los drapeados son toscos y poco naturales. El decorado que enmarca las cabezas de los querubines y que envuelve las figuras de los ángeles y los bustos femeninos tiene motivos vegetales que se enroscan en volutas, flores con trazos dinámicos, claves perfiladas con motivos florales, impostas y ménsulas con *putti*; estos elementos se hacían con yeso —material moldeable y de coste reducido—, que después se pintaba y doraba. Las cabezas de los querubines y los bustos de la cúpula fueron representados con los característicos mo-fletes hinchados, los cabellos rizados y los ojos y la nariz pequeños. En muchos casos, el simbolismo de las imágenes que se han encontrado es difuso o inexistente, y se pueden atribuir a un repertorio decorativo tradicional, fruto de la imaginación del artista.

## Criterios de la intervención arquitectónica

El mal estado de la capilla del Santísimo venía dado, sobre todo, por el efecto del agua filtrada a través de la cubierta y del humo de las velas, agentes externos que la habían deteriorado. Una vez que el problema de la humedad había sido resuelto en las fases anteriores de restauración de la iglesia —cuando se rehicieron todas las cubiertas del conjunto parroquial—, era necesario entender la última intervención en la capilla casi únicamente como «re-significación» de un espacio. Y pareció que el reencuentro entre la arquitectura preexistente y los usuarios sólo sería posible si se conseguía plantear un uso correcto de la capilla y que su imagen caduca se transformase en otra más motivadora.

En cuanto al uso, la capilla del Santísimo de Cardona —como muchas otras de esta advocación— tiene dos finalidades: la de espacio dedicado a la reserva eucarística y la de lugar de participación donde se celebra la eucaristía. Tradicionalmente, el esquema de este tipo de capilla se basaba en la disposición de los bancos de los fieles a lo largo de la nave y en la situación del sagrario en el retablo del altar mayor, en el eje principal de la nave; de esta manera, la reserva eucarística presidía la celebración eucarística. Pero después de la reforma litúrgica derivada del Concilio Vaticano II, ya no parece correcto que la reserva eucarística presida el acto de la celebración comunitaria, mucho más esencial para la fe que la reserva misma. La situación de los fieles respecto al altar también se replantea, en el sentido de hacer más patente su participación en la celebración. Esta nueva mentalidad tuvo una importancia decisiva en el planteamiento del proyecto de restauración de la capilla cardonense, ya que el rector titular de ésta en el momento de proyectarse la intervención manifestó la voluntad de poner énfasis a su condición de lugar de celebración eucarística, manteniendo, de todos modos, su uso como reserva.

En cuanto a la imagen formal del espacio, perdida la traza antigua y desdibujada ya en el recuerdo la que tuvo después de la Guerra Civil, se optó por proyectar una apariencia totalmente nueva y fácilmente reconocible como tal, para que los feligreses se identifiquen con una capilla cuya transformación ha sido vivida por ellos.

## Descripción de las obras

La nueva mentalidad conciliar, como decíamos, conllevó la necesidad de dar una respuesta eficaz a la posición relativa entre el sagrario y el altar, y también entre el altar y la asamblea. Intentando imaginar soluciones para el primer problema, surgió el recuerdo de la capilla que proyectó en 1753 Ventura Rodríguez para la Virgen del Pilar en la basílica de Zaragoza, donde se daba una solución singular que se podría aplicar con fortuna en la capilla del Santísimo, ya que el maestro Rodríguez tuvo que resolver un problema semejante al nuestro. En aquella capilla la Virgen del Pilar es la protagonista indiscutible, pero la imagen no ocupa el lugar preeminente, el altar mayor, el cual —de acuerdo con la lógica litúrgica— se ha de reservar para oficiar la eucaristía. Ventura Rodríguez había resuelto la antinomia desplazando ligeramente la Virgen del eje principal teórico, el que sigue el eje del templo, pero situándola en otro eje virtual gracias a la planta de perfil elipsoidal de la capilla; se trata de un desdoblamiento de ejes de atención que permite que tanto el altar de las celebraciones como la hornacina de la Virgen aparezcan copresidiendo el espacio, sin saberse bien quién de los dos es el desplazado, aspecto que en realidad ha de ser resuelto subjetivamente por el espectador.

En la capilla de Cardona, teniendo en cuenta que, a pesar de

la planta de cruz, el espacio —formado básicamente por la cúpula— no tiene una dirección dominante, se adoptó una solución parecida a la de Ventura Rodríguez. Se llevó a cabo el desdoblamiento de ejes de atención —el del sagrario y el del altar—, girando uno de ellos, siguiendo la circunferencia proyectada por la cúpula. Se optó por situar el altar y la asamblea de fieles en el eje diagonal de la capilla y mantener el sagrario en el eje longitudinal. En la decisión de cuáles de los elementos habían de abandonar la situación anterior influyeron dos factores: uno simbólico y otro funcional. El tiempo que hacía que aquel espacio era utilizado como capilla del Santísimo parecía sugerir que el sagrario continuase en el lugar que siempre había ocupado. De otro lado, si manteníamos el altar en el lugar tradicional, los problemas de emplazamiento de la asamblea de fieles continuarían siendo los que ya teníamos.

Con la opción finalmente tomada se daba también respuesta al segundo problema: la posición relativa entre el altar y la asamblea. Existía en el seno de la Iglesia Católica postconciliar la tendencia renovadora de hacer que la asamblea rodease el altar para conseguir unas celebraciones más participativas, pero las pequeñas dimensiones de la capilla del Santísimo invalidaban este esquema, porque los fieles quedaban encerrados a poca distancia, se reducía la capacidad del recinto y el espacio situado bajo la linterna —el mejor iluminado— quedaba como terreno de nadie; en cambio, con el desdoblamiento de ejes, la asamblea, si bien no rodea el altar, sí que se acerca a él y, además, ocupa el espacio central bien iluminado.

También se aprovechó el giro para conectar mejor la capilla con la sacristía general de la iglesia —la mampara del lado del evangelio se abre para acceder a ella, ya que la sacristía primitiva se convirtió en un imprescindible archivo parroquial. El espacio simétrico el archivo se destinó a lugar de penitencia. Josep Maria Santolimites, rector en el momento de proyectarse y hacerse la obra, solicitó que, sin descartar la idea de un confesionario a la manera antigua, se reservase también un espacio donde penitente y confesor se pudiesen situar en los dos lados de una mesa, de acuerdo con la nueva mentalidad conciliar. Para que el párroco pudiese alternar cómodamente los dos tipos de confesión sin moverse, se perforó el muro siguiendo la pauta del pavimento, disponiendo el confesionario tradicional hacia la capilla y el conciliar hacia el interior.

Para reforzar el giro de los ejes y la nueva disposición del espacio litúrgico, todos los elementos (la tarima del presbiterio con el altar, las sillas de los celebrantes y los atriles, los bancos de los fieles, etc.) se situaron según el orden pautado por el nuevo pavimento, que sigue una directriz perpendicular al eje litúrgico, y que aflora al exterior de la capilla como si quisiera invitar a entrar en ella. También la luz se proyecta ahora en la nave de la iglesia como si reclamase el protagonismo que la capilla principal requiere.

La doble puerta de vidrio grabado al ácido que se colocó cerrando el arco neocentista para dar acceso a la capilla impide, desde fuera, participar plenamente del espacio interior, aunque permite intuirlo. Detrás de la puerta de vidrio se colocó una mampara de madera en forma de «V», que se interpone también entre el espectador y el espacio hacia donde se dirige. Esta mampara tiene un papel importante en el interior, en la delimitación del nuevo espacio litúrgico; desde el exterior, permite el descubrimiento secuencial del espacio, aspecto que, por otro lado, es esencial y tradicional en nuestra arquitectura. Este tránsito pautado era de una importancia capital en nuestro proyecto para que el espectador notase el cambio de ejes sin sobresaltos y sin desorientarse. También en esta solución la idea partió de un recuerdo: el sugerente efecto que nos produjo aquella bella mampara que, con una intención semejante, alguien colocó en la entrada de una de-

pendencia del monasterio de San Millán de la Cogolla, en La Rioja.

El muro de mediodía se rasgó con un haz de luz cuya parte superior se puede percibir desde fuera de la capilla. De hecho, dado que la capilla del Santísimo está situada delante de la puerta principal actual de la iglesia, esta luz es la primera que percibe el visitante al acceder a la nave y, aunque puede ver muy poca cosa del interior de la capilla, el desgarró vertical del muro frontal le anuncia algo importante. Pasada la mampara en forma de «V», el visitante descubrirá el destino final del rayo de luz: el tabernáculo de la reserva eucarística. Inmediatamente apreciará que algo ha sucedido en aquel espacio arquitectónico. El nuevo punto de vista que toma por el sesgo que le ha obligado a hacer la mampara, le hará descubrir el nuevo eje principal, el del espacio litúrgico de la celebración eucarística, presidido por la cruz y el altar. La idea de rasgar el muro surgió de la necesidad de un gesto potente que reclamase para el Santísimo la atención que se merecía, ya que, a pesar de su posición privilegiada, la importancia de todos los elementos orientados en el eje del altar acabaría marginándolo.

Como el realzamiento formal de la significación del Santísimo iba a quedar confiado a la rasgadura vertical del muro y a la peana que había de sostener el sagrario, se decidió concentrar en estos dos elementos toda la riqueza decorativa que la obra nueva iba a aportar a la capilla. El escultor Joan Mora se encargó de la peana —en forma de manto y trabajada en mármol blanco— y del «marbrall» —vidriera que no es de vidrio, sino de finas láminas de mármol. Los zócalos de madera de teca que protegen la parte baja de los muros tienen un perfil escalonado cuando se acercan a la pilastra que ahora asume una posición central, colaborando a la resignificación del lugar preferente: el presbiterio. Esta es también una de las funciones de la pértiga suspendida que, siguiendo el eje diagonal del espacio litúrgico, lo atraviesa de pilastra a pilastra.

La pértiga tiene otras funciones. La iluminación artificial de la capilla se resolvió con luces indirectas colocadas sobre las cornisas. Pero esta luz no sirve para los oficios litúrgicos porque tiene un bajo rendimiento puntual y no favorece el recogimiento. Por eso se optó por añadir a la iluminación general que potencia todo el espacio, otra iluminación que genera, dentro del espacio general, un «subespacio» más proporcionado a la escala del usuario, confiada a la luminaria en forma de pértiga axial. Por encima de esta luminaria están los focos que iluminan el tabernáculo y la cruz, una sencilla cruz de piedra de la Sènia, obra también del escultor Joan Mora. Los tres circuitos que constituyen el sistema general de iluminación (los focos de las cornisas, los focos puntuales y la pértiga) permiten tres posiciones luminicas bien distintas según las situaciones que se pueden producir en la capilla.

En lo que se refiere a la cúpula, auténtica protagonista espacial del recinto, tenía una maltrecha policromía antes de nuestra actuación. Se hizo la limpieza y la investigación de la posible policromía original —sin ningún resultado positivo—. Por eso, decidimos revalorizar su forma, sus relieves y el espacio, pero prescindiendo del color. Se pintó un ángel negro en recuerdo del bello poema de Andrés Bello Blanco («Pintor nacido en mi tierra»), musicado por M. Álvarez Maciás y cantado por Antonio Machín. Este detalle ayuda también a reforzar el nuevo eje y da profundidad aparente a la cúpula, perdida en parte por su monocromía.

Toda la madera utilizada en la obra (en las mamparas, la tarima y los elementos del presbiterio —el altar, el atril y los taburetes—, el pavimento sobre el que se sitúan los bancos y los mismos bancos) es de teca. El pavimento periférico es de mármol rosa de Portugal, y los muros, hasta las cornisas, fueron estucados en frío.

**Dades bàsiques de l'edifici**

Comarca: Osona

Municipi: Muntanyola

Localització: carretera de Santa Eulàlia de Riuprimer a Muntanyola, quilòmetre 6.

Tipologia: Església d'una nau coberta amb quatre voltes el·líptiques rebaixades, amb capelles laterals. Campanar de planta quadrada.

Època: Origen, segle X; segon temple, segle XII; reformes, segle XVII; transformació barroca, segle XVIII (Josep Morató, mestre d'obres).

Ús actual: església parroquial

Propietat: Bisbat de Vic

**Dades bàsiques de l'actuació****Intervenció arquitectònica**

Consolidació de l'edifici. Reparació de la coberta i les façanes. Aegençament de l'entorn. Restauració de les voltes, murs i cúpules de la nau i del presbiteri. Restauració de l'altar major.

**Projecte**

Arquitecte: Antoni González Moreno-Navarro  
Data: 1984-1990

**Obra**

Arquitecte: Antoni González  
Arquitecta col·laboradora: Eulàlia Riera  
Aparelladors: Josep M. Moreno, M. Àngels Bardolet.  
Topografia: Jordi Costas  
Delineació: Maite Gómez, Jordi Serra, Joan Surís.  
Maquetes: Anna Àlvaro, 1989 i 1992.  
Fotografia: Joan Francés, Montserrat Baldomà.  
Empresa constructora: Coprho SA, Granollers.  
Fusteria: Fusteria Santa Eulàlia, SCP, Santa Eulàlia de Riuprimer.  
Manyeria: Alfred Masdeu Codinach, Santa Eulàlia de Riuprimer.  
Vidrieria: Aluvic, SA, Vic.  
Estucs: J. Pujadas i R. Viñas, Manlleu.  
Pintura: Miquel Morera Solà, Santa Eulàlia de Riuprimer; Musach, Centelles.  
Guixeria: Bartomeu Moreno, La Gleva.  
Teules del campanar: Ceràmiques Sabater, La Bisbal d'Empordà.  
Pedra: Evarist Doda Noguer, Vic.  
Fontaneria: Candi Brosed Baulenas, Santa Eulàlia de Riuprimer.  
Electricitat: Mevic, SCP, Vic.  
Parallamps: Tesema, Barcelona.  
Estructura de formigó: Roura-Anglada, SA, Vic.  
Grua: Grues Güell, SA, Vic.  
Data d'inici: març de 1986.  
Data d'acabament: juny de 1992.



Inauguració: 28 de juny de 1992, festa major de Muntanyola  
Inversió: 42.248.640 pessetes (100 % Diputació de Barcelona)

**Investigació històrica**

Direcció: Albert López Mullor  
*Recerca arqueològica*  
Direcció: Maria Clua, Javier Fierro.  
Antropologia física: Domènec Campillo  
Delineació: Isabel Serra  
Cost: 4.400.000 pessetes  
Data: març 1988 — febrer 1989  
*Recerca històrico-documental*  
Estudi de les fonts: Anna Castellano, Josep M. Vila.  
*Recerca històrico-artística*  
Estudi d'art: M. José Sureda, Núria Pinos, Raquel Lacuesta.  
Anàlisi de pintures murals: Rosa Gasol, Clara Payàs, Mercè Marqués.  
*Recerca històrico-constructiva*  
Estudi històrico-constructiu: Josep M. Moreno

**Treballs especials**

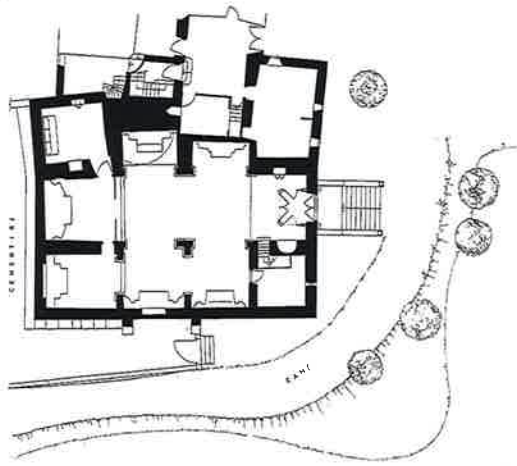
Restauració del retaule major i les imatges: Departament de Restauració Pictòrica. Escola d'Arts i Oficis (Diputació de Barcelona). Direcció: Anna Miquel i Rosa Gasol.  
Restauració d'elements escultòrics: Mireia Marqués  
Restauració de l'altar major: Ramon Rodríguez, escultor, Torelló.  
Restauració de vitralls: Jordi Palos, Centre del Vidre, Barcelona.  
Pintura artística: Josep Musach i Joan Musach, Centelles.

**Textos:** Anna Castellano, Javier Fierro, Rosa M. Gasol, Antoni González, Raquel Lacuesta, Albert López Mullor, Anna Miquel, Josep M. Moreno, M. José Sureda, J.M. Vila.



# Església de Sant Quirze i Santa Julita. Muntanyola

144



Planta de l'estat inicial de l'entorn de l'església de Sant Quirze de Muntanyola, 1984.



Façana de llevant de l'església, amb el cementiri annex, després de la intervenció. Foto: M. Baldomà. SPAL, 5.11.1992.



Façana principal de l'església de Sant Quirze de Muntanyola, després de les obres de restauració. Foto: M. Baldomà. SPAL, juny 1992.

## Descripció de l'edifici

L'accés al temple està situat a la façana de ponent, en l'eix longitudinal de la nau. S'hi arriba a través d'unes escales flanquejades per uns murets de pedra, separats lleugerament de la façana en la darrera restauració. La portada, que emmarca una porta de fusta de doble fulla, és de pedra blanca, amb senzilles línies classicistes, coronada amb un frontó triangular trencat en el vèrtex per una fornícula, on hi ha les imatges dels sants patrons: sant Quirze i la seva mare, santa Julita. Als dos costats del frontó hi ha sengles pinacles, que havien estat coronats per les boles de pedra que ara descansen al capdamunt dels murets de les escales. Darrera de la portada, un cancell de fusta i vidre protegeix l'interior.

El temple és d'una sola nau amb capçalera recta i capelles laterals. La seva aparença actual —barroca— correspon a la reforma que s'hi va dur a terme al llarg dels segles XVII i XVIII, que va suposar la remodelació total de l'antiga església romànica, formada per una nau de planta rectangular amb absis semicircular. Actualment, es poden veure a l'església alguns llenços del mur romànic, descoberts i deixats a la vista en el curs de la restauració. Un és a la cara interior del mur de mitjà i conserva un fragment de la porta lateral romànica; al seu costat, en un buit d'un antic armari, hi estan exposats un capitell de la porta principal del segle XII i altres pedres decoratives d'època posterior. L'altre llenç és a la cara exterior del mur de tramuntana.

Al costat sud del presbiteri s'obre l'espai de la sagristia i al costat nord, la capella del Santíssim Sagrament. Pel que fa a la resta de les capelles, a la nau se n'obren dues més a cada costat, a través d'arcs de mig punt: al nord, la de la Mare de Déu del Roser i la de Sant Isidre, i al sud, la de Sant Sebastià —damunt la qual s'aixeca el campanar de l'església, amb restes d'una torre del segle X a la base— i la de la Puríssima Concepció. Les capelles del nord es comuniquen entre elles mitjançant obertures en arc rodó. Es conserven els retaules barrocs de totes les capelles i també el de l'altar major, coronat per l'arcàngel sant Miquel. Cadascun d'ells conté les imatges dels diferents sants venerats, presidits pels titulars, que són els que donen el nom a les capelles.

El retaule de Sant Isidre, fet el 1668, correspon al moment de plenitud del barroc. En el retaule de l'altar major i en el de la capella de la Puríssima Concepció, tot dos del darrer quart del segle XVIII, s'hi observa un canvi estilístic i una tendència al classicisme (la fornícula central envaeix el cos superior i els elements arquitectònics apareixen col·locats en diferents plans per dotar-los de corporeïtat i produir l'efecte de clarobscur). Per últim, els retaules del Santíssim Sagrament, del Roser i de Sant Sebastià, construïts a l'inici del segle XIX, estan més influïts pel barroc acadèmic, que derivarà en els nous plantejaments neoclassicistes, amb una tendència a la simplificació estructural, formal i decorativa.

Als peus de la nau s'aixeca el cor, fet el 1732, des d'on es pot accedir a les plantes superiors de l'antiga rectoria, que s'adossa al temple pel cantó sud. Damunt del cor hi ha un ull de bou circular obert a la façana de ponent, d'on prové l'única llum natural que penetra dins l'església. Al cor, s'hi accedeix per una escala que també condueix a una altra estança, on ara s'exhibeixen les maquetes sobre l'evolució de la construcció del temple, realitzades amb motiu de la restauració

portada a terme pel Servei. Des d'aquest espai, es pot veure el llenç romànic de la cara exterior del mur de tramuntana.

El presbiteri i la nau es cobreixen amb quatre voltes el·liptiques rebaixades damunt petxines, separades per arcs faixons. Les franges de compartimentació de la coberta de la nau, que són pintades i motllurades simulant els nervis d'una volta, parteixen per l'extrem inferior d'una mènsula en forma de voluta. El tram de volta del presbiteri destaca amb una decoració diferent i simbòlica: la superfície de la cúpula té els compartiments radials pintats amb color blau intens, esquitxats de petits estels daurats, per representar l'univers presidit per Déu. Els nervis, en canvi, són de color beix clar amb les motlures daurades com els de la nau. Tota la pintura mural, conservada o refeta, confereix a l'església la imatge adoptada amb l'última decoració que va afectar tot l'interior, feta probablement el 1848.

## Notícia històrica

La primera referència documental de l'església —l'única que coneixem del segle X— data de l'any 938. A partir de la segona meitat del segle XII, comença a aparèixer més documentació específica. L'any 1154 un sacerdot de Sant Quirze de Muntanyola anomenat Guillem va fer donació a un pagès d'un alou a canvi del pagament d'unes tasques. Uns anys després, el 1177, el bisbe Pere de Vic va fer una solemne consagració, dotació i fixació de límits parroquials per a l'església de Sant Quirze de Muntanyola. Aquesta nova consagració evidencia la realització, en aquestes dates, d'una important reforma en el temple consistent en la reconstrucció i ampliació, amb una fàbrica ja plenament romànica, de l'antiga capella del segle X a la qual feia referència el document de 1154, que ha estat corroborada arqueològicament.

Sabem que a l'església que es consagra hi havia, a part de l'altar major dedicat a sant Quirze i a santa Julita, un altre sota l'advocació de santa Maria, al qual es va fer la donació especial d'un mas per part de Saurina d'Oló, que devia ser la senyora del castell d'Oló. En aquesta mateixa acta de consagració es van establir els límits que havia de tenir la parròquia i es va fer donació dels censos per al manteniment del sacerdot encarregat del culte.

Ja no tornem a tenir noves referències a l'església fins a l'any 1346, quan en un testament es fa donació d'un octau d'ordi a l'altar de Santa Maria. La primera visita pastoral a Sant Quirze que aporta informacions sobre l'estat de l'església és la de 1442. En ella s'indica que, a part de l'altar major dedicat a sant Quirze i a santa Julita, n'hi havia un altre de dedicat a santa Maria Magdalena, en què hi havia fundat un benefici servit per un prevere.

La primera modificació de l'estructura de l'edifici data de final de 1575 o començament de 1576, quan es va signar un contracte per a la construcció d'una nova capella a la façana de tramuntana de l'església. Al mateix temps, es van endegar una sèrie de millores a l'interior del temple, com ara el repintat dels aïtars o la incorporació de noves advocacions, com són les de sant Roc, sant Sebastià i la Mare de Déu del Roser. Durant el primer quart del segle XVII es documenten diverses obres de manteniment de l'església: reparacions de

la teulada, emblanquinat de les parets i obertura d'una porta de comunicació entre l'església i la rectoria a través del cor, entre d'altres.

La documentació posterior palesa que l'ampliació realitzada el 1576 havia esdevingut insuficient per acollir el conjunt d'altars del temple i calia augmentar novament l'espai de culte. Així es posa de manifest en la visita pastoral de 1620, en la qual s'ordena la construcció de dues capelles noves: una al costat de la del Roser per tal de traslladar-hi l'altar de Santa Maria, i una altra per acollir la imatge de Jesucrist, que fins aquell moment es trobava situada prop de l'altar major, a la paret de la banda de l'evangeli.

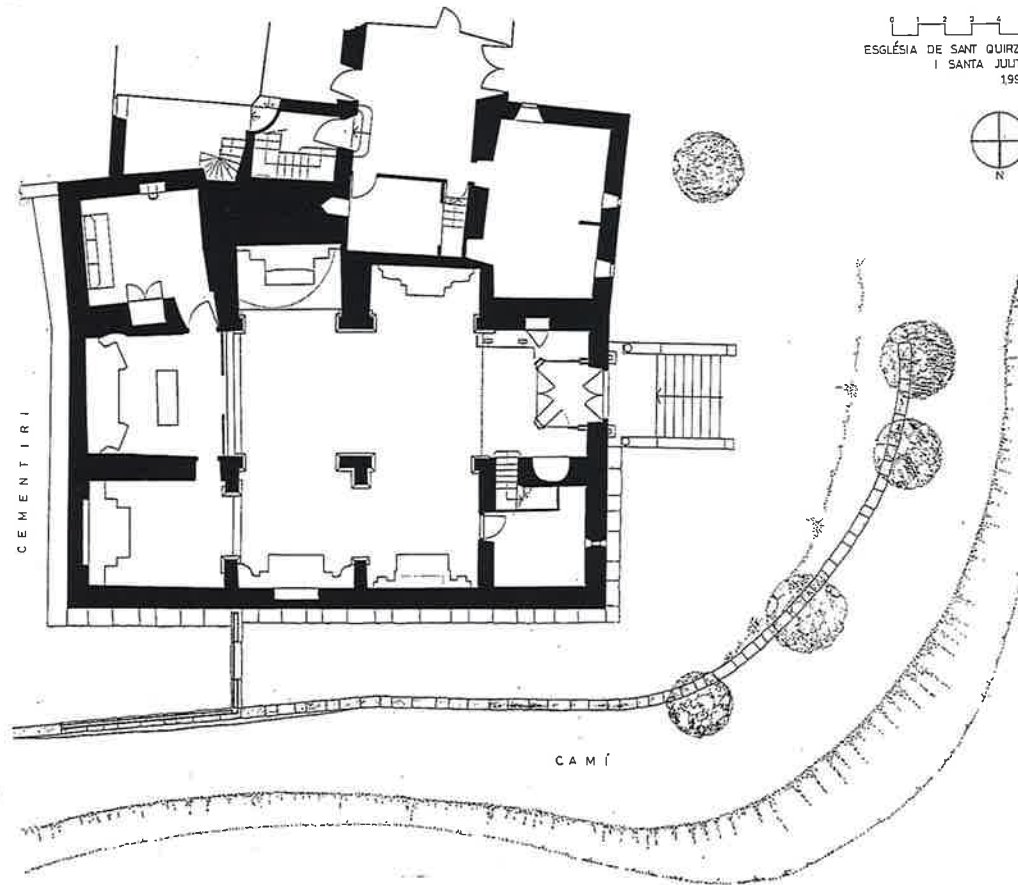
Tot i les exigències del visitador, hauran de passar gairebé cinquanta anys per a la construcció d'aquestes capelles. Finalment, l'any 1665 es va formalitzar el contracte per a l'edificació de la nova capella de tramuntana, on s'instal·laria un altar dedicat a sant Isidre. Aquesta s'havia de situar a l'oest de la del Roser, amb la qual comunicaria a través d'una arcada. L'any 1668, un cop construïda la capella, es va contractar un escultor de Vic per fer un retaule per a l'altar.

Pocs anys després, el 1672, s'inicia la construcció de l'altra capella, situada a la nau sud de l'església, enfront de la de Sant Isidre. Aquest nou espai, que havia d'estar destinat a venerar la imatge del Sant Crist, finalment va acollir l'altar de la Concepció.

Les reformes d'aquest període van concloure, possiblement, amb la construcció d'altres dos espais, que es van situar a banda i banda de l'altar major i que van ser destinats, un a l'altar del Santíssim Sagrament i a la imatge del Sant Crist, i l'altre, a sagristia. Així doncs, a començament del segle XVIII, l'església de Muntanyola havia variat considerablement l'aspecte que ofería només cinquanta anys abans. Un trasbals constructiu tan gran no podia deixar d'afectar negativament l'estabilitat d'una construcció els elements essencials de la qual, especialment la volta, havien estat edificats feia més de cinc-cents anys. Així, en tornar aquest segle, sembla que la volta de l'església es trobava en molt mal estat. Una visita feta l'any 1711 esmentava que amenaçava ruïna i suposava un gran perill per als assistents als oficis: *y los que asistexan a ella per ohir las missas y officis divinos estan en molt perill imminent de perdrer en ella sa vida.*

El 1726 la reparació de la volta era ja de màxima urgència i, en conseqüència, es va ordenar que es fes venir un mestre de cases perquè la revisés i l'apuntalés si ho creia necessari. Finalment, el 1729 es va cridar el mestre Morató de Vic —que en aquell moment estava realitzant bona part de les esglésies de la ciutat i la comarca— perquè en realitzés la inspecció. La visita pastoral efectuada l'octubre d'aquell any va ordenar que s'utilitzés la crescuda quantitat de l'*Obra* per continuar l'*obra nova* de la volta de l'església, cosa que sembla indicar que ja s'havien iniciat alguns treballs.

Finalment, el mes següent es va contractar un mestre d'obres, Josep Jofre, de Sant Andreu d'Oristà, perquè realitzés tot un seguit de reformes al conjunt de l'església. El contracte, que encara es conserva en un quadernet titolat *LLibre de l'Obra*, indica que aquestes reformes suposaven l'enderroca-



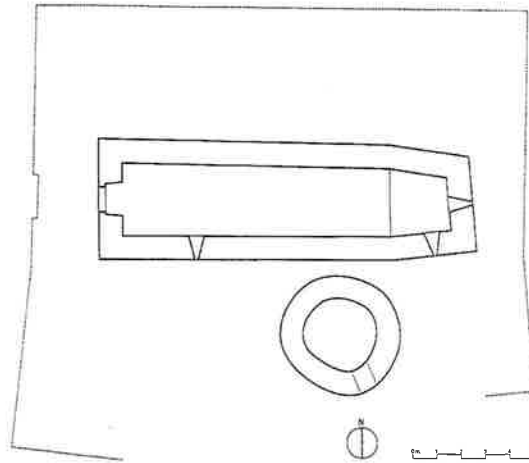
Planta general de l'edifici i de l'entorn, després de la restauració, 1992.



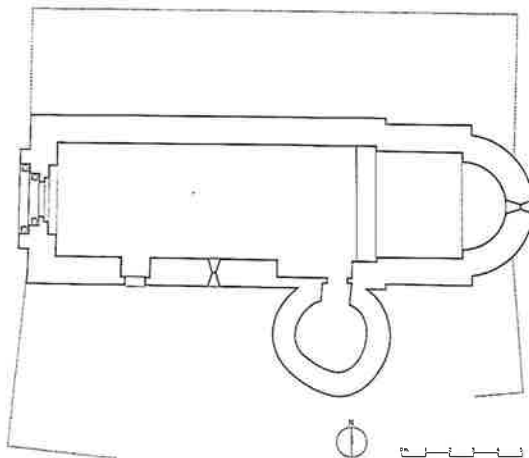
Interior de l'església, amb el retaule major barroc. A l'esquerra, porta d'accés a l'església, amb el cancell del segle XVIII, restaurat. Fotos: M. Baidomà. SPAL, 25.6.1992.



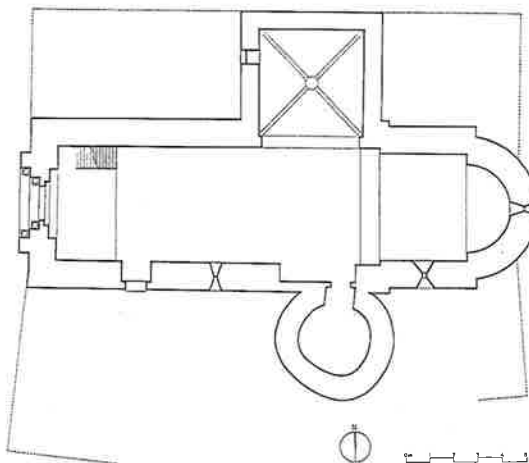
Evolució constructiva del temple. Segle X: església pre-romànica i torre circular exempta.



1177: aixecament d'un temple nou d'estil romànic, que comporta l'arranjament de l'anterior i la incorporació de la torre circular com a campanar.



1575-1578: construcció d'una capella de planta carrada al nord-est de la nau, dedicada al Roser. Cap als mateixos anys es col·loca un cor elevat als peus de la nau.



ment de la vella volta i la substitució per una de nova; igualment, s'havia d'aixecar la paret del frontispici de l'església i també les parets laterals, seguint la mateixa proporció de l'obra nova que s'acabava de fer al presbiteri. També es projectava la construcció d'una arcada sota el cor que s'estava construint en aquell moment, dues pilastres i una altra arcada entre les capelles de Sant Isidre i el Roser; per últim, tres nous portals: dos al cor i el principal, d'entrada a l'església. Tant aquesta portalada com els arcs i les pilastres s'havien de fer amb pedra duta de Collsuspina, i la volta, amb obra cuita. Un cop construïda la nova volta amb els corresponents arcs, es preveia esculpir una cornisa que continués la iniciada al presbiteri, resseguint tot el traçat de l'església. Finalment, s'havia d'encaironar la nau.

Un cop iniciades les obres, es va decidir afegir nous elements no contemplats en el primer contracte, fet que va portar a redactar-ne un de nou, dos anys més tard, amb el mateix mestre Jofre. Es tractava de fer dues pilastres —una davant la mateixa capella del Roser i l'altra prop de la porta de la sagristia— i una arcada a la capella de sota el campanar.

Aquesta darrera arcada va ser encarregada a un altre mestre de cases, Geroni Torrens, de la vila de Moià. A partir d'aquest moment, doncs, devien treballar els dos mestres plegats fins que es va incorporar un tercer, Fortià Anglada, que es va fer càrrec, amb consentiment de Josep Jofre, de les obres del cor i la volta. Va correspondre també a aquest mestre la realització de la cornisa i les faixes de la volta de la nau i l'emblanquinat de tot l'exterior de l'església. També van participar en l'obra altres professionals, com el fuster Joan Font, que va fer les cindres de les arcades del cor i els arcs de les voltes, i un teuler dels Prats de Lluçanès, Jacint Serra, que va fer les rajoles, teules i cairons. Al llibre de l'Obra s'hi van anar registrant tots els pagaments que es van anar fent als diferents mestres al llarg de la reforma, la qual cosa permet apreciar en detall l'evolució de les obres. Tot plegat mostra que, a mesura que avançaven els treballs, s'anava intentant una unificació estilística de l'església.

Sembla que les obres principals devien estar enllestides a mitjan 1732, moment en què es va iniciar la decoració de l'interior del temple, que es va perllongar al llarg d'uns anys. El 26 de maig d'aquell any es va fer un pagament a Miquel Catus per la vidriera del cor. El 10 de juny següent es va fer, igualment, un primer pagament a l'escultor Josep Ral de Vic i al seu company Rigalt, per la realització de trenta-vuit cartelles i sis claus de guix per a la volta de l'església i la de la capella de sota el campanar; posteriorment, el mateix artista va rebre més pagaments per aquesta obra i per esculpir sis carteles a la part de sota de la cornisa i una clau sota la volta del cor. Tres anys més tard es va registrar la despesa de col·locar les portes de l'església, que s'havien encarregat un any abans.

El 1749 es van iniciar reformes al campanar, que van consistir en la construcció d'una nova escala de cargol i en la renovació de tota la coberta. Aquesta coberta va haver de ser reparada diverses vegades al llarg del segle.

La darrera etapa dins el procés de barroquització de l'església va consistir en la renovació dels vells retaules i la construcció d'alguns de nous. L'arxiu parroquial en conserva alguns dels

contractes i bona part de la relació de les despeses d'execució. En primer lloc, l'any 1762, es va procedir a daurar novament el retaule de Sant Isidre, tasca que va ser costejada per la confraria del Roser.

L'any 1767 s'estava construint el retaule de l'altar major. Paral·lelament, es va esculpir un arc de rajola per emmarcar la peça i es va encaironar el presbiteri. El retaule es va col·locar al seu lloc el 1770 i se'n van remodelar algunes de les imatges, com la de santa Julita, patrona de l'església, amb el seu fill Quirze. Finalment, l'any següent es va ornar amb seixanta dues palmatòries de ferro. Amb tot, la peça no estava encara totalment acabada i el 1774 s'hi van afegir dos àngels. Dos anys més tard es va daurar el retaule.

El 5 de maig de 1782, les administradores de la capella de la Verge de la Concepció van encarregar la construcció d'un nou retaule a Pere Antoni Soler, escultor de la ciutat de Vic, per un preu de 350 lliures. Cinc anys més tard es va fer emblanquinar i daurar la peça tot i que, probablement, aquest treball no es va portar a terme fins deu anys més tard, moment en què les administradores de la capella van encarregar a Felip Basil, pintor i daurador de Vic, que daurés el retaule i que pintés la capella. El contracte recull amb tot detall la descripció dels elements decoratius que havien de figurar tant en el retaule com en els frescos de les parets.

L'any 1800 es va constituir una nova confraria a la capella del Sant Crist sota l'advocació de la Mare de Déu dels Dolors. El 28 de desembre del mateix any, un cop avaluada la fusta provinient del vell retaule del Sant Crist, les administradores de la nova confraria van encarregar a l'escultor de Vic Pere Quadras la realització d'un retaule per a aquesta nova advocació. La peça s'havia de fer amb fusta d'alba, trèmol o *tey* (tell), seguint un model establert.

El mateix escultor va ser requerit un any més tard pels administradors de la confraria del Roser perquè realitzés també un retaule en aquesta capella; el 1804 se li va encarregar el darrer retaule del qual tenim constància, el de la capella de Sant Sebastià.

A partir d'aquest moment, les reparacions a diversos punts de l'edifici, tant de l'exterior com de l'interior, són de menor quantia. Paral·lelament i al llarg de tot el segle, també es van anar fent diverses obres i reparacions a la casa rectoral i al cementiri.

En iniciar-se el segle xx, es produeix un progressiu agrupament de les diverses administracions per aprofitar millor els recursos. En aquest període van anar sorgint noves advocacions, com la de sant Antoni de Pàdua a la capella de Sant Sebastià, i es van constituir noves confraries, com la del Santíssim Sagrament, l'any 1942. Aquest mateix any es va realitzar una nova visita pastoral a la parròquia, on es deixa constància que l'església no havia patit grans danys en el decurs de la Guerra Civil del 1936-1939. Aquest fet ha permès la preservació de la decoració barroca d'una forma quasi excepcional. També hi va contribuir el despoblament progressiu del terme a partir d'aquestes dates, que va ocasionar que només s'hi celebrés culte un cop al mes; aquesta circumstància explica que no s'hi hagin dut a terme grans reformes des d'aquell moment.

## Crònica de l'actuació

L'actuació del Servei a l'església de Sant Quirze de Muntanyola té l'origen en la petició que el gener de 1984 va fer l'alcalde de Muntanyola al president de la Diputació de Barcelona —avalant una anterior petició del Bisbat de Vic— perquè aquesta institució, en l'exercici de la seva competència de cooperació amb els municipis, es fes càrrec d'una restauració que, segons l'alcalde, «malauradament, la despoblació del municipi i de la parròquia impedeix de canalitzar-la com seria convenient». El conveni regulador de les obres i de l'ús de l'edifici va ser signat el 1987 pel president de la Diputació, Antoni Dalmau i Ribalta, i el bisbe de Vic, Josep M. Guix.

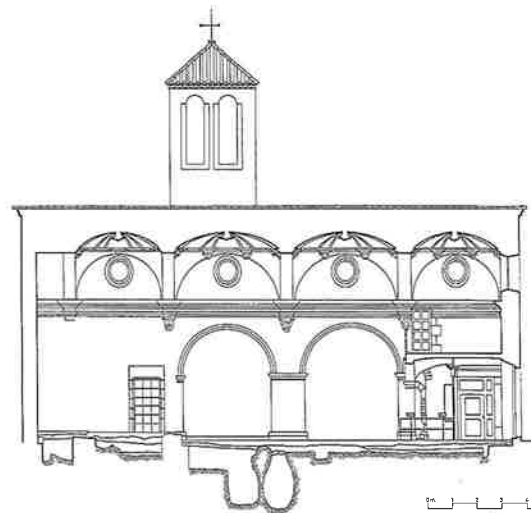
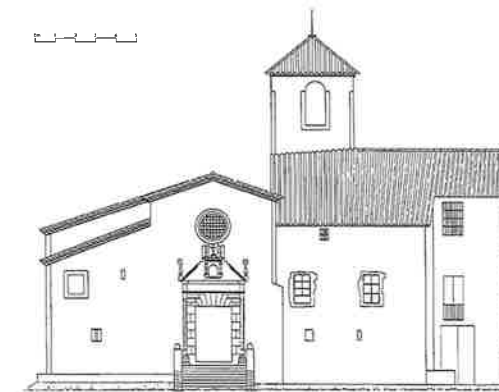
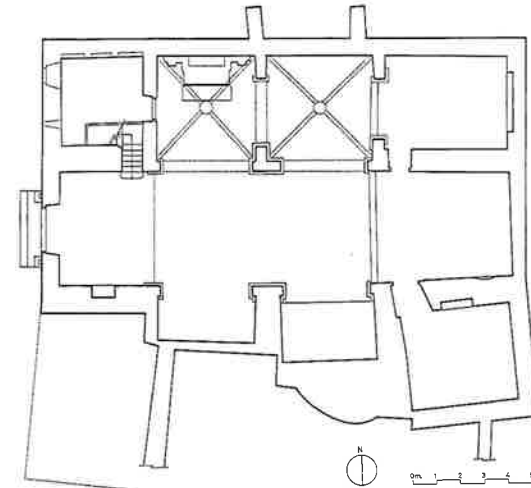
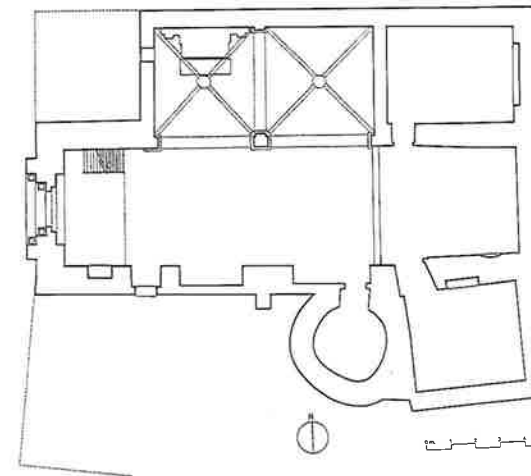
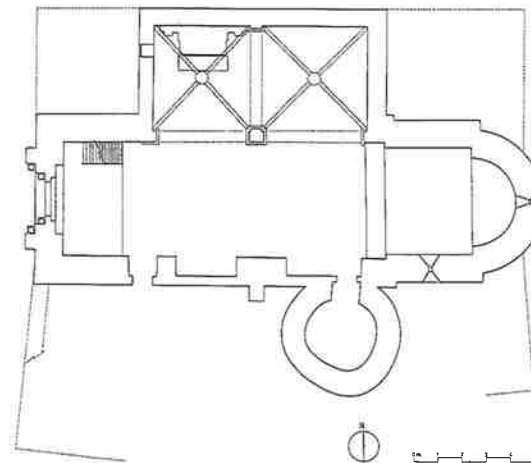
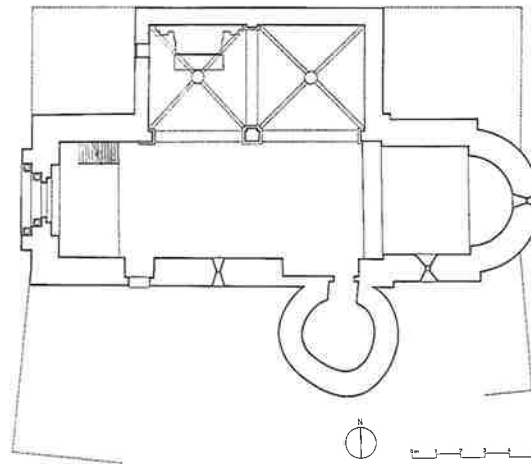
A partir d'aquell moment, es va iniciar un procés de restauració que va ser llarg, més que per raons de complexitat, per raons de disponibilitat de pressupost. De fet, la Diputació ja no programava llavors actuacions en edificis de titularitat eclesiàstica, i el finançament de la intervenció a Muntanyola —que va ser l'última en aquest sentit— va patir algunes dificultats.

Des del gener de 1984 fins al març de 1986 —moment de l'inici pròpiament de les obres— es van programar els pressupostos, redactar informes, fer estudis estructurals i esbossar els primers projectes. Durant els dos anys següents, es van fer obres per solventar les deficiències constructives més urgents, mentre es continuava investigant.

De març de 1988 a febrer de 1989, es va realitzar l'excavació arqueològica de l'interior, mentre es restaurava el campanar; a partir de 1990, es va iniciar la restauració de l'interior i l'adequació de l'entorn. Els treballs van finalitzar el juny de 1992. El retaule major havia estat restaurat i s'havia iniciat la intervenció a la capella de la Concepció (acabada posteriorment, l'octubre de 1994). Els altres retaules i capelles seran progressivament restaurats pels alumnes de l'escola de restauració de la Diputació, en concepte de pràctiques escolars.

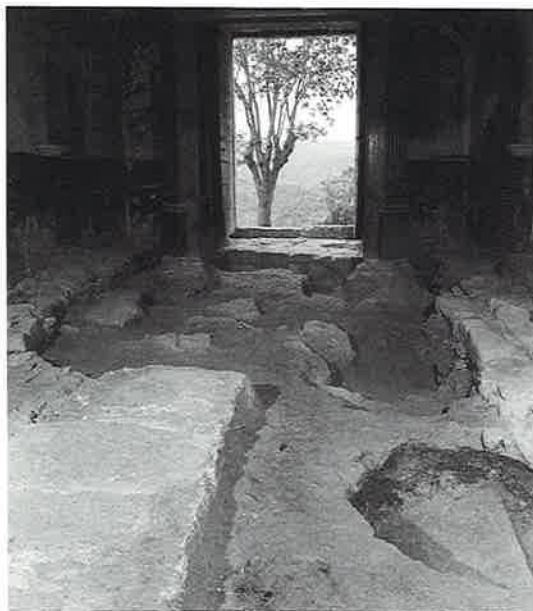
Per tal de difondre l'obra, el Servei va organitzar-hi una visita col·lectiva amb especialistes de la restauració monumental, que es va fer el 27 de juny de 1992. Aprofitant aquesta ocasió, també van ser visitades dues obres pròximes a Muntanyola, també restaurades pel Servei, l'església de Sant Vicenç de Malla i les escoles Catalina Figueras de Tona.

L'endemà, el dia 28 de juny de 1992, diada de la festa major de Muntanyola i festivitat de Santa Julita i Sant Quirze, va tenir lloc la festa de celebració de l'acabament de les obres de restauració, que va comprendre diversos actes de participació popular. Hi van ser presents la vice-presidenta de la Diputació de Barcelona, Marta Mata, l'alcalde de Muntanyola, Josep Alemany, i el vicari general del bisbat de Vic, Mn. Fèlix Guàrdia. Amb aquest motiu, el Servei va editar un tríptic informatiu, amb fotografies i plànols explicatius de l'evolució de l'església fins al moment de finalitzar la restauració que aquí es ressenya. També, les *Actes del III Simposi sobre Restauració Monumental* (Barcelona, del 19 al 21 de novembre de 1992), llibre editat pel Servei, inclouen dues ponències sobre la restauració de l'església. El 1993, l'Instituto Eduardo Torroja del Consejo Superior de Investigaciones Científicas va editar a la revista *Informes de la Construcción* una àmplia ressenya de l'obra efectuada.



Evolució constructiva del temple. Columna de l'esquerra, a dalt, 1665-1668: es basteix la capella de Sant Isidre, també al nord de la nau, a ponent de la del Roser i amb una traça molt semblant. Al mig, a partir de 1672: obertura d'una capelleta al gruix del mur de migdia de la nau, dedicada a la Puríssima Concepció, i eliminació de la finestra romànica. A baix: el 1707, s'havia bastit fa poc l'antecedent de la capçalera actual, amb el presbiteri quadrangular, la sagristia nova al sud-est, i al nord-est la capella del Santíssim Sagrament on també hi havia l'altar del Sant Crist.

Columna de la dreta, a dalt, 1729-1732: reforma barroca del temple. Al mig, alçat de la façana de ponent, amb l'església i la rectoria annexa en el seu estat actual. A baix, secció longitudinal, en sentit est-oest. En l'estratificació arqueològica es poden veure, al presbiteri, restes de l'absis romànic, i a la nau, sitges medievals i tombes modernes.



Excavació arqueològica al sector de ponent de la nau. Als laterals, es poden observar els fonaments del temple pre-romànic, i al centre, restes de sitges i tombes. Foto: Jaume Soler, SPAL, 7.10.1987.



Parament sud de la nau, amb la porta romànica al fons, descoberta durant l'exclosió arqueològica del temple. Foto: Albert López, SPAL, febrer 1992.

## Treballs d'arqueologia

Els treballs es van desenvolupar de forma selectiva en diversos indrets del jaciment. A la capella major i a les laterals es van respectar les bases dels retaules per tal de no haver de desmuntar-los, i a la nau tampoc no van ser excavades les zones ocupades per sepulcres col·lectius de l'edat contemporània, que van romandre *in situ*, intactes. A la sagristia només es van obrir sengles rases en els extrems de llevant i ponent. A la capella del Sant Crist, situada a tramuntana del presbiteri, no es va realitzar cap recerca arqueològica. Tampoc no es va excavar l'estança situada sota les escales del cor, al costat de la capella de sant Isidre.

Com és habitual en els nostres treballs, l'excavació pròpiament dita es va complementar amb l'estudi arqueològic de la fàbrica de l'edifici. En aquest cas, la recerca es va realitzar conjuntament amb l'arquitecte tècnic Josep M. Moreno, que s'ocupava de l'anàlisi dels materials i de les tècniques constructives.

En general, la potència del jaciment era escassa. Aquest fet va agilitar la investigació, però també va determinar que els vestigis trobats fossin força escadussers. Igualment, la utilització d'una mateixa cota per col·locar-hi diversos paviments durant l'edat moderna va fer que les restes d'aquests sòls fossin molt fragmentàries. De tota manera, l'excavació va proporcionar informació suficient per poder comprendre totes les etapes evolutives de l'edifici i establir una cronologia absoluta.

Les restes més antigues localitzades corresponen a les ruïnes de la fàbrica original del temple, bastida segons els cànons de l'arquitectura pre-romànica. D'aquest edifici només es coneixia una referència documental de l'any 938, i mai no se n'havia pogut esbrinar l'aparença. Ara sabem que es tractava d'un temple de nau única força allargassada capçat per un element trapezial. Les restes de la capçalera es van trobar al subsòl del presbiteri actual, molt malmeses per l'acumulació d'elements posteriors, però amb l'entitat suficient per restituir-ne la planta completa.

Els vestigis de les parets laterals de l'aula també es van localitzar, bé que molt arrasats. No així els del capcer, que havien desaparegut completament. Malgrat tot, se'n va deduir la situació a través de la posició d'una tomba en fossa orientada d'est a oest, que va ser tallada per la construcció de l'edifici romànic, la qual cosa indica que devia trobar-se dins la sagrera pre-romànica. Tenint en compte que les tombes s'acostumaven a col·locar a tocar dels murs perimètrics de l'església, l'extrem oriental de la dita sepultura podria indicar la situació de la paret de ponent del temple del segle X.

La fàbrica d'aquesta construcció devia ser de maçoneria unida amb morter de calç. Aquesta és la impressió que donava l'observació dels fonaments, l'única part d'aquella església que ha arribat fins a nosaltres. El paviment era d'argila piconada amb una capeta de calç al cim. A desgrat de l'arrasament intens, es va poder comprovar que els murs perimètrics tenien prop d'un metre d'ample i, segons que palesa aquesta gruixària, es podria aventurar que l'edifici devia estar cobert amb volta, tot i que aquest sistema només era d'ús corrent en els presbiteris.

L'anàlisi dels paraments de l'església actual i de la rectoria annexa ha permès la identificació d'una torre circular coetània del temple pre-romànic. L'excavació n'ha palesat el perímetre complet, retallat durant l'edat moderna, però no ha ajudat a determinar-ne la cronologia, ja que el reblliment intern era massís. Tanmateix, el fet que el mur meridional del temple romànic resti adossat a la torre, indica que aquesta era anterior.

Cal tenir en compte que els dos elements, església i torre, van romandre exempts fins al segle XII, la qual cosa fa difícil d'assegurar si corresponen al mateix pla constructiu o bé són diacrònics. Si consideréssim que la torre va ser un campanar des de bon començament, l'hauríem d'associar al temple. Aquesta possibilitat, però, no resulta probable, ja que poseeix una porta enlairada, característica d'un ús defensiu. A Muntanyola es coneix la presència d'un castell, des del 1013, associat tradicionalment al mas *del Castell*, un xic allunyat del temple, en què s'observen vestigis d'una construcció militar reutilitzats. Així, resulta arriscat identificar la nostra torre amb les notícies documentals. En qualsevol cas, és lícit deduir que no va formar part d'un castell important, ja que, a la comarca, els castells solien prendre el nom del terme al qual pertanyien, i el de Muntanyola, en canvi, el va prendre de l'advocació de l'església.

Del temple romànic es coneix l'acta de consagració, datada del 1177. Fins ara, encara que s'havia fet algun intent poc afortunat, mai no s'havia arribat a descobrir cap vestigi d'aquest edifici. Els nostres treballs, en canvi, van proporcionar la planta gairebé completa de l'absis, que circumscriu les ruïnes de la capçalera pre-romànica i que, ahiora, servia de recolzament del tancament oriental del presbiteri actual. En els laterals de la nau, sobretot a tramuntana, també es van trobar restes dels murs del segle XII, el traçat dels quals coincidia gairebé amb els límits de l'aula que ens ha pervingut. De la testera, però, només se'n va localitzar la fonamentació interior i la rasa de fundació. A més, l'exploració de la fàbrica va palesar que en diversos indrets de la nau encara es conserva l'aparell romànic pràcticament intacte fins a una alçària considerable, que coincideix amb el punt del qual arrencava la volta de mig canó, avui desapareguda. Al sud-oest es va descobrir la meitat d'una porta acabada en arc de mig punt, l'estratigrafia del llindar de la qual indicava que era d'aquesta etapa.

De l'excavació i l'exploració de la fàbrica se'n dedueix que l'edifici romànic, de nau única, encapçalat per un absis força profund, era una construcció sòlida, de murs gruixuts, fets de carreus ben tallats i col·locats en filades de llarg i través; les peces eren unides amb una junta ressaltada, que ja hem localitzat diverses vegades en d'altres edificacions dels segles XII i XIII. Al mateix temps, es va comprovar que les parets internes tenien un enlluït de calç molt prim. Els treballs també han palesat que en aquesta fase el paviment va tornar a ser de terra piconada coberta de calç, i que al bell mig del presbiteri hi havia l'altar major recolzat en un pilaret.

És possible que a la testera hi hagués hagut una portada amb arquivoltes. Un capitell decorat només per dues cares, trobat dins la volta de la capella del Roser, podria haver format part de la dita portada. També és probable que l'església hagués tingut una espadanya recolzada en la testera occidental.

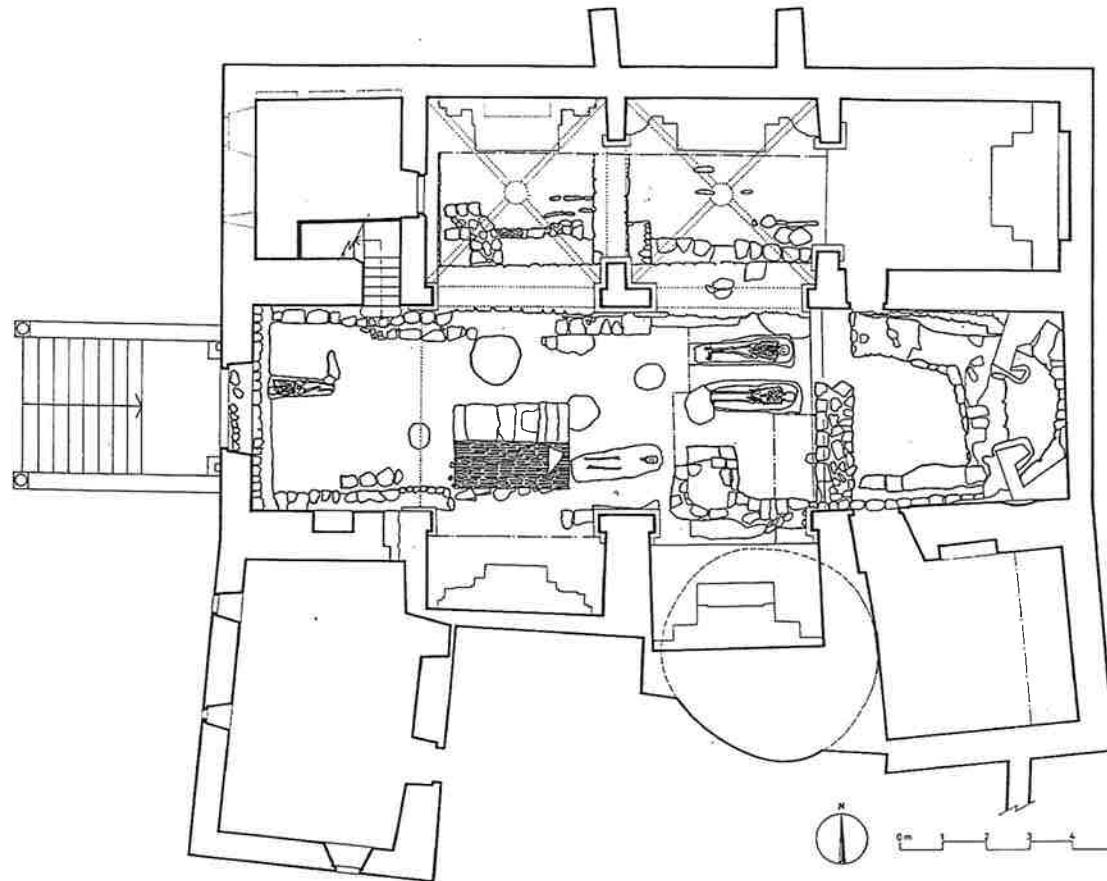
Aquest element es podria relacionar amb una estructura apareguda al subsòl de la capella de Sant Isidre, a l'entorn septentrional de l'edifici romànic, en què es podia haver recoïtzat una hipotètica escala d'accés. L'ús com a campanar de la torre cilíndrica descrita abans és molt més segur, ja que es trobava unida materialment a la fàbrica del temple romànic, una mica més ample que el pre-romànic. Cal afegir que dins la nau es van descobrir cinc sitges, dues d'elles inacabades perquè en retallar-les hom va trobar la roca natural. Aquests dipòsits, utilitzats fins al segle XVI, segons que indicava el material del reblliment, servien per emmagatzemar-hi el delme recaptat en espècie.

La sagrera del segle XII, segons l'acta de consagració del 1177, abraçava trenta passes al voltant del temple. Al subsòl de les capelles actuals del Roser i Sant Isidre, a tramuntana de la nau, es van localitzar algunes sepultures d'aquella època. En general, eren de cista per als individus adults i de fossa senzilla per als infants. En col·locar-les es va respectar una banqueta adossada a la façana nord de l'església. Desconeixem la funció d'aquest element, que potser només era ornamental; a l'altre costat de l'edifici va ser impossible de trobar un altre de semblant, ja que el paviment va ser rebaixat a l'època moderna amb motiu de diversos remodelatges a la rectoria.

Entre final del 1575 i 1578, es va bastir la capella del Roser, al nord-est de la nau. D'aquest cos es conserven actualment la paret septentrional i la coberta, bé que modificada al segle XVIII. Durant l'excavació se'n van descobrir les ruïnes del mur de ponent i el paviment original, de cairons, la preparació del qual cobria directament algunes de les tombes medievals en cista esmentades més amunt. En aquell moment també es va substituir el sòl d'argila i calç que ocupava la nau per un altre de ceràmic, semblant al de la capella descrita. Aquesta modificació va ser datada mitjançant monedes de Carles I (1516-1556) i Joana i Carles (1516-1555) aparegudes en les capes de base del nou paviment. Al mateix temps, es van amortitzar les tres sitges que havien funcionat a l'aula des del segle XII.

Els documents indiquen que el 1665 es va signar el contracte per a la construcció d'una nova capella al nord-oest de la nau, dedicada a Sant Isidre. És factible que el paviment de cairons col·locat a la nau el 1669 fos molt semblant al de la capella. En aquest recinte se n'han trobat fragments significatius, no així a l'aula, on va aparèixer molt malmès. L'excavació indica que el presbiteri també es devia pavimentar cap a la mateixa època, perquè a la preparació del primer sòl ceràmic se s'hi va trobar es va descobrir una moneda de Felip III (1612-1620) amb senyals d'una circulació prolongada.

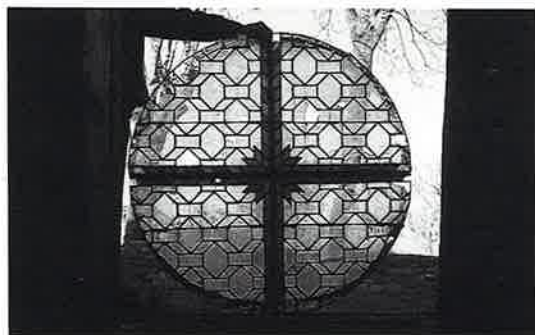
Les fonts escrites esmenten noves modificacions estructurals el 1707, data en què es col·loquen grades a l'altar del Sant Crist. Aquest cos ja devia romandre al nord del presbiteri i la planta actual de l'espai destinat a l'oficiant en deu ser coetània. Aquestes suposicions responen al resultat de l'estudi de les parets de la capçalera, en què, a sota de la cornisa de guix posada durant la reforma del 1729-1732, n'hi ha una altra de pedra que sembla solidària amb la part alta de la fàbrica. A més, l'excavació palesa que, abans del paviment de cairons propi de la reforma del segle XVIII, n'hi va haver dos més. Un, descrit abans, del segle XVII ben avançat; l'altre, que no va proporcionar material, bé podria ser de començament



Planta de les estructures trobades al llarg de l'excavació arqueològica, 1987.



Excavació en la zona del presbiteri. En primer terme, les ruïnes de la capçalera pre-romànica. Foto: Jaume Soler, SPAL, 15.9.1987. A l'esquerra, interior de la nau, excavada. Foto: Jaume Soler, SPAL, 17.10.1987.



Rosetó de la façana principal del temple, amb la vidriera emplomada restaurada. Foto: Josep M. Moreno, SPAL, 1.3.1990.



Element lític medieval decorat amb incisions, trobat durant les obres de restauració. Foto: M. Baldomà, SPAL, 12.11.1991.



Capitell pertanyent a la portada del temple romànic, trobat durant les obres de restauració. Foto: M. Baldomà, SPAL, 23.4.1992.

del XVIII. D'altra banda, les parets orientals de la capella del Sant Crist i del presbiteri semblen solidàries, vistes des del cementiri actual. Tot això ens fa pensar que la capella de l'extrem nord-est podria haver estat bastida dins el període 1674-1707, i que el presbiteri també es va aixecar aleshores, tot reaprofitant alguns sectors de les parets laterals de la capçalera romànica.

Tal com descriuen els documents escrits, des del 1729 al 1732 el temple va ser objecte d'un remodelatge profund, que va acabar de definir la fesomia actual. L'excavació ha ajudat a identificar el paviment de còrrons col·locat el 1731, ja que se n'han trobat fragments a l'aula i a la capella del Roser, i l'estudi de la fàbrica ha palesat que la torre del segle X, que servia de base al campanar, va ser mutilada en la part baixa per encabir-hi la capella de Sant Sebastià.

Finalment, els treballs arqueològics van revelar que, després d'un llarg període amb modificacions poc importants, a començament del nostre segle el presbiteri, la nau i les capelles laterals van rebre un paviment de llosetes ceràmiques. Cal afegir que, des del segle XVI, van sovintejar els enterraments dins l'església, sobretot a l'aula, encara que també se'n van posar a les capelles de migdia.

## Procés de la recerca històrico-documental

A més de la fàbrica i la decoració de l'església que, com hem dit, no van patir danys greus durant el transcurs de la Guerra Civil de 1936-1939, també va sobreviure al conflicte el seu ric arxiu parroquial, que avui es conserva a l'Arxiu Diocesà de Vic. Així, la recerca històrica de Muntanyola va comptar amb unes sèries documentals excepcionals tant per la seva amplitud cronològica com pel tipus d'informació que aportaven.

A causa de la profusió del fons, la recerca es va centrar en aquells manuals i documents més directament relacionats amb l'edifici: *Llibre de l'obra*, comptes, factures, manuals notariais, llibres de confraries i visites pastorals. Aquestes últimes, que corresponien a la còpia que conservava la parròquia de les visites realitzades pel bisbe de Vic o els seus representants, completaven els registres, també de visites, que corresponien al bisbat. Aquesta circumstància va permetre reconstruir-ne quasi totalment la sèrie, ja que si bé algunes es trobaven repetides, d'altres es conservaven, només, en un o altre fons. Aquesta sèrie abasta des del segle XIV fins a final del segle XIX.

La informació que proporcionaven les visites va ajudar a entreveure l'estat del temple a les diverses èpoques i la necessitat de fer-hi obres i millores en determinats moments. La realització o no d'aquestes obres es va poder determinar gràcies a la sèrie de llibres de comptes que recollien tots els pagaments fets per la parròquia al llarg dels anys i, també, pels manuals notariais. Aquests van recollir els contractes per a la construcció de les diferents capelles que es van obrir al llarg dels segles XVI i XVII als dos costats de la nau. Amb tot, els llibres més importants per al nostre estudi van ser el dos *Llibres de l'obra* del segle XVIII, que recullen els termes dels diversos contractes redactats per a la realització de la gran reforma del temple iniciada el 1729. A través d'ells, es va poder conèixer l'abast de les obres, els professionals que hi

van intervenir, el seu nom i les quantitats pagades per la mà d'obra i els materials emprats.

Els mateixos manuals notariais i els llibres d'algunes de les confraries instituïdes a la parròquia, com la del Roser, conserven d'altres contractes del mateix segle XVIII i del XIX, que fan referència, especialment, a la construcció dels retaules que van anar decorant les diferents capelles i van completar l'ambientació barroca que ha conservat el temple fins avui.

El mateix fons parroquial conservava alguns plànols i informació de la casa rectoral que es troba adossada a l'església i que, com aquesta i el campanar, va ser objecte de diverses reformes, sobretot al segle XIX. A més d'aquests dos fons, a la sagristia es conservava un document d'època recent (aproximadament del 1910) que mostrava la composició dels diferents retaules, la qual cosa ha permès reconstruir-los a partir de les imatges que encara hi ha al temple.

## criteris de la intervenció arquitectònica

A Muntanyola, un cop plantejats els objectius derivats de l'essència documental del monument (la investigació científica inherent a tota restauració i la garantia del traspàs de la informació obtinguda), els objectius essencials genèrics derivats de la condició arquitectònica i significativa del monument van ser tres: millorar les condicions físiques de la fàbrica, millorar l'ús de l'edifici i potenciar la seva significació col·lectiva. Els dos primers objectius implicaven els habituals treballs de consolidació i acondicionament, d'escassa relevància tècnica en un edifici com aquest. Per satisfer el tercer objectiu —millorar la relació significativa entre l'edifici i els seus usuaris—, el Servei va repetir models de comportament ja assajats en altres obres, encara que aplicats amb «eclecticisme i elasticitat», tal com recomanava el mestre Torres Balbás.

Però gairebé des del principi, a aquests objectius genèrics s'hi havia sumat un quart objectiu que condicionaria l'obra. El fet que es conservessin la major part d'elements decoratius i litúrgics de l'església en un estat acceptable i, per altra part, la voluntat de cooperar en la reivindicació d'una època artística infravalorada a Catalunya van suggerir la idea de repetir a Muntanyola una actuació semblant a la que fa uns anys es va fer a Sant Vicenç de Rus. D'aquella església romànica de Castellar de N'Hug se'n va recuperar científicament la tipologia i tots els elements constructius i decoratius per facilitar als visitants la comprensió de l'arquitectura rural romànica del segle XII. A Muntanyola podíem fer el mateix en relació al barroc, amb l'avantatge que només havíem de revalorar tot el que teníem; és a dir, podíem plantejar una restauració ambiental amb fins didàctics, una *restauració didàctica* que retornés al temple l'esplendor de la seva imatge barroca. Amb aquest objectiu, era fonamental la recuperació de la imatge de l'interior, tenint cura de tots els espais i elements —fins i tot els més obsolets, com el baptisteri del segle XIX o el púlpit— que contribuïssin a definir l'ambient d'església rural concebuda i decorada en els dos últims segles.

A més de retornar al temple la seva imatge barroca, el descobriment d'alguns elements romànics amb suficient entitat va suggerir una actuació per revalorar-los. Així, els visitants

podrien llegir en els murs l'evolució històrica de la fàbrica i els habitants del lloc es podrien sentir orgullosos, també, del passat medieval de la seva església parroquial.

### Descripció de l'obra

L'església patia símptomes clars de deixadesa, que en constituïen el principal problema. Existien humitats provinents de les teulades, petites esquerdes que trencaven els arcs, descrostaments i brutícia. A la façana principal, s'hi observaven diferents deficiències que evidenciaven l'abandonament a què havia estat sotmès l'edifici: la portada de pedra blanca que emmarcava la porta de l'església estava trencada i desgastada; prop de l'entrada, a l'angle nord-oest, hi havia dues grans esquerdes verticals, conseqüència d'haver retallat el terreny per obrir el camí que volta l'edifici, el fonament del qual s'havia assentat en quedar descalçat.

Les dues primeres fases de l'obra van consistir en la consolidació de l'edifici. Primer, es va reparar la cantonada nord-oest, es van reforçar amb formigó els fonaments i, després, es van cosir les esquerdes dels murs a la manera tradicional: amb grapes de formigó en el reblliment interior i completant les filades de pedra de la cara exterior amb carreus de la mateixa mida.

L'estat de les cobertes era molt precari. Es van desmuntar les de la nau i les de les capelles. Les castigades i rudimentàries encavallades de fusta, que ja havien arribat a un estat de col·lapse i no tenien un especial interès, van ser substituïdes per biguetes de formigó prefabricades, elements sustentants d'ús habitual a la comarca en el moment de la restauració. Es van descarregar de pesos inadequats les senzilles voltes interiors. La coberta es va acabar amb teules àrabs tradicionals, en bona part recuperades del propi edifici. Com a mesura preventiva per garantir una major durabilitat a la nova coberta, es van ampliar les canaleres de tremuja.

En la tercera fase de l'obra es va realitzar l'emplenament amb grava fina de les excavacions arqueològiques de l'interior de l'edifici. Després es va construir la base per a la posterior col·locació d'un nou paviment, amb làmines de polietilè i una solera de formigó de 10 cm. Es van inspeccionar els testimonis que s'havien col·locat en la fase anterior per controlar possibles moviments. Passat el temps pertinent, es va comprovar que l'edifici estava assentat. Es va estintolar el portal d'accés a la sagristia per reparar-ne el marc de pedra, col·locant-hi pedres amb motlures iguals a les que hi havia als brancals. L'armari de la sagristia va ser consolidat amb maons.

En aquesta fase, també es va actuar al campanar. Es va començar per la neteja de l'escala d'accés (des de la rectoria) i es va desmuntar el massissat d'unes finestres de l'últim pis. La coberta presentava un estat de conservació deficient i les teules, remogudes i trencades, no en garantien l'estanquitat. L'estat del carener, dels ràfecs i dels coronaments dels murs aconsellaven també un remodelatge total. Com que tenia una estructura interessant, visible des de l'interior, el criteri d'intervenció va ser diferent respecte a l'aplicat a la resta de cobertes. El desmuntatge de les teules es va fer amb molta cura i es va poder observar que eren vidriades. Es va fer un reconeixement de l'entramat de fusta i es va comprovar que

estava en molt mal estat, per la qual cosa calia substituir-lo per un de nou. Va ser baixat sense desmuntar mitjançant una grua, per estudiar-lo i prendre'n mides. Els fusters en van fer una rèplica idèntica, amb fusta de melis protegida amb tres capes de Xylamón (producte oliós a base de resines alquídiques que preserva dels fongs, els corcs i la humitat), aprofitant de la vella estructura tots els elements metàl·lics útils. Un mes i mig després, es va col·locar de nou la coberta del campanar, amb un acabat de teules vidriades. A més, se'n va reparar la cornisa i es va col·locar un nou pinacle de pedra natural i un parallamps de 50 m de radi d'acció. També en aquesta fase, es van desmuntar els dipòsits d'aigua situats a la part superior del campanar per millorar-ne les condicions higièniques. Van ser arreglats i traslladats a l'interior de l'edifici, damunt de la sagristia.

La quarta fase va comportar la restauració de les façanes i l'arranjament de l'entorn. La restauració de la imatge exterior de l'edifici no va suposar cap problema tècnic ni va plantejar dubtes conceptuals. Tot i la devoció força generalitzada a Catalunya per la pedra vista, es va decidir recuperar el tipus de revestiment original de l'edifici. El mal estat de conservació de les poques restes d'enlluïts originals va aconsellar que les façanes fossin repicades i esquerdejades. El nou estuc es va fabricar seguint les tècniques tradicionals (morter de calç, pigments naturals, sorra i pols de marbre), sortosament encara no oblidades a la comarca. Els carreus de les cantonades, seguint una tradició possiblement no molt antiga, es van deixar vistos després de restaurar-los quan va ser necessari.

També es va restaurar la portada, tot i que no van ser reposades totes les pedres que mancaven, amb el convenciment que la restauració sistemàtica de tots els buits hauria donat una falsa imatge de novetat. La base dreta de la fornícula, per exemple, no va ser refeta. Així, l'arquitecte va decidir quins elements serien o no substituïts, i l'escultor, quin material calia utilitzar, pedra natural o morter reintegrador, segons el cas. Pel que fa a les malmeses escales, se'n van conservar i consolidar els graons (fets, majoritàriament, amb fraccions de lloses sepulcralcs aprofitades), i els murets que els delimiten es van escurçar i separar de la portada contra la qual abans s'atracaven sense massa consideració.

La porta de l'església, de doble fulla, que es trobava en molt mal estat, es va tornar a fer a la manera tradicional. Es va comprar fusta de roure amb un any d'antelació per garantir-ne l'asseccament. Les velles posts van ser substituïdes per les noves i es va conservar l'estructura i la ferramenta de la porta antiga. També es van restaurar les vidrieres de l'edifici. Josep Maria Moreno, aparellador del Servei, especialista en temes de materials, es va encarregar de desmuntar la del petit rosetó de la façana principal i d'estudiar la seva estructura, i Jordi Palos i el seu equip del Centre del Vidre de Barcelona es van ocupar de restaurar-la i de tornar-la a muntar.

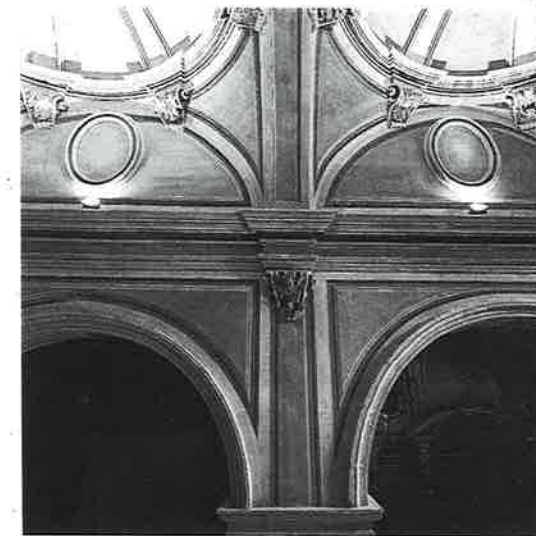
Un altre aspecte de la intervenció va ser l'actuació sobre l'entorn, amb la voluntat de potenciar la relació entre l'usuari i l'edifici i ampliar la relació significativa entre monument i col·lectivitat. Es va recuperar la cota perduda en obrir el camí contigu a l'angle nord-est. Abans d'aquesta actuació, el camí passava fregant el temple i la pèrdua de cota havia afectat tant els fonaments com les escales, que ja van haver de ser modificades quan es va realitzar aquell rebaix del terreny. Amb la nostra intervenció es va allunyar el camí i es va poder



Procés de restauració del retaule major. Foto: M. Baldomà, SPAL, 4.6.1992.



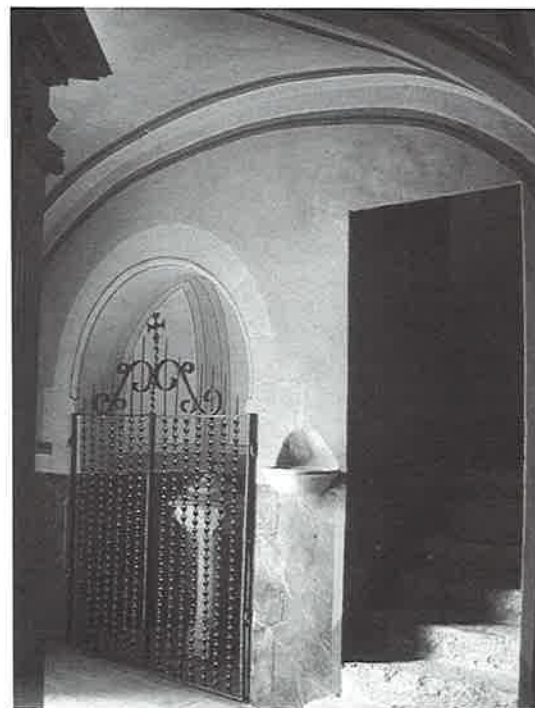
En la restauració de l'església s'ha volgut conservar tots aquells elements que donen caràcter a la construcció barroca, com ara la trona. Foto: M. Baldomà, SPAL, 18.6.1992.



Detall de la decoració, amb cornises motllurades, llunetes, mènsules i medallons. Foto: M. Baldomà, SPAL, 18.6.1992.



Sector de ponent de la nau, amb el cor elevat, després de les obres de restauració. Foto: M. Baldomà, SPAL, 25.6.1992. A la dreta, voltes barroques que cobreixen la nau, després de les obres de restauració. Foto: M. Baldomà, SPAL, 18.6.1992.



Baptisteri i escala d'accés al cor, després de les obres de restauració. Foto: M. Baldomà, SPAL, 25.1.1992. A la dreta, interior de la sagristia, un cop restaurada. Foto: M. Baldomà, SPAL, 25.6.1992.



recuperar un petit espai en la cota original, que es va delimitar mitjançant la prolongació del mur del cementiri, que gira per davant de l'església. El mur perd cota al mateix temps que la rampa i gira després, mantenint la cota assolida, per convertir-se en banc i acabar dibuixant la placeta. Per tant, el tram final del mur fa de banc per als visitants i de separació del camí d'arribada, i està encarat amb els pedrissos adossats a l'església, que serveixen també de banc i que, a més, dissimulen el nou fonament reforçat.

Antigament s'accedia al cementiri a través d'una porta decrepita precedida de tres graons que en els enterraments dificultaven el trànsit de la comitiva. En aquestes obres, es va aprofitar la prolongació del mur per crear una rampa suau d'accés al cementiri. La tanca del recinte funerari es va fer amb tubs metàl·lics, pintada amb Oxirón de color gris-verd, consistent en una senzilla retícula en què les riostres i els muntants es mouen amb independència en dos plans paral·lels. A la porta de la tanca, de doble fulla, es va gravar la data 1991 (dos dígitos a cada fulla); la porta va ser col·locada el 1990, però es tracta d'una petita llicència davant la temptació de l'atractiu de la simetria d'aquella xifra. Finalment, es va fer el canvi del traçat de la línia elèctrica de la façana principal, que es va soterrar fins a l'interior.

Els treballs de la cinquena fase van consistir en els acabats interiors. Es van repicar les zones més afectades dels paraments verticals i horitzontals, es van netejar les esquerdes, que ja no comportaven perill, i es van omplir de guix. Va ser en fer el repicat de la cara interior del mur de migdia, al costat del cancell, quan es va descobrir un llenç de mur i un fragment de la porta lateral del temple romànic, que es van deixar a la vista com a testimoni dels orígens de l'església. Just a davant, i com a mesura de protecció, es va col·locar una fina barana metàl·lica amb uns faristols explicatius. En el mateix mur hi havia un armari encastat, que es va aprofitar per col·locar-hi una vitrina on s'hi exposarien les restes trobades: un capitell romànic de la porta principal del segle XII i dues pedres esculpides amb relleus. L'armari es va tancar amb un marc d'alumini, i s'hi van col·locar prestatges de vidre i un petit llum tipus finestra. També es va deixar vist un llenç del mur romànic de la cara exterior de tramuntana, on es conserva la junta ressaltada característica del segle XII.

La restauració de la deteriorada pintura mural va constituir un aspecte essencial per a la recuperació ambiental de l'interior. Es van fer les cates pertinents i es va documentar el procés. A partir d'aquesta anàlisi, es va concloure l'existència en algunes zones de les capelles i del presbiteri de diverses capes pictòriques anteriors a l'actualment vista, amb un grau de conservació molt deficient en les capes superiors; totes elles havien estat realitzades amb la tècnica de pintura al tremp sobre preparació de guix. La major part de la nau presentava només la capa aparent, que es devia realitzar el 1848, segons la documentació.

Un cop analitzats l'informe i les propostes dels especialistes, es va optar per conservar —o refer allà on s'havia perdut— aquesta última decoració (la del 1848), ja que va ser l'única que va afectar tot l'interior del temple. També es van estudiar les decoracions pictòriques de les dues capelles de migdia, que presentaven importants pintures. Les conclusions de l'estudi van fer prendre la decisió de deixar-ne la restauració per a una intervenció posterior, ja que es presentava compli-

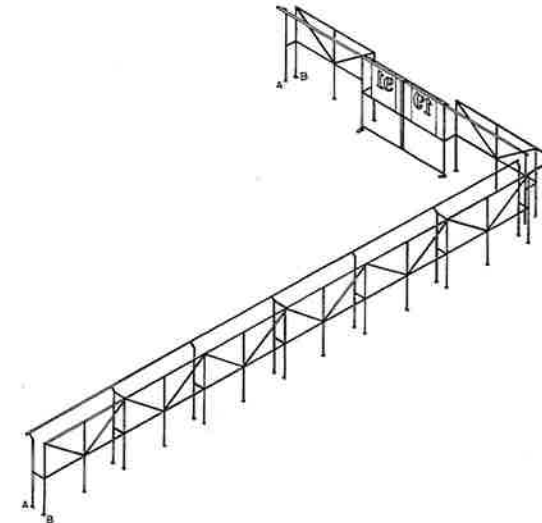
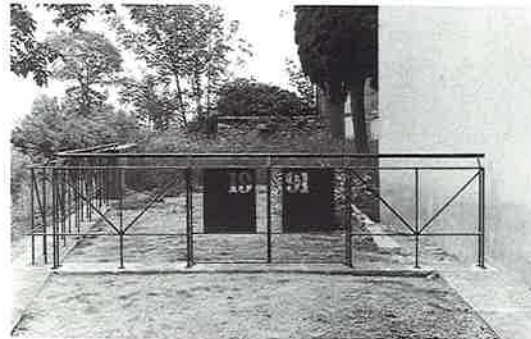
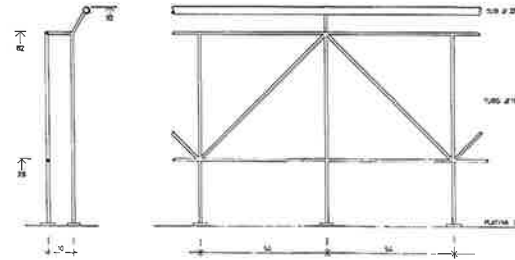
cada i costosa. Per aquest motiu, aquestes dues capelles es van tancar amb paraments provisionals de fusta. Es va preveure la possibilitat de recuperar més endavant a una de les capelles la decoració anterior, més interessant i millor conservada que la del segle XIX. En la reparació es va fer servir pintura a la cola, no acrílica, i el sòcol es va fer a l'oli imitant un marbrejat. No es va variar el blau rutilant trobat a la volta del presbiteri. Abans de pintar, es van reomplir les esquerdes de les superfícies que havien perdut la pintura a causa de la humitat, i es va reposar el guix en mal estat.

La restauració dels objectes mobles o arts aplicades va ser, també, una tasca primordial per a la recuperació de l'ambient. Es van haver de netejar i restaurar una bona quantitat d'imatges; algunes eren senzills sants de l'escola d'Olot, de guix pintat, i, en canvi, d'altres eren bones peces de talla policromada, i algunes de terra cuita, com la de santa Julita i el seu fill sant Quirze. Naturalment, els treballs de restauració mobiliar més importants van ser els de recuperació física i formal dels retaules. Es va restaurar només l'altar major, preveient, però, la continuïtat dels treballs. La mesa de l'altar va ser l'únic element que es va retirar per ser substituït atès el seu mal estat de conservació. La nova mesa es va fer idèntica a l'original, però mòbil, perquè es pugui dir la missa de cara als feligresos; a més, pot avançar-se o bé reintegrar-se a la seva posició original en el retaule corrent per sobre d'unes guies.

Es va tenir especial interès a conservar i restaurar altres elements, com el vell cancell i les portes i, fins i tot, elements obsolets com la trona. També es van netejar i recuperar, sense modificar-los, altres espais i ambients, encara que el seu ús actual sigui mínim, com el petit i senzill baptisteri de final del segle XIX, la sagristia amb el seu retaule de línies clàssiques i la pràctica calaixera per guardar-hi l'aixover, i el lavabo, en el qual es va recuperar la frase llatina que el decora. Al presbiteri, s'hi van refer els graons de pedra i s'hi va col·locar de nou la reixa existent, prèviament netejada. Els vells bancs de l'església, amb gravats dels gentilicis de les masies del lloc, es van conservar, netejats i restaurats, no només per motius econòmics, sinó sobretot per motius conceptuals, ja que calia no introduir elements diacrònics atès l'objectiu de la recuperació ambiental.

El terra es va pavimentar de nou, sobre la base preparada en una fase anterior, amb cairons de 20x20 cm, amb peces gairebé idèntiques a les que s'havien col·locat el 1729, de les quals els arqueòlegs van trobar mostres. El mosaic hidràulic del nostre segle —que ocupava tota l'església i va ser desmuntat en iniciar-se les excavacions— va ser conservat com a testimoni en alguns espais marginals, i se'n va guardar la resta a la casa rectoral veïna.

Tot el sistema elèctric de l'església es va fer de nou per adequar-lo a la normativa v gent. La il·luminació interior es va fer pensant en les diferents utilitzacions del temple: per a les celebracions ordinàries, una il·luminació indirecta i general, que es va resoldre a base de focus puntuals a sobre de la cornisa, enfocant les cúpules; per a les celebracions multitudinàries (casaments, festes patronals, etc.), una il·luminació puntual, amb dos focus orientables als costats del presbiteri, que il·luminen el retaule de l'altar major i la mesa. A les capelles laterals també es van situar focus orientables, un per al retaule i l'altre per a les voltes. D'altra banda, per completar



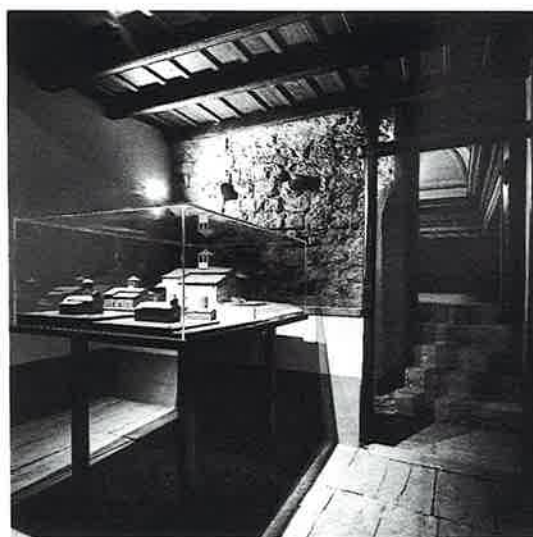
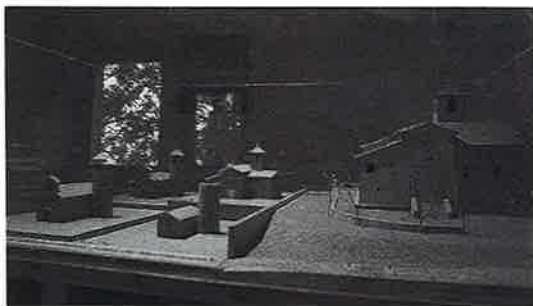
Barana que delimita el camí d'accés al cementiri annex a l'església. Secció, alçat i projecció axonomètrica del conjunt.

Barana i cancell que delimiten el cementiri pel cantó de tramuntana. Foto: Joan Francés. SPAL, 13.6.1990.



Vista nocturna del temple i el seu entorn després de la intervenció. Foto: M. Baldomà. SPAL, 25.6.1992.





En una estança situada a l'angle nord-oest de la nau, que precedeix el cor, s'hi han instal·lat cinc maquetes que expliquen l'evolució constructiva del temple des del segle x fins als nostres dies. Maquetes: Anna Àlvaro. Fotos: M. Baldomà. SPAL, juny 1992.



Parament de la nau i arc de la porta d'època romànica, que s'han deixat vistos al cantó de migdia. Un armari existent al gruix del mur s'ha aprofitat per exposar-hi els elements de pedra esculpida trobats durant les obres de restauració. Foto: M. Baldomà. SPAL. 25.6.1992.

la millora de l'entorn, als peus de l'escala d'accés es va col·locar un fanal d'encesa automàtica, que dona llum a tota la plaça i que permet ampliar l'horari d'ús de l'església i del seu voltant.

Finalment, en una cambra situada a la primera planta del costat nord-oest de l'església, per on s'accedeix al cor, s'hi van col·locar cinc maquetes que expliquen l'evolució del temple des del segle x fins al segle XVIII.

## Bibliografia

### Llibres i articles

- CATALÀ, P.: *Castell de Muntanyola*. Els castells catalans, IV. Barcelona, 1973, pàgs. 857-861.
- GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, A.: *Restauración de la iglesia de Sant Quirze y Santa Julita de Muntanyola. Objetivos y criterios*. III Simposi sobre restauració monumental, Diputació de Barcelona, Servei del Patrimoni Arquitectònic Local, Barcelona, 1993.
- GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, A.: *La restauración didáctica de la iglesia de Sant Quirze de Muntanyola (Cataluña, España)*. Informes de la Construcción, núm. 427, setembre-octubre de 1993, pàgs. 3143.
- JUNYENT, E.: *La ciutat de Vic i la seva història*. Curial, Documents de Cultura, 13, 1980.
- LÓPEZ MULLOR, A.: *Resultados de la investigación histórico-arqueológica en la iglesia de Sant Quirze i Santa Julita de Muntanyola*. III Simposi sobre restauració monumental, Diputació de Barcelona, Servei del Patrimoni Arquitectònic Local, Barcelona, 1993.
- ORRIOLS, G.: *Muntanyola. Sant Quirze i Santa Julita de Muntanyola. Història*. Catalunya Romànica III, Osona II, Barcelona, 1986, pàgs. 426-427.
- PLADELASALA, J.: *La parròquia de Muntanyola. Ausa (Vic), I*, 1952-1954, pàgs. 153-154.
- PLADEVALL, A.; BENET, A.: *Seniorius laics i eclesiàstics a Osona anteriors al 1300*. Catalunya Romànica II, Osona I, Barcelona, 1984, pàgs. 64-68.
- PLADEVALL A.; BENET A.: *Muntanyola. Sant Quirze i Santa Julita de Muntanyola. Història*. Catalunya Romànica III, Osona II, Barcelona, 1986, pàgs. 424-426.
- SALLÉS, P.: *Acta de consagració de l'església de Sant Quirze i Santa Julita de Muntanyola (30 de juliol de 1177)*. Catalunya Romànica III, Osona II, Barcelona, 1986, pàgs. 426-427.
- SERVEI DEL PATRIMONI ARQUITECTÒNIC: *Restauració de l'església de Sant Quirze i Santa Julita de Muntanyola* (opuscle). Diputació de Barcelona, Barcelona, 1992.

### Notícies de premsa

- FERRER, M.A.: *Torna a lluir el barroc de l'església de Muntanyola acabada de restaurar*. AUSA, 3 de juliol de 1992.
- EL 9 NOU. *Muntanyola ja té l'església parroquial rehabilitada*. 29 de juny de 1992.

### Documents

Arxiu Parroquial de Muntanyola: G-2 (s. XVIII); H/1 (1625-1720); H/2 (1726-1957); K-4 (1775-1957); K-5 (1949-1959); P/III-2 (1931-1959); P-G/ (1693-1758); P-G/2 (1758-1843); P-G/3 (1843-1960); Q-3 (s. XVIII-XIX); R/1 (1345-1348); R/8 (1536-1591); R/11 (1639-1657); X/1 (XII-XVII).

### Visites Pastorals

Segles XV-XIX: vol. 1201-D; vol. 1202-G; vol. 1202-H; vol. 1208B; vol. 1209-D; vol. 1213-C; vol. 1222; vol. 1223-A; vol. 1224.

### Treballs d'investigació i estudis dipositats al Servei

- CASTELLANO, A.; VILA, J.M.: *L'església de Sant Quirze i Santa Julita de Muntanyola*. Estudi històrico-documental. 1990.
- CLUA, M.: *Memòria de l'excavació arqueològica a l'església de Sant Quirze i Santa Julita de Muntanyola*. 1990.
- GASOL, R.M.; MARQUÉS, M.; PAYÁS, C.: *Informe dels sondatges practicats en les pintures murals de les capelles de la Concepció i Sant Sebastià de l'església de Sant Quirze de Muntanyola*. Novembre 1990.
- GASOL, R.M.; MIQUEL, A.: *Informe de les pràctiques de restauració realitzades a l'església de Sant Quirze i Santa Julita, Muntanyola (Osona)*. 1 al 5 de juny de 1992.
- MORENO, J.M.: *Estudi dels acabats i dels sistemes constructius de l'església de Sant Quirze de Muntanyola*. 1990.
- PINOS, N.: *Sant Quirze de Muntanyola. Capítell romànic. Carreus amb relleus i gravats*. 1993.
- SUREDA, M.J.: *L'església de Sant Quirze i Santa Julita de Muntanyola*. Estudi d'art. 1993.

**Información básica del edificio**

Comarca: Osona

Municipio: Muntanyola

Localización: carretera de Santa Eulalia de Riuprimer a Muntanyola, Km 6.

**Tipología:** Iglesia de una nave cubierta con cuatro bóvedas elípticas rebajadas, con capillas laterales. Campanario de planta cuadrada.

**Época:** Origen, siglo x; segundo templo, siglo xii; reformas, siglo xvii; transformación barroca, siglo xviii (Josep Morató, maestro de obras).

Uso actual: Iglesia parroquial

Propiedad: Obispado de Vic

**Información básica de la actuación****Intervención arquitectónica**

Consolidación del edificio. Reparación de la cubierta y las fachadas. Adecuación del entorno. Restauración de las bóvedas, muros y cúpulas de la nave y del presbiterio. Restauración del altar mayor.

**Proyecto**

Arquitecto: Antoni González Moreno-Navarro  
Fecha: 1984-1990

**Obra**

Arquitecto: Antoni González  
Arquitecta colaboradora: Eulalia Riera  
Aparejadores: Josep M<sup>a</sup> Moreno, M<sup>a</sup> Àngels Bardeolè.  
Topografía: Jordi Costas  
Delineación: Maite Gómez, Jordi Serra, Joan Surís.  
Maquetas: Anna Àlvaro, 1989 y 1992.  
Fotografía: Joan Francés, Montserrat Baldomà.  
Empresa constructora: Coprho SA, Granollers.  
Carpintería: Fusteria Santa Eulàlia, SCP, Santa Eulàlia de Riuprimer.  
Cerrajería: Alfred Masdeu Codinach, Santa Eulàlia de Riuprimer.  
Cristalería: Aluvic, SA, Vic.  
Estucos: J. Pujadas i R. Viñas, Manlleu.  
Pintura: Miquel Morera Solà, Santa Eulàlia de Riuprimer; Musach, Centelles.  
Yesería: Bartomeu Moreno, La Gleva.  
Tejas del campanario: Ceràmiques Sabater, La Bisbal d'Empordà.  
Piedra: Evarist Dodas Noguera, Vic.  
Fontanería: Candi Brosed Baulenas, Santa Eulàlia de Riuprimer.  
Electricidad: Mevic, SCP, Vic.  
Pararrayos: Tesema, Barcelona.  
Estructura de hormigón: Roura-Anglada, SA, Vic.  
Grúa: Gries Güell, SA, Vic.  
Fecha de inicio: marzo de 1986.  
Fecha de finalización: junio de 1992.  
Inauguración: 28 de junio de 1992, fiesta mayor de Muntanyola.  
Inversión: 42.248.640 pesetas (100 % Diputación de Barcelona)

**Investigación histórica**

Dirección: Albert López Mullor  
*Investigación arqueológica*  
Dirección: María Clua, Javier Fierro.  
Antropología física: Domènec Campillo

Delineación: Isabel Serra  
Coste: 4.400.000 pesetas  
Fecha: marzo 1988 — febrero 1989  
*Investigación histórico-documental*  
Estudio de las fuentes: Anna Castellano, Josep M<sup>a</sup> Vila.  
*Investigación histórico-artística*  
Estudio de arte: María José Sureda, Núria Pinos, Raquel Lacuesta.  
Análisis de pinturas murales: Rosa Gasol, Clara Payàs, Mercè Marquès.  
*Investigación histórico-constructiva*  
Estudio histórico-constructivo: Josep M<sup>a</sup> Moreno

**Trabajos especiales**

Restauración del retablo mayor y las imágenes: Departamento de Restauración Pictórica, Escuela de Artes y Oficios (Diputación de Barcelona), Dirección: Anna Miquel y Rosa Gasol.  
Restauración de elementos escultóricos: Mireia Marquès.  
Restauración del altar mayor: Ramon Rodríguez, escultor. Torelló.  
Restauración de vitrales: Jordi Palos, Centre del Vidre, Barcelona.  
Pintura artística: Josep Musach y Joan Musach, Centelles.

**Textos:** Anna Castellano, Javier Fierro, Rosa M. Gasol, Antoni González, Raquel Lacuesta, Albert López Mullor, Anna Miquel, Josep M<sup>a</sup> Moreno, M<sup>a</sup> José Sureda, J.M<sup>a</sup> Vila.

**Descripción del edificio**

El acceso al templo está situado en la fachada de poniente, en el eje longitudinal de la nave. Se accede a través de unas escaleras flanqueadas por unos muretes de piedra, separados ligeramente de la fachada en la última restauración. La portada, que enmarca una puerta de madera de doble hoja, es de piedra blanca, con sencillas líneas clasicistas, rematada con un frontón triangular quebrado en el vértice por una hornacina, donde están las imágenes de los santos patronos: san Quirce y su madre, santa Julita. En los dos lados del frontón hay sendos pináculos, que habían estado coronados por las bolas de piedra que ahora descansan en la parte superior de los muretes de las escaleras. Detrás de la portada, un cancel de madera y cristal protege el interior.

El templo es de una sola nave con cabecera recta y capillas laterales. Su apariencia actual —barroca— corresponde a la reforma que se llevó a cabo a lo largo de los siglos xvii y xviii, que supuso la remodelación total de la antigua iglesia románica, formada por una nave de planta rectangular con ábside semicircular. Actualmente, se pueden ver en la iglesia algunos trozos del muro románico, descubiertos y dejados a la vista en el curso de la restauración. Uno está en la cara interior del muro del mediodía y conserva un fragmento de la puerta lateral románica; a su lado, en el hueco de un antiguo armario, están expuestos un capitel de la puerta principal del siglo xii y otras piedras decorativas de época posterior. El otro lienzo está en la cara exterior del muro de tramontana.

En el lado sur del presbiterio se abre el espacio de la sacristía y en el lado norte, la capilla del Santísimo Sacramento. En lo que se refiere al resto de las capillas, a la nave se abren dos más a cada lado, a través de arcos de medio punto: en el norte, la de la Virgen del Rosario y la de San Isidro, y al sur, la de San Sebastián —sobre la cual se levanta el campanario de la iglesia, con restos de una torre del siglo x en la base— y la de la Purísima Concepción. Las capillas del norte se comunican entre sí mediante aberturas en arco de medio punto. Se conservan los retablos barrocos de todas las capillas y también el del altar mayor, coronado por el arcángel san Miguel.

Cada uno de ellos contiene las imágenes de los diferentes santos venerados, presididos por los titulares, que son los que dan nombre a las capillas.

El retablo de San Isidro, realizado en 1668, corresponde al momento de plenitud del barroco. En el retablo del altar mayor y en el de la capilla de la Purísima Concepción, ambos del último cuarto del siglo xviii, se observa un cambio estilístico y una tendencia al clasicismo (la hornacina central invade el cuerpo superior y los elementos arquitectónicos aparecen colocados en diferentes planos para dotarlos de corporeidad y producir el efecto de claroscuro). Por último, los retablos del Santísimo Sacramento, del Rosario y de San Sebastián, construidos en los inicios del siglo xix, están más influidos por el barroco académico, que derivará en los nuevos planteamientos neoclasicistas, con una tendencia a la simplificación estructural, formal y decorativa.

**A los pies de la nave se levanta el coro, realizado en 1732, desde donde se puede acceder a las plantas superiores de la antigua rectoría, que se adosa al templo por el lado sur. Sobre el coro hay un ojo de buey circular abierto en la fachada de poniente, de donde proviene la única luz natural que penetra en la iglesia. Se accede al coro por una escalera que también conduce a otra estancia, donde en la actualidad se exhiben las maquetas sobre la evolución de la construcción del templo, realizadas con motivo de la restauración llevada a cabo por el Servicio. Desde este espacio, se puede ver el lienzo románico de la cara exterior del muro de tramontana.**

El presbiterio y la nave se cubren con cuatro bóvedas elípticas rebajadas sobre pechinas, separadas por arcos fajones. Las franjas de compartimentación de la cubierta de la nave, que están pintadas y molduradas simulando los nervios de una bóveda, arrancan de una ménsula en forma de voluta. El tramo de bóveda del presbiterio destaca por una decoración diferente y simbólica: la superficie de la cúpula tiene los compartimentos radiales pintados con color azul intenso, salpicados de pequeñas estrellas doradas, representando el universo presidido por Dios. Los nervios, en cambio, son de color beige claro con las molduras doradas como los de la nave. Toda la pintura mural, conservada o rehecha, confiere a la iglesia la imagen adoptada en la última decoración que afectó a todo el interior, realizada probablemente en 1848.

**Noticia histórica**

La primera referencia documental de la iglesia —la única que conocemos del siglo x— data del año 938. A partir de la segunda mitad del siglo xii comienza a aparecer más documentación específica. En el año 1154 un sacerdote de San Quirce de Muntanyola llamado Guillem hizo donación a un payés de un alodio a cambio del pago de unos trabajos. Unos años después, en 1177, el obispo Pere de Vic hizo una solemne consagración, dotación y fijación de límites parroquiales para la iglesia de San Quirce de Muntanyola. Esta nueva consagración evidencia la realización, en estas fechas, de una importante reforma en el templo consistente en la reconstrucción y ampliación, con una fábrica ya plenamente románica, de la antigua capilla del siglo x a la cual hacía referencia el documento de 1154, que ha sido corroborada arqueológicamente.

Sabemos que en la iglesia que se consagra había, a parte del altar mayor dedicado a san Quirce y a santa Julita, otro bajo la advocación de santa María, al cual se le hizo la donación especial de una masía por parte de Saurina d'Olió, que debía ser la señora del castillo de Olió. En esta misma acta de consagración se establecieron los límites que había de tener la parroquia y se hizo donación de los censos para el mantenimiento del sacerdote encargado del culto.

Ya no volvemos a tener nuevas referencias de la iglesia hasta el año 1346, cuando en un testamento se hace donación de un octavo de cebada al altar de Santa María. La primera visita pastoral a San Quirce que aporta información sobre el estado de la iglesia es la de 1442. En ella se indica que además del altar mayor dedicado a san Quirce y a santa Julita había otro dedicado a santa María Magdalena, en el cual se había fundado un beneficio servido por un presbítero.

La primera modificación de la estructura del edificio data de final de 1575 o comienzos de 1576, cuando se firmó un contrato para la construcción de una nueva capilla en la fachada de tramontana de la iglesia. Al mismo tiempo se iniciaron una serie de mejoras en el interior del templo, como el repintado de los altares o la incorporación de nuevas advocaciones, como las de san Roque, san Sebastián y la Virgen del Rosario. Durante el primer cuarto del siglo xvi se documentan diversas obras de mantenimiento de la iglesia: reparaciones del tejado, blanqueado de las paredes y apertura de una puerta de comunicación entre la iglesia y la rectoría a través del coro, entre otras.

La documentación posterior manifiesta que la ampliación realizada en 1576 había resultado insuficiente para acoger el conjunto de altares del templo y era necesario aumentar nuevamente el espacio del culto. Así se pone de manifiesto en la visita pastoral de 1620, en la cual se ordena la construcción de dos capillas nuevas: una al lado de la del Rosario para trasladar allí el altar de Santa María, y otra para acoger la imagen de Jesucristo, que hasta aquel momento se encontraba situada cerca del altar mayor, en la pared del lado del evangelio.

A pesar de las exigencias del visitador, hubieron de pasar casi cincuenta años para la construcción de estas capillas. Finalmente, en el año 1665 se formalizó el contrato para la edificación de la nueva capilla de tramontana, donde se instalaría un altar dedicado a san Isidro. Ésta se había de situar al oeste de la del Rosario, con la que comunicaría a través de una arcada. En el año 1668, una vez construida la capilla, se contrató un escultor de Vic para hacer un retablo para el altar. Pocos años después, en 1672, se inicia la construcción de la otra capilla, situada en la nave sur de la iglesia, enfrente de la de San Isidro. Este nuevo espacio, que debía de estar destinado a venerar la imagen del Santo Cristo, finalmente acogió el altar de la Concepción.

Las reformas de este período concluyeron, posiblemente, con la construcción de otros dos espacios, que se situaron a ambos lados del altar mayor y que fueron destinados, uno a altar del Santísimo Sacramento y a la imagen del Santo Cristo, y el otro, a sacristía. Así pues, a comienzos del siglo xvii, la iglesia de Muntanyola había variado considerablemente el aspecto que ofrecía apenas cincuenta años antes. Un trasiego constructivo tan importante no podía dejar de afectar negativamente la estabilidad de una construcción, cuyos elementos esenciales, especialmente la bóveda, habían sido edificados hacía más de quinientos años. Así, al finalizar este siglo, parecía que la bóveda de la iglesia se encontraba en muy mal estado. Una visita realizada en el año 1711 mencionaba que amenazaba ruina y suponía un gran peligro para los asistentes a los oficios: *y los que assisteian a ella per ohir las missas y oficios divinos estan en molt perill imminent de perdre en ella sa vida*. En 1726 la reparación de la bóveda era ya de máxima urgencia y, en consecuencia, se ordenó venir a un maestro de obras para que la revisase y la apuntalase si lo creía necesario. Finalmente, en 1729 se llamó al maestro Morató de Vic —que en aquel momento estaba realizando buena parte de las iglesias de la ciudad y la comarca— para que realizase una inspección. La visita pastoral efectuada en octubre de aquel año ordenó que se utilizase la crecida cantidad de la Obra para continuar la obra nova de la bóveda de la iglesia, cosa que parece indicar que ya se habían iniciado algunos trabajos.

# Iglesia de San Quirce y Santa Julita. Muntanyola

156

Finalmente, en el mes siguiente se contrató un maestro de obras, Josep Jofre, de Sant Andreu d'Oristà, para que realizase una serie de reformas en el conjunto de la iglesia. El contrato, que aún se conserva en un cuaderno titulado *Llibre de l'Obra*, indica que estas reformas suponían el derribo de la vieja bóveda y la sustitución por una nueva; igualmente, se había de levantar la pared del frontispicio de la iglesia y también las paredes laterales, siguiendo la misma proporción de *l'obra nova* que se acababa de hacer en el presbiterio. También se proyectaba la construcción de una arcada bajo el coro que se estaba construyendo en aquel momento, dos pilastras y otra arcada entre las capillas de San Isidro y el Rosario; por último, tres nuevos portales: dos en el coro y el principal, de entrada en la iglesia. Tanto esta portada como los arcos y las pilastras se habían de hacer con piedra traída de Collsuspina, y la bóveda, con ladrillo. Una vez construida la nueva bóveda con los correspondientes arcos, se preveía esculpir una cornisa que continuase la iniciada en el presbiterio, recorriendo todo el trazado de la iglesia. Finalmente, se tenía que embaldosar la nave.

Una vez iniciadas las obras, se decidió añadir nuevos elementos no contemplados en el primer contrato, hecho que obligó a redactar otro nuevo dos años más tarde, con el mismo maestro Jofre. Se trataba de hacer dos pilastras —una frente a la misma capilla del Rosario y la otra cerca de la puerta de la sacristía— y una arcada en la capilla de debajo del campanario. Esta última arcada fue encargada a otro maestro albañil, Geroni Torrens, de la villa de Moià. A partir de este momento, pues, debieron trabajar los dos maestros juntos hasta que se incorporó un tercero, Fortià Anglada, que se hizo cargo, con consentimiento de Josep Jofre, de las obras del coro y la bóveda. Correspondió también a este maestro la realización de la cornisa y las fajas de la bóveda de la nave y el blanqueado de todo el exterior de la iglesia. También participaron en la obra otros profesionales, como el carpintero Joan Font, que hizo las cimbras de las arcadas del coro y los arcos de las bóvedas, y un tejero de Els Prats de Lluçanès, Jacint Serra, que hizo los ladrillos, tejas y baldosas. En el Libro de Obra se fueron registrando todos los pagos que se realizaron a los diferentes maestros a lo largo de la reforma, lo que permite apreciar en detalle la evolución de las obras. En conjunto esto demuestra que, a medida que avanzaban los trabajos, se iba intentando una unificación estilística de la iglesia.

Parece que las obras principales debían estar finalizadas mediado el año 1732, momento en que se inició la decoración del interior del templo, que se prolongó a lo largo de unos años. El 25 de mayo de aquel año se hizo un pago a Miquel Catus por la vidriera del coro. El 10 de junio siguiente se hizo, igualmente, un primer pago al escultor Josep Ral de Vic y a su compañero Rigalt, por la realización de treinta y ocho cartelas y seis claves de yeso para la bóveda de la iglesia y la de la capilla situada bajo el campanario; posteriormente, el mismo artista recibió más pagos por esta obra y por esculpir seis cartelas en la parte baja de la cornisa y una clave bajo la bóveda del coro. Tres años más tarde se registró el gasto de colocar las puertas de la iglesia, que se habían encargado un año antes.

En 1749 se iniciaron reformas en el campanario, que consistieron en la construcción de una nueva escalera de caracol y en la renovación de toda la cubierta. Esta cubierta tuvo que ser reparada en diversas ocasiones a lo largo del siglo.

La última etapa en el proceso de barroquización de la iglesia consistió en la renovación de los viejos retablos y la construcción de algunos nuevos. El archivo parroquial conserva alguno de los contratos y buena parte de la relación de los gastos de ejecución. En primer lugar, en el año 1762, se procedió a dorar nuevamente el retablo de San Isidro, trabajo que fue costeado por la cofradía del Rosario.

En 1767 se estaba construyendo el retablo del altar mayor. Paralelamente, se esculpió un arco de ladrillo para enmarcar la pieza y se embaldosó el presbiterio. El retablo se colocó en su puesto en 1770 y se remodelaron algunas de las imágenes, como la de santa Julita, patrona de la iglesia, con su hijo Quirce. Finalmente, al año siguiente se adornó con sesenta y dos palmatorias de hierro. Con todo, la pieza no estaba aún totalmente acabada y en 1764 se añadieron dos ángeles. Dos años más tarde se doró el retablo.

El 5 de mayo de 1782, las administradoras de la capilla de la Virgen de la Concepción encargaron la construcción de un nuevo retablo a Pere Antoni Soler, escultor de la ciudad de Vic, por un precio de 350 libras. Cinco años más tarde se mandó blanquear y dorar la pieza aunque, probablemente, este trabajo no se llevó a cabo hasta diez años más tarde, momento en que las administradoras de la capilla encargaron a Felip Basil, pintor y dorador de Vic, que dorase el retablo y pintase la capilla. El contrato recoge con todo detalle la descripción de los elementos decorativos que debían figurar tanto en el retablo como en los frescos de las paredes.

En 1800 se constituyó una nueva cofradía en la capilla del Santo Cristo bajo la advocación de la Virgen de los Dolores. El 28 de diciembre del mismo año, una vez valorada la madera procedente del viejo retablo del Santo Cristo, las administradoras de la nueva cofradía encargaron al escultor de Vic Pere Quadras la realización de un retablo para esta nueva advocación. La pieza debía hacerse con madera de álamo blanco, álamo temblón o tilo, siguiendo un modelo establecido.

El mismo escultor fue requerido un año más tarde por los administradores de la cofradía del Rosario para que realizase también un retablo en esta capilla; en 1804 se le encargó el último retablo del que tenemos constancia, el de la capilla de San Sebastián.

A partir de este momento, las reparaciones en diversos puntos del edificio, tanto del exterior como del interior, son de menor cuantía. Paralelamente y a lo largo de todo el siglo, también se fueron haciendo diversas obras y reparaciones en la casa rectoral y en el cementerio.

Al iniciarse el siglo xx se produce un progresivo agrupamiento de las diversas administraciones para aprovechar mejor los recursos. En este período fueron surgiendo nuevas advocaciones, como la de san Antonio de Padua en la capilla de San Sebastián, y se constituyeron nuevas cofradías, como la del Santísimo Sacramento, en el año 1942. En este mismo año se realizó una nueva visita pastoral a la parroquia, en la que se deja constancia de que la iglesia no había sufrido grandes daños en el transcurso de la Guerra Civil de 1936-1939. Este hecho ha permitido la preservación de la decoración barroca de una forma casi excepcional. A ello contribuyó también el despoblamiento progresivo del término a partir de estas fechas, lo que ocasionó que sólo se celebrase culto una vez al mes; esta circunstancia explica que no se hayan llevado a cabo grandes reformas desde aquel momento.

## Crónica de la actuación

La actuación del Servicio en la iglesia de San Quirce de Muntanyola tiene su origen en la petición que en enero de 1984 hizo el alcalde de Muntanyola al presidente de la Diputación de Barcelona —avalando una anterior petición del Obispado de Vic— para que esta institución, en el ejercicio de su competencia de cooperación con los municipios, se hiciese cargo de una restauración que, según el alcalde, «desgraciadamente, la despoblación del municipio y de la parroquia impide canalizarla como sería conveniente». El convenio regulador de las obras y del uso del edificio fue firmado en 1987 por el

presidente de la Diputación, Antoni Dalmau Ribalta, y el obispo de Vic, Josep M. Guix.

A partir de aquel momento se inició un proceso de restauración que fue largo, más que por razones de complejidad, por razones de disponibilidad de presupuesto. De hecho, la Diputación ya no programaba entonces actuaciones en edificios de titularidad eclesiástica, y la financiación de la intervención en Muntanyola —que fue la última en este sentido— sufrió algunas dificultades.

Desde enero de 1984 hasta marzo de 1986 —momento del inicio propiamente dicho de las obras— se programaron los presupuestos, se redactaron informes, se hicieron estudios estructurales y se esbozaron los primeros proyectos. Durante los dos años siguientes, se hicieron obras para solventar las deficiencias constructivas más urgentes, mientras se continuaba investigando.

De marzo de 1988 a febrero de 1989 se realizó la excavación arqueológica del interior, mientras se restauraba el campanario; a partir de 1990, se inició la restauración del interior y la adecuación del entorno. Los trabajos finalizaron en junio de 1992. El retablo mayor había sido restaurado y se había iniciado la intervención en la capilla de la Purísima Concepción (acabada posteriormente, en octubre de 1994). Los otros retablos y capillas serán progresivamente restaurados por los alumnos de la escuela de restauración de la Diputación en concepto de prácticas escolares.

Para difundir la obra, el Servicio organizó una visita colectiva con especialistas de la restauración monumental, que se realizó el 27 de junio de 1992. Aprovechando la ocasión se visitaron otras dos obras cercanas a Muntanyola, también restauradas por el Servicio, la iglesia de San Vicente de Malla y las escuelas Catalina Figueras de Tona.

Al día siguiente, 28 de junio de 1992, día de la fiesta mayor de Muntanyola y festividad de Santa Julita y Sant Quirce, tuvo lugar la fiesta de celebración de la terminación de las obras de restauración, que comprendió diversos actos de participación popular. Estuvieron presentes la vicepresidenta de la Diputación de Barcelona, Marta Mata, el alcalde de Muntanyola, Josep Alemany, y el vicario general del obispado de Vic, Rvdo. Félix Guàrdia. Con este motivo, el Servicio editó un tríptico informativo con fotografías y planos explicativos de la evolución de la iglesia hasta el momento de finalizar la restauración que aquí se reseña. También, las *Actes del III Simposi sobre Restauració Monumental* (Barcelona, del 19 al 21 de noviembre de 1992), libro editado por el Servicio, incluyen dos ponencias sobre la restauración de la iglesia. En 1993, el Instituto Eduardo Torroja del Consejo Superior de Investigaciones Científicas editó en la revista *Informes de la Construcción* una amplia reseña de la obra efectuada.

## Trabajos de arqueología

Los trabajos se desarrollaron de forma selectiva en diversos lugares del yacimiento. En la capilla mayor y en las laterales se respetaron las bases de los retablos para no tener que desmontarlos, y en la nave tampoco se excavaron las zonas ocupadas por sepulcros colectivos de la edad contemporánea, que permanecieron *in situ*, intactos. En la sacristía sólo se abrieron sendas trincheras en los extremos de levante y poniente. En la capilla del Santo Cristo, situada a tramontana del presbiterio, no se realizó ninguna investigación arqueológica. Tampoco se excavó la estancia situada bajo las escaleras del coro, al lado de la capilla de San Isidro.

Como es habitual en nuestros trabajos, la excavación propiamente dicha se complementó con el estudio arqueológico de la fábrica del edificio. En este caso, la investigación se realizó

conjuntamente con el arquitecto técnico Josep M<sup>o</sup> Moreno, que se ocupaba del análisis de los materiales y de las técnicas constructivas. En general, la potencia del yacimiento era escasa. Este hecho agilizó la investigación, pero también determinó que los vestigios encontrados fuesen bastante escasos. Igualmente, la utilización de una misma cota para colocar diversos pavimentos durante la edad moderna provocó que los restos de estos suelos fuesen muy fragmentarios. De todas formas, la excavación proporcionó información suficiente para poder comprender todas las etapas evolutivas del edificio y establecer una cronología absoluta.

Los restos más antiguos localizados corresponden a las ruinas de la fábrica original del templo, construida según los cánones de la arquitectura pre-románica. De este edificio sólo se conocía una referencia documental del año 938, y nunca se había llegado a conocer su apariencia. Ahora sabemos que se trataba de un templo de nave única bastante alargada encabezado por un elemento trapezoidal. Los restos de la cabecera se encontraron en el subsuelo del presbiterio actual, muy deteriorados por la acumulación de elementos posteriores, pero con la entidad suficiente para restituir la planta completa. Los vestigios de las paredes laterales del aula también se localizaron, aunque muy arrasados. No así los del testero, que habían desaparecido completamente. A pesar de todo se dedujo su situación a través de la posición de una tumba de fosa orientada de este a oeste, que fue cortada por la construcción del edificio románico, lo que indica que debía encontrarse en el cementerio pre-románico. Teniendo en cuenta que solían colocarse junto a los muros perimetrales de la iglesia, el extremo oriental de dicha sepultura podría indicar la situación de la pared de poniente del templo del siglo x.

La fábrica de esta construcción debía ser de mampostería unida con mortero de cal. Esta es la impresión que daba la observación de los cimientos, única parte de aquella iglesia que ha llegado hasta nosotros. El pavimento era de arcilla apisonada con una capa de cal por encima. A pesar del intenso arrasamiento, pudimos comprobar que los muros perimetrales tenían cerca de un metro de ancho y, según pone de manifiesto este grosor, se podría aventurar que el edificio debía estar cubierto con bóveda, aunque hay que tener en cuenta que este sistema sólo era de uso corriente en los presbiterios. El análisis de los paramentos de la iglesia actual y de la rectoría anexa ha permitido la identificación de una torre circular coetánea del templo pre-románico. La excavación ha revelado su perímetro completo, que se recortó durante la edad moderna, pero no ha ayudado a determinar su cronología, ya que el relleno interno era macizo. Sin embargo, el hecho de que el muro meridional del templo románico quede adosado a la torre, indica que ésta era anterior.

Hay que tener en cuenta que los dos elementos, iglesia y torre, permanecieron exentos hasta el siglo xii, lo que hace difícil asegurar si corresponden al mismo plano constructivo o bien si son diacrónicos. Si considerásemos que la torre fue un campanario desde sus inicios, deberíamos asociarla al templo. Esta posibilidad, sin embargo, no resulta probable, ya que posee una puerta elevada, característica de un uso defensivo. En Muntanyola se conoce la presencia de un castillo desde 1013, asociado tradicionalmente a la masía *del Castell*, un poco alejada del templo, en la que se observan vestigios de una construcción militar reutilizados. Así, resulta arriesgado identificar nuestra torre con las noticias documentales. En cualquier caso, es lícito deducir que no formó parte de un castillo importante, ya que en la comarca los castillos solían recibir su nombre del término al que pertenecían, y el de Muntanyola, en cambio, lo tomó de la advocación de la iglesia.

Del templo románico se conoce el acta de consagración, dada en 1177. Hasta ahora, aunque se había realizado algún intento poco afortunado, no se había llegado a descubrir nin-

gún vestigio de este edificio. Nuestros trabajos, en cambio, proporcionaron la planta casi completa del ábside, que circunscribía las ruinas de la cabecera pre-románica y que, a la vez, servía de apoyo del cerramiento oriental del presbiterio actual. En los laterales de la nave, sobre todo a tramontana, también se encontraron restos de los muros del siglo XII, cuyo trazado casi coincidía con los límites del aula que ha llegado hasta nosotros. Sin embargo, del testero sólo se localizó la cimentación interior y la trinchera de fundación. Además, la exploración de la fábrica reveló que en diversos lugares de la nave aún se conserva el aparejo románico prácticamente intacto hasta una altura considerable, que coincide con el punto del que arrancaba la bóveda de medio punto, hoy desaparecida. Al suroeste se descubrió la mitad de una puerta acabada en arco de medio punto, la estratigrafía de cuyo umbral indicaba que era de esta etapa.

De la excavación y exploración de la fábrica se deduce que el edificio románico, de nave única, encabezado por un ábside bastante profundo, era una construcción sólida de gruesos muros, realizados con sillares bien tallados y colocados a soga y tizón; las piezas estaban unidas con una junta resaltada, que ya hemos localizado diversas veces en otras edificaciones de los siglos XII y XIII. Al mismo tiempo, se comprobó que las paredes internas tenían un enlucido de cal muy delgado. Los trabajos también han revelado que en esta fase el pavimento era de tierra apisonada cubierta de cal y que en el centro del presbiterio estaba el altar mayor apoyado en un pequeño pilar.

Es posible que en el testero hubiese habido una portada con arquivoltas. Un capitel decorado sólo por dos caras, encontrado en la bóveda de la capilla del Rosario, podría haber formado parte de dicha portada. También es probable que la iglesia hubiese tenido una espadaña apoyada en el testero occidental. Este elemento se podría relacionar con una estructura aparecida en el subsuelo de la capilla de San Isidro, en el entorno septentrional del edificio románico, donde podía tener su apoyo una hipotética escalera de acceso. El uso como campanario de la torre cilíndrica descrita anteriormente es mucho más seguro, ya que se encontraba unida materialmente a la fábrica del templo románico, un poco más amplio que el pre-románico. Hay que añadir que en el interior de la nave se descubrieron cinco silos, dos de ellos inacabados porque al recortarlos se encontró la roca natural. Estos depósitos, utilizados hasta el siglo XVI, según indicaba el material de relleno, servían para almacenar el diezmo recaudado en especie.

La *sagrera* (área sagrada) del siglo XII, según el acta de consagración de 1177, abarcaba treinta pasos alrededor del templo. En el subsuelo de las capillas actuales del Rosario y San Isidro, a tramontana de la nave, se localizaron algunas sepulturas de aquella época. En general, eran de cista para los individuos adultos y de fosa sencilla para los niños. Al colocarlas se respetó una banqueta adosada a la fachada norte de la iglesia. Desconocemos la función de este elemento, que quizás sólo era ornamental; al otro lado del edificio fue imposible encontrar otro semejante, ya que el pavimento fue rebajado en la época moderna con motivo de diversas remodelaciones en la rectoría.

Entre finales de 1575 y 1578 se construyó la capilla del Rosario, al noreste de la nave. De este cuerpo se conservan actualmente la pared septentrional y la cubierta, aunque modificada en el siglo XVIII. Durante la excavación se descubrieron las ruinas del muro de poniente y el pavimento original, de baldosas, cuya preparación cubría directamente algunas de las tumbas medievales en cista mencionadas antes. En aquel momento también se substituyó el suelo de arcilla y cal que ocupaba la nave por otro cerámico, parecido al de la capilla descrita. Esta modificación fue datada mediante monedas de Carlos I (1516-1556) y Juana y Carlos (1516-1555) aparecidas

en las capas de base del nuevo pavimento. Al mismo tiempo, se amortizaron los tres silos que habían funcionado en el aula desde el siglo XII.

Los documentos indican que en 1556 se firmó el contrato para la construcción de una nueva capilla al noroeste de la nave, dedicada a san Isidro. Es factible que el pavimento de baldosas colocado en la nave en 1669 fuese muy parecido al de la capilla. En este recinto se han encontrado fragmentos significativos, no así en el aula, donde apareció muy deteriorado. La excavación indica que el presbiterio también debió pavimentarse hacia la misma época, porque en la preparación del primer suelo cerámico que se encontró se descubrió una moneda de Felipe III (1612-1620) con señales de una circulación prolongada.

Las fuentes escritas citan nuevas modificaciones estructurales en 1707, fecha en que se colocan gradas en el altar del Santo Cristo. Este cuerpo ya debía estar al norte del presbiterio y la planta actual del espacio destinado al oficiante debe ser coetánea. Estas suposiciones responden al resultado del estudio de las paredes de la cabecera, en las que, por debajo de la cornisa de escayola colocada durante la reforma de 1729-1732, existe otra de piedra que parece solidaria con la parte alta de la fábrica. Además, la excavación revela que, anterior al pavimento de baldosas propio de la reforma del siglo XVIII, hubo dos más. Uno, descrito más arriba, del siglo XVII muy avanzado, y el otro que, aunque no proporcionó material, bien podría ser de comienzos del XVIII.

Por otra parte, las paredes orientales de la capilla del Santo Cristo y del prebiterio parecen solidarias, vistas desde el cementerio actual. Todo esto nos hace pensar que la capilla del extremo noreste podría haber sido construida en el período 1674-1707, y que el presbiterio también se levantó entonces, volviendo a aprovechar algunos sectores de las paredes laterales de la cabecera románica.

Tal como describen los documentos escritos, desde 1729 a 1732 el templo fue objeto de una remodelación profunda, que acabó de definir la fisonomía actual. La excavación ha ayudado a identificar el pavimento de baldosas colocado en 1731, ya que se han encontrado fragmentos en el aula y en la capilla del Rosario, y el estudio de la fábrica ha revelado que la torre del siglo X, que servía de base al campanario, fue mutilada en la parte baja para ubicar allí la capilla de San Sebastián.

Finalmente, los trabajos arqueológicos han revelado que, tras un largo período con modificaciones poco importantes, a comienzos de nuestro siglo el presbiterio, la nave y las capillas laterales recibieron un pavimento de losetas cerámicas. Hay que añadir que, desde el siglo XVI, fueron frecuentes los enterramientos en la iglesia, sobre todo en el aula, aunque también se colocaron en las capillas del mediodía.

#### Proceso de la investigación histórico-documental

Además de la fábrica y la decoración de la iglesia que, como hemos señalado, no sufrieron daños graves en el transcurso de la Guerra Civil de 1936-1939, también sobrevivió al conflicto su rico archivo parroquial, que hoy se conserva en el Archivo Diocesano de Vic. Así, la investigación histórica en Muntanyola contó con unas series documentales excepcionales tanto por su amplitud cronológica como por el tipo de información que aportaban.

Debido a la profusión del fondo, la investigación se centró en aquellos manuales y documentos más directamente relacionados con el edificio: *Libre de l'obra*, cuentas, facturas, manuales notariales, libros de cofradías y visitas pastorales. Estos últimos, que correspondían a la copia que conservaba la

parroquia de las visitas realizadas por el obispo de Vic o sus representantes, completaban los registros, también de visitas, que correspondían al obispado. Esta circunstancia permitió reconstruir casi totalmente la serie, ya que si bien algunas se encontraban repetidas, otras se conservaban solamente en uno u otro fondo. Esta serie abarca desde el siglo XIV hasta finales del siglo XIX.

La información que proporcionaban las visitas ayudó a entrever el estado del templo en las diversas épocas y la necesidad de hacer obras y mejoras en determinados momentos. La realización o no de estas obras se pudo determinar gracias a la serie de libros de cuentas que recogían todos los pagos realizados por la parroquia a lo largo de los años, y también por los manuales notariales. Estos recogieron los contratos para la construcción de las diferentes capillas que se abrieron en el transcurso de los siglos XVI y XVII a ambos lados de la nave. Con todo, los libros más importantes para nuestro estudio fueron los dos *Llibres de l'obra* del siglo XVIII, que recogen los términos de los diversos contratos redactados para la realización de la gran reforma del templo iniciada en 1729. A través de ellos se pudo conocer el alcance de las obras, los profesionales que intervinieron, su nombre y las cantidades pagadas por la mano de obra y los materiales empleados.

Los mismos manuales notariales y los libros de algunas de las cofradías instituidas en la parroquia, como la del Rosario, conservan otros contratos del mismo siglo XVIII y del XIX, que hacen referencia, especialmente, a la construcción de los retablos que fueron decorando las distintas capillas y completaron la ambientación barroca que ha conservado el templo hasta hoy.

El propio fondo parroquial conservaba algunos planos e información de la casa rectoral que se encuentra adosada a la iglesia y que, como ésta y el campanario, fue objeto de diversas reformas, sobre todo en el siglo XIX. Además de estos dos fondos, en la sacristía se conservaba un documento de época reciente (aproximadamente de 1910) que mostraba la composición de los retablos, lo que ha permitido reconstruirlos a partir de las imágenes que aún hay en el templo.

#### Criterios de la intervención arquitectónica

En Muntanyola, una vez planteados los objetivos derivados de la esencia documental del monumento (la investigación científica inherente a toda restauración y la garantía del traspaso de la información obtenida), los objetivos esenciales genéricos derivados de la condición arquitectónica y significativa del monumento fueron tres: mejorar las condiciones físicas de la fábrica, mejorar el uso del edificio y potenciar su significación colectiva. Los dos primeros objetivos implicaban los habituales trabajos de consolidación y acondicionamiento, de escasa relevancia técnica en un edificio como éste. Para satisfacer el tercer objetivo —mejorar la relación significativa entre el edificio y sus usuarios—, el Servicio repitió modelos de comportamiento ya ensayados en otras obras, aunque aplicados con «eclecticismo y elasticidad», tal y como recomendaba el maestro Torres Balbás.

Pero casi desde el inicio, a estos objetivos genéricos se había sumado un cuarto objetivo que condicionaría la obra. El hecho de que se conservasen la mayor parte de los elementos decorativos y litúrgicos de la iglesia en un estado aceptable y, por otra parte, la voluntad de cooperar en la reivindicación de una época artística infravalorada en Cataluña, sugirieron la idea de repetir en Muntanyola una actuación semejante a la que hace unos años se llevó a cabo en Sant Vicenç de Rus. De aquella iglesia románica de Castell de N'Hug recuperamos científicamente su tipología y todos sus elementos constructivos y decorativos para facilitar a los visitantes la comprensión de la arquitectura rural románica del siglo XII. En

Muntanyola podíamos hacer lo mismo en relación al barroco, con la ventaja de que sólo habíamos de revalorizar todo lo que teníamos; es decir, podíamos plantear una restauración ambiental con fines didácticos, una *restauración didáctica* que devolviese al templo el esplendor de su imagen barroca. Con este objetivo, era fundamental la recuperación de la imagen del interior, cuidando todos los espacios y elementos —incluso los más obsoletos, como el baptisterio del siglo XIX o el púlpito— que contribuyeran a definir el ambiente de iglesia rural concebida y decorada en los dos últimos siglos.

Además de devolver al templo su imagen barroca, el descubrimiento de algunos elementos románicos con suficiente entidad sugirió una actuación para revalorizarlos. Así, los visitantes podrían leer en los muros la evolución histórica de la fábrica y los habitantes del lugar también podrían sentirse orgullosos del pasado medieval de su iglesia parroquial.

#### Descripción de la obra

La iglesia padecía síntomas claros de abandono, que constituían su principal problema; existían humedades procedentes de los tejados, pequeñas grietas que rompían los arcos, desconchados y suciedad. En la fachada principal se observaban deficiencias que evidenciaban el abandono al que había estado sometido el edificio: la portada de piedra blanca que enmarcaba la puerta de la iglesia estaba resquebrajada y desgastada; cerca de la entrada, en el ángulo noroeste, había dos grandes grietas verticales, consecuencia de haber recortado el terreno para abrir el camino que rodea el edificio, cuyo cimentamiento se había asentado al quedar descalzado.

Las dos primeras fases de obra consistieron en la consolidación del edificio. Primero, se reparó la esquina noroeste, se reforzaron con hormigón los cimientos y después se cosieron las grietas de los muros al modo tradicional: con grapas de hormigón en el relleno interior y completando las hiladas de piedra de la cara exterior con sillares de la misma medida.

El estado de las cubiertas era muy precario. Se desmontaron las de la nave y las de las capillas. Las castigadas y rudimentarias cerchas de madera, que ya habían llegado a un estado de colapso y no tenían especial interés, fueron substituidas por viguetas de hormigón prefabricadas, elementos sustentantes de uso habitual en la comarca en el momento de la restauración. Se descargaron de pesos inadecuados las sencillas bóvedas interiores. La cubierta se acabó con tejas árabes tradicionales, en gran parte recuperadas del propio edificio. Como medida preventiva para garantizar una mayor duración a la nueva cubierta, se ampliaron las canales de lima hoya.

En la tercera fase de la obra se realizó el relleno con grava fina de las excavaciones arqueológicas del interior del edificio. Después se construyó la base para la posterior colocación de un nuevo pavimento, con láminas de polietileno y una plataforma de hormigón de 10 cm. Se inspeccionaron los testimonios que se habían colocado en la fase anterior para controlar posibles movimientos. Pasado un tiempo pertinente, se comprobó que el edificio estaba asentado. Se apuntaló el portal de acceso a la sacristía para reparar su marco de piedra, colocando piedras con molduras iguales a las que había en las jambas. El armario de la sacristía se consolidó con ladrillos.

En esta fase también se actuó en el campanario. Se comenzó por la limpieza de la escalera de acceso (desde la rectoría) y se desmontó el macizado de unas ventanas del último piso. La cubierta presentaba un estado de conservación deficiente y las tejas, removidas y rotas, no garantizaban su estanqueidad. El estado del caballete, de los aleros y de los remates de los muros aconsejaban también una remodelación total. Como tenía una estructura interesante, visible desde el exterior, el criterio de intervención fue diferente respecto al apli-

# Iglesia de San Quirce y Santa Julita. Muntanyola

158

cado en el resto de las cubiertas. El desmontaje de las tejas se hizo con mucho cuidado y se pudo observar que eran vidriadas. Se hizo un reconocimiento del entramado de madera y se comprobó que estaba en muy mal estado, por lo que era necesario sustituirlo por uno nuevo. Se bajó sin desmontar mediante una grúa, para estudiarlo y tomar medidas. Los carpinteros realizaron una réplica idéntica, con madera de pino melis protegida con tres capas de Xylamón (producto oleoso a base de resinas alquídicas que previene contra los hongos, la carcoma y la humedad), aprovechando de la vieja estructura todos los elementos metálicos útiles. Un mes y medio después se colocó de nuevo la cubierta del campanario, con un acabado de tejas vidriadas. Además, se reparó la cornisa y se colocó un nuevo pináculo de piedra natural y un pararrayos de 50 m de radio de acción. También en esta fase se desmontaron los depósitos del agua situados en la parte superior del campanario para mejorar sus condiciones higiénicas. Fueron arreglados y trasladados al interior del edificio, sobre la sacristía.

La cuarta fase comportó la restauración de las fachadas y la adecuación del entorno. La restauración de la imagen exterior del edificio no supuso ningún problema técnico ni planteó dudas conceptuales. Aun sabiendo la devoción bastante generalizada en Cataluña por la piedra vista, se decidió recuperar el tipo de revestimiento original del edificio. El mal estado de conservación de los pocos restos de enlucidos originales aconsejó que las fachadas fuesen repicadas y enfoscadas. El nuevo estuco se fabricó siguiendo las técnicas tradicionales (mortero de cal, pigmentos naturales, arena y polvo de mármol), afortunadamente aún no olvidadas en la comarca. Los sillares de las esquinas, siguiendo una tradición posiblemente no muy antiguas, se dejaron vistos una vez restaurados.

También se restauró la portada, aunque sin reponer todas las faltas de la piedra, con el convencimiento de que la restauración sistemática de todos los huecos habría dado una imagen falsa de novedad. La base derecha de la hornacina, por ejemplo, no se rehizo. Así, el arquitecto decidió qué elementos serían o no substituidos, y el escultor, qué material se había de utilizar, piedra natural o mortero reintegrador, según el caso. Respecto a las desvencijadas escaleras de acceso, se conservaron y consolidaron sus peldaños (realizados en su mayor parte con fragmentos de losas sepulcrales aprovechadas) y los pretilles que los delimitan se acortaron y separaron de la portada contra la que se atracaban antes sin demasiada consideración.

La puerta de doble hoja de la entrada, que se encontraba en estado terminal, se rehizo a la manera tradicional. Se compró madera de roble con un año de antelación para garantizar su secado. Las viejas tablas fueron substituidas por las nuevas y se conservó la estructura y el herraje de la puerta antigua. También se restauraron las vidrieras del edificio. Josep M<sup>a</sup> Moreno, aparejador del Servicio, especialista en temas de materiales, se encargó de desmontar la del pequeño rosetón de la fachada principal y de estudiar su estructura, y Jordi Palos y su equipo del Centro del Vidrio de Barcelona se ocuparon de restaurarla y de volverla a montar.

Otro aspecto de la intervención fue la actuación sobre el entorno, con la voluntad de potenciar la relación entre el usuario y el edificio y ampliar la relación significativa entre monumento y colectividad. Se recuperó la cota perdida al abrir el camino contiguo al ángulo nordeste. Antes de esta actuación el camino pasaba rozando el templo y la pérdida de cota afectó tanto a los cimientos como a las escaleras, que ya tuvieron que ser modificadas cuando se realizó aquel rebaje del terreno. Con nuestra intervención se alejó el camino y se pudo recuperar un pequeño espacio de la cota original, que se delimitó mediante la prolongación del muro del cementerio que gira por delante de la iglesia. El muro pierde cota al mismo tiempo que la rampa y gira después, manteniendo la cota al-

canzada, para convertirse en banco y acabar dibujando la plaza. Por tanto, el tramo final del muro sirve de banco para los visitantes y de separación del camino de llegada, y está encarado a los poyetes adosados a la iglesia que sirven también de banco y, además, disimulan el nuevo cimiento reforzado.

Antiguamente se accedía al cementerio a través de una puerta decrepita precedida por tres escalones que en los entornos dificultaban el tránsito de la comitiva. En estas obras se aprovechó la prolongación del muro para crear una rampa suave de acceso al camposanto. La valla del recinto funerario se realizó con tubos metálicos, pintada con Oxirón de color gris-verde, consistente en una sencilla retícula en la que las riostras y los montantes se mueven con independencia en dos planos paralelos. En la puerta de la valla, de doble hoja, se grabó la fecha 1991 (dos dígitos en cada hoja); la puerta fue colocada en 1990, pero se trata de una pequeña licencia ante la tentación del atractivo de la simetría de aquel guarismo. Finalmente se hizo el cambio del trazado del tendido eléctrico de la fachada principal, que se soterró hasta el interior.

Los trabajos de la quinta fase consistieron en los acabados interiores. Se repicaron las zonas más afectadas de los paramentos verticales y horizontales, se limpiaron las grietas, que ya no implicaban peligro, y se rellenaron de yeso. Fue al hacer el repicado de la cara interior del muro de mediodía, al lado del cancel, cuando se descubrió un lienzo de muro y un fragmento de la puerta lateral del templo románico, que se dejaron a la vista como testimonio de los orígenes de la iglesia. Justamente delante, y como medida de protección, se colocó una fina barandilla metálica con unos atriles explicativos. En el mismo muro había un armario empotrado, que se aprovechó para colocar una vitrina donde se expondrían los restos encontrados: un capitel románico de la puerta principal del siglo XII y dos piedras esculpidas con relieves. El armario se cerró con un marco de aluminio, y se colocaron baldas de cristal y una luz tipo linestra. También se dejó visto un lienzo del muro románico de la cara exterior de tramontana, donde se conserva la junta resaltada característica del siglo XII.

La restauración de la deteriorada pintura mural constituyó un aspecto esencial para la recuperación ambiental del interior. Se llevaron a cabo los sondeos pertinentes y se documentó el proceso. A partir de este análisis, se concluyó la existencia en algunas zonas de las capillas y del presbiterio de diversas capas pictóricas anteriores a la ahora vista, con un grado de conservación muy deficiente en las capas superiores; todas ellas habían sido realizadas con la técnica de pintura al temple sobre preparación de yeso. La mayor parte de la nave presentaba sólo la capa aparente, que se debió realizar en 1848, según la documentación.

Una vez analizados el informe y las propuestas de los especialistas, se optó por conservar —o rehacer allí donde se había perdido— esta última decoración (la de 1848), ya que fue la única que afectó a todo el interior del templo. También se estudiaron las decoraciones pictóricas de las dos capillas de mediodía, que presentaban importantes pinturas. Las conclusiones del estudio hicieron tomar la decisión de dejar su restauración para una intervención posterior, ya que se presentaba complicada y costosa. Por este motivo, estas dos capillas se cerraron con paramentos provisionales de madera. Se previó la posibilidad de que más adelante se recupere en una de las capillas la decoración anterior, más interesante y mejor conservada que la del siglo XIX. En la reparación se utilizó pintura a la cola, no acrílica, y el zócalo se hizo al óleo imitando un jaspeado marmóreo. No se varió el azul rutilante encontrado en la bóveda del presbiterio. Antes de pintar, se rellenaron las grietas de las superficies que habían perdido la pintura a causa de la humedad, y se substituyó el yeso en mal estado.

La restauración de los objetos muebles o artes aplicadas fue también una tarea primordial para la recuperación del ambiente. Se tuvieron que limpiar y restaurar una considerable cantidad de imágenes; algunas eran sencillos santos de la escuela de Olot, de yeso pintado, y, en cambio, otras eran piezas buenas de talla policromada, y algunas de terracota, como la de santa Julita y su hijo san Quirce. Naturalmente, los trabajos de restauración mobiliar más importantes fueron los de recuperación física y formal de los retablos. Se restauró solamente el altar mayor, previendo, sin embargo, la continuidad de los trabajos. La mesa del altar fue el único elemento que se retiró para ser substituido debido a su mal estado de conservación. La nueva mesa se hizo idéntica a la original, pero móvil, para que se pudiera decir la misa de cara a los feligreses; además, puede avanzarse o bien reintegrarse a su posición original en el retablo, deslizándose sobre unas guías.

Se tuvo especial interés en conservar y restaurar otros elementos, como el antiguo cancel y las puertas, e, incluso, elementos obsoletos como el púlpito. También se limpiaron y recuperaron, sin modificarlos, otros espacios y ambientes, aunque su uso actual sea mínimo, como el pequeño y sencillo baptisterio de finales del siglo XIX, la sacristía con su retablo de líneas clásicas y la práctica cómoda para guardar el ajuar, y el lavabo, en el cual se recuperó la frase latina que lo decora. En el presbiterio se rehicieron los peldaños de piedra y se volvió a colocar la reja existente, limpiada previamente. Los viejos bancos de la iglesia, con grabados de los gentilicios de las masías del lugar, se conservaron, limpios y restaurados, no sólo por motivos económicos, sino sobre todo por motivos conceptuales, ya que no convenía introducir elementos diacrónicos atendiendo al objetivo de la recuperación ambiental.

El suelo se pavimentó nuevamente sobre la base preparada en una fase anterior, con baldosas de 20x20 cm, con piezas casi idénticas a las que se habían colocado en 1729, de las cuales los arqueólogos habían encontrado muestras. El mosaico hidráulico de nuestro siglo —que ocupaba toda la iglesia y que fue desmontado al iniciarse las excavaciones— se conservó como testimonio en algunos espacios marginales, y el resto se guardó en la vecina casa parroquial.

Todo el sistema eléctrico de la iglesia se hizo nuevo para adecuarlo a la normativa vigente. La iluminación interior se llevó a cabo pensando en las diferentes utilidades del templo: para las celebraciones ordinarias, una iluminación indirecta y general, que se resolvió a base de focos puntuales por encima de la cornisa, enfocando las cúpulas; para las celebraciones multitudinarias (bodas, fiestas patronales, etc.), una iluminación puntual, con dos focos orientables a los lados del presbiterio, que iluminan el retablo del altar mayor y la mesa. En las capillas laterales también se situaron focos orientables, uno hacia el retablo y otro hacia las bóvedas. Por otro lado, para completar la mejora del entorno, al pie de la escalera de acceso se colocó un farol de encendido automático, que da luz a toda la plaza y que permite ampliar el horario de uso de la iglesia y de sus alrededores.

Finalmente, en una habitación situada en la primera planta del lado noroeste de la iglesia, por donde se accede al coro, se colocaron cinco maquetas que explican la evolución del templo desde el siglo X hasta el siglo XVIII.

### Dades bàsiques de l'edifici

Comarca: Osona

Municipi: Manlleu

Localització: Plaça Dalt Vila, núm. 3; c/ Alta Cortada, s/n; c/ Baixada de la Fidela, i c/ de la Font. Al centre històric de la població.

Tipologia: Arquitectura residencial. Casa senyorial d'estil neoclàssic, de planta quadrangular, amb un jardí a la part posterior.

Època: Final del segle XIX

Ús primitiu: Residencial

Ús actual: Equipament cultural (alberga diverses entitats)

Propietat: Ajuntament de Manlleu

### Dades bàsiques de l'actuació

#### Intervenció arquitectònica

Restauració de la teulada i de les façanes de la plaça Dalt Vila, carrer Alta Cortada i Baixada de la Fidela; reforma del nucli de comunicacions verticals; dotació de serveis a les plantes primera i segona, i reforçament dels sostres d'aquestes plantes.

#### Projecte

Arquitecte: Josep Rovira i Pey  
Data: octubre de 1989

#### Obra

Arquitecte: Josep Rovira Pey  
Aparelladors: M<sup>a</sup> Àngels Bardolet, Salvador Santolaria.  
Empresa constructora: Urcotex ISA, Barcelona.  
Fusteria: Madesa, Barcelona.  
Electricitat: Serveis Elèctrics d'Abrera, Abrera.  
Vidrieria: Vilbar, Solsona.  
Manyeria: Estructures B.K., Solsona.  
Pintura: Aureli Meca, Cardona.  
Pedra: Marbres Farré Corbera, Barcelona.  
Fontaneria: Serveis Elèctrics d'Abrera, Abrera.  
Restauració de l'estuc de les façanes: Jordi García, Barcelona.  
Data d'inici: 3 d'abril de 1989  
Data d'acabament: 23 de febrer de 1994  
Pressupost: 71.952.555 pessetes (Diputació, 50%; Ajuntament, 50%).

#### Investigació històrica

Director: Albert López Mullor

*Recerca històrico-documental*

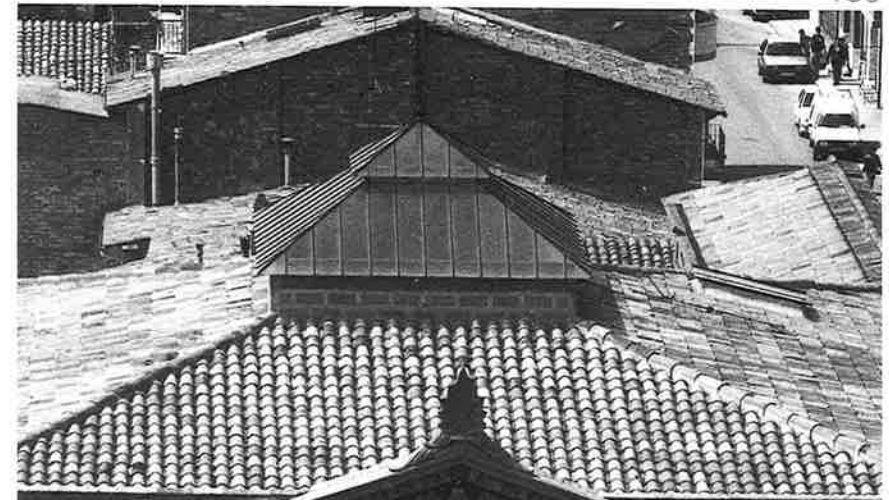
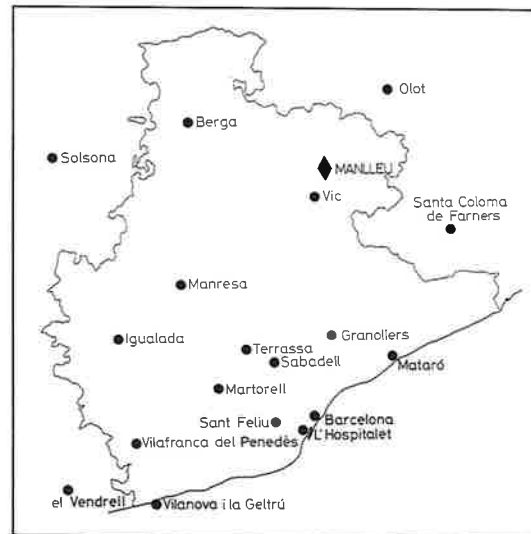
**Estudi de les fonts documentals:** Judit Llopart, Lúcia Torres,

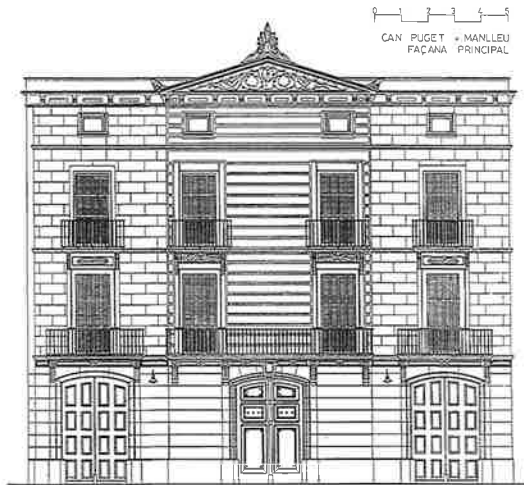
*Recerca històrico-artística*

Estudi artístic: Judit Llopart, Lúcia Torres.

Estudi cromàtic de les façanes: Josep M. Moreno

**Textos:** Raquel Lacuesta, Judit Llopart, Josep Rovira, Imma Vilamala.





Alçat de la façana principal de Can Puget.



Fotografia retrospectiva de la plaça Dalt Vila, amb l'església parroquial al fons. Costat oposat a la línia de façana de Can Puget. Foto: Editorial Fotogràfica. SPAL.



Vista de la plaça Dalt Vila i de Can Puget des del campanar de l'església parroquial. Foto: M. Baldomà, SPAL, 20.4.1994.

## Descripció de l'edifici

Can Puget és una gran finca formada per un cos principal —l'antiga residència senyorial— de planta quadrangular amb una arista obliqua (18,50 m x 21,55 m) i dos apèndixs (un en direcció est-oest i l'altre juxtaposat al costat sud), i un jardí situat a la part posterior on hi ha unes dependències annexes, l'habitatge dels porters i les cotxeres.

El cos principal, de línies neoclàssiques, està format per tres crugies paral·leles creuades per tres de perpendiculars. La coberta és a quatre aigües amb tremujals i està feta amb una estructura de fusta amb jàsseres, bigues i lates, sobre les quals descansen les rajoles i les teules àrabs. Al centre hi ha una claraboia piramidal amb estructura de ferro i vidre que dona llum al pati interior que conté l'escala noble, al voltant del qual s'organitzen les dependències de la casa. Els forjats entre plantes estan formats per biguetes de ferro i revoltons ceràmics. Consta de sis plantes: la semisoterrània (546,99 m<sup>2</sup>), amb façanes al pati posterior, on l'Ajuntament té instal·lat el museu municipal; la planta baixa (546,99 m<sup>2</sup>), amb accés des de la plaça Dalt Vila, on hi ha l'Escola Municipal de Música; l'entresol (318,80 m<sup>2</sup>), amb façana a la part posterior, que conté una sala d'exposicions; la planta primera o noble (523,04 m<sup>2</sup>), amb accés per la plaça Dalt Vila, que alberga diverses entitats culturals, i les plantes segona i de les golfes (523,04 m<sup>2</sup> cada una), amb accés des del carrer Alta Cortada.

La façana principal, oberta a la plaça Dalt Vila, n'és l'element més significatiu. Inspirada en el cànons clàssics, presenta una distribució jerarquitzada d'elements (basament, cos central, entaulament-cornisa i frontó), tant en sentit horitzontal com vertical, seguint una composició regular i simètrica. La part central cobra major relleu en avançar-se lleugerament cap endavant respecte als cossos laterals i estar emmarcada per dalt amb el frontó triangular. El basament ocupa tota l'alçada i amplada de la planta baixa. Conté tres portals iguals, d'arc escarser i amb portes de fusta amb clavendes, que defineixen els tres eixos compositius verticals. El parament central d'aquest basament està tractat de manera diferenciada respecte a la resta, amb un estucat decorat amb línies horitzontals incises. A la clau del portal principal hi ha inscrites les inicials R. P. del nom del propietari, Rafael Puget.

Les plantes primera i segona tenen un tractament similar, amb quatre obertures d'esquema rectangular vertical —les centrals de la planta noble formen una balconada i la resta són balcons individuals—. Estan protegides amb baranes de barrots verticals de ferro colat i les llosanes són sostingudes per mènsules de pedra (les de la planta noble, de major dimensió i volada que les de la segona) i es tanquen mitjançant doble persiana de llibret mòbil. Les quatre finestres de les golfes són petites i de forma rectangular.

Els forjats de les plantes estan destacats per les línies d'impòsta motllurades. Els elements decoratius de la façana estan trets, també, del repertori clàssic: frisos amb decoracions florals sota les impostes, permòdols sota la cornisa, i dentellons i antefixes al frontó, el timpà del qual conté uns relleus escultòrics que representen una palmeta flanquejada per fulles d'acant. Els paraments d'aquesta façana principal són estucats i les obertures, motllures i arestes, de pedra.

La façana del carrer Alta Cortada és un llarg llenç, de gairebé 40 metres, que segueix la composició de la façana principal, però amb un tractament més senzill. El sòcol és fet amb pedres de riu i la resta de la fàbrica, de maó massís, amb les obertures i arestes de pedra i els balcons amb baranes de ferro colat. A la tarja de ferro de la porta hi ha la data 1886.

La façana del cos que s'alinea amb la Baixada de la Fidela forma un angle obtús respecte de l'anterior i tanca l'edifici per aquest costat a manera de contrafort. D'ell neix el mur que limita la finca per aquest carrer i que té tres nivells d'alçària. Està fet de mamposteria de pedres de riu rejuntades amb petits còdols. El perímetre de la finca es completa amb el cos de les cotxeres, situat al carrer de la Font. És de planta baixa i el seu sostre forma part del jardí. La fàbrica és de palets de riu, estucada imitant carreus, i es corona amb una barana —la del jardí— formada per una filera de pilastres alternades amb barrots de ferro.

De les façanes que s'obren al jardí, cal destacar-ne les galeries porxades d'arcs rebaixats de les plantes superiors, que corresponen a l'ala del carrer Alta Cortada. Sembla que la corresponent a la façana principal també havia tingut porxos, però actualment estan cegats i només s'obren al pati finestres apaisades.

Quant a la decoració interior, cal remarcar els motlluratges i casetons del sostre del vestíbul de la planta baixa, la riquesa ornamental de les dependències de les plantes noble i segona, el tractament dels paraments i de les vidrieres policromes del pati interior, i l'escala d'honor, feta de marbre, amb barana de ferro forjat i amb llums en forma de globus que estan sostinguts per peus de ferro treballat amb motius vegetals i magolles.

## Notícia històrica

L'edificació de Can Puget és una mostra de la puixança de la burgesia industrial a la vila de Manlleu en el decurs de la centúria passada. Propietat de l'industrial Rafael Puget i Terradas, es va edificar a l'inici d'un període clau en l'expansió i ordenació urbanística de la zona de Dalt Vila, coincidint amb l'obertura de nous carrers i amb la reedificació de la plaça, que havia perdut la façana de llevant i les cases que la tanquen a migdia a causa d'un incendi durant la guerra del Francès (1808-1814). Can Puget es va edificar en aquesta plaça, lloc privilegiat perquè va ser el centre de Manlleu fins a final del segle XIX (a partir d'aquell moment el centre es va anar traslladant a la zona sud, coincidint amb l'expansió urbanística en el Baix Vila).

Les primeres referències que tenim del projecte de construcció de Can Puget són del 6 d'agost de 1872, data en què Rafael Puget va presentar a l'Ajuntament de Manlleu una sol·licitud de permís d'obres per construir una casa de tres cossos en els solars, casa i terrenys annexos situats a la plaça Major. En aquell moment, encara eren propietat d'Antoni Sabatés, però Puget tenia intenció de comprar-los-hi. Se sap documentalment que Antoni Sabatés havia obtingut un permís de l'Ajuntament, el dia 1 de desembre de 1871, per edificar una casa en els solars que tenia a la plaça Major i al pasatge de la Costa. La sol·licitud de Rafael Puget fent referència a una casa indica que Sabatés la va arribar a cons-

truir. A més, tenim constància que quan després de llargs tràmits, rectificacions i aprovacions del projecte presentat per Puget, les obres van iniciar-se, a principi de març de 1876, es va començar a enderrocar algun tipus de construcció existent als solars adquirits per Puget que, probablement, es tractava de la casa que havia construït feia pocs anys Sabatés.

En el llibre de comptes del paleta encarregat de l'execució de l'obra hi consten partides destinades a la compra de pólvora, barrinades, aiguarràs, metxa i feixines. Aquestes partides es repeteixen fins al mes de gener de 1877 (moment en què s'acaben les anotacions en el llibre de comptes). Al llarg d'aquest període, els materials destinats a voladura es combinen amb la facturació de grans partides de totxos i d'altres materials de construcció, com rajoles, ciment o calç. Si bé no es coneix el nom del mestre d'obres al qual pertanyia aquest llibre de comptes, s'ha arribat a la conclusió que es podria tractar de Josep Font i Delmuns, mestre d'obres municipal, a través d'un estudi comparatiu de les partides d'obres realitzades a càrrec del municipi i les actes dels plens municipals, i també per mitjà d'un estudi comparatiu de la grafia del nom. Ara per ara, ha estat impossible trobar cap projecte signat per aquest mestre d'obres; només tenim la referència que un tal Josep Font va realitzar, l'any 1834, el projecte de construcció d'un nou cementiri que no es va arribar a executar, però no sabem si es tracta de Josep Font i Delmuns. Per tant, podem suposar que les obres inicials de la construcció de Can Puget van ser realitzades per aquest mestre d'obres, però no podem assegurar que el projecte sigui d'ell.

El 15 de maig de 1876 es va aprovar el plànol d'alineacions i rasants presentat per Puget, el qual va passar a convertir-se en una espècie de pla parcial de la zona de la plaça Dalt Vila. Aquest plànol va ser consultat en diverses ocasions pels veïns a l'hora de sol·licitar permisos d'obres.

L'any 1882 es van plantejar una sèrie de problemes d'ordre urbanístic. Puget va enviar una instància a l'Ajuntament sol·licitant la urbanització d'un carrer. El 31 d'agost d'aquell any, el consistori va nomenar una comissió perquè estudiés la petició. Fins un any després no es va contestar la instància presentada per Puget. L'Ajuntament va resoldre que era inviable urbanitzar el carrer que es demanava perquè no es comptava amb els mitjans suficients per cobrir les despeses en el cas que correspongués al municipi el desmuntatge del terreny sol·licitat per Puget. Aquest carrer que Puget tenia tant d'interès a urbanitzar devia ser el que avui coneixem com a Baixada de la Fidela. No figura en el plànol de la vila de l'any 1883 i sembla que a començament del segle xx encara no estava urbanitzat, com ho demostra el fet que la vídua de Rafael Puget, Teresa Munt i Costa, va sol·licitar en repetides ocasions a l'Ajuntament que s'urbanitzés la Baixada de la Fidela, ja que el mal estat del terra feia aquest carrer intransitable, i encara no se li havia donat l'amplada prevista en els plànols de Manlleu.

Tot sembla indicar que Can Puget es va acabar d'edificar l'any 1888, data que figura a dues teules del trencaigües de la coberta (la inscripció completa és *Francesc Boix, 1888*), tot i que a la porta d'entrada del carrer Alta Cortada hi figura la data 1886. En el llibre de Josep Pla *Un senyor de Barcelona*, Puget ens comenta: *L'any 84 començà a construir la nostra*

*gran casa de Manlleu, amb un jardí espaiós, esplèndid—casa que començarem d'habitar el 86.*

Can Puget ha mantingut al llarg dels anys l'aparença original. Tenim només documentades dues reformes importants: una va afectar la façana i l'altra es va tractar d'una redistribució interior. L'any 1918, Rafael Puget i Munt, fill de Rafael Puget Terradas i Teresa Munt, va sol·licitar permís d'obres a l'Ajuntament per tal de desguassar a la claveguera que passa pel carrer Alta Cortada i modificar una finestra de l'entresol per convertir-la en balcó. Un mes després, va tornar a demanar permís per obrir una finestra al segon pis de la part d'Alta Cortada. Totes aquestes reformes van tenir el consentiment del consistori, sota l'argument que no afectaven la bona harmonia de la façana. L'any 1925, Antoni Terricabras i Güell, en representació de Rafael Puget, va demanar permís per poder arrebossar els baixos de les façanes situades al carrer de la Font amb els números 15, 17 i 19, la paret de tancament de la Baixada de la Fidela i els baixos de les cases amb els números 1, 2, 4, 6 i 10 de l'Alta Cortada.

En el decurs de la Guerra Civil de 1936-1939, Can Puget va ser objecte de saqueig, com moltes altres cases benestants de Manlleu. Anys més tard, el 29 d'abril de 1954, Josep Serra i Vallis va comprar Can Puget a Rafael Puget Pérez-Cabrero, darrer descendent del llinatge dels Puget. Un any després, adreçava la primera sol·licitud de permís a l'Ajuntament per fer una sèrie de reformes interiors. Consistien en la instal·lació d'una cuina, un lavabo, i la col·locació de mosaic al segon pis (segurament, el pis que tenia arrendat Teresa Camps Codina quan l'Ajuntament va comprar l'edifici), i també en la instal·lació d'un safareig i un lavabo en els baixos.

El 31 de gener de 1956, Serra va sol·licitar un nou permís d'obres per fer modificacions d'envans i col·locar mosaic. El projecte d'aquesta reforma interior va ser redactat per l'arquitecte municipal Josep Riera i Reguer, i les obres les va fer el contractista de Manlleu Construccions Parés SA. Dos anys després, l'1 de juny de 1958, en la memòria del projecte d'urbanització del carrer Baixada de la Fidela, també d'aquest arquitecte, hi constava que a causa de les obres del carrer es veuria afectada l'entrada de la casa de Josep Serra i el cobert que fa cantonada amb el carrer de la Font.

L'11 de desembre de 1981 es va signar un contracte privat de compra-venda de la finca de Can Puget entre l'ajuntament, d'una banda, i la vídua de Josep Serra, Ramona Roqué Castell, i les seves filles, de l'altra, per un valor de 20.650.000 pessetes. En aquest document, s'hi va fer constar que existien una sèrie de contractes de lloguer: el pis entresol del carrer Alta Cortada, a favor d'Àngel Piella; el pis 2n 2a també del carrer Alta Cortada, a favor de Teresa Camps Codina, i el pis de la plaça Dalt Vila número 3, baixos, a nom de Jaume Torrent. També hi consta que queda exclosa de la venda la casa número 14 del carrer de la Font, propietat de Ramon Roca Corominas. Aquesta compra-venda es va formalitzar en acta notarial dos anys després, el 16 de novembre de 1983, davant del notari de Manlleu Antonio Cambaia Vidiella.

Des que l'Ajuntament va adquirir la casa, s'hi van anar encabint de manera provisional diferents entitats de caire sociocultural, fins que, amb la restauració que va portar a terme el Servei, es van regular també els usos que tindria l'edifici (veg. *Descripció de les obres*).



Façana principal de Can Puget, a la plaça Dalt Vila, abans de la restauració. Foto: Joan Francés, SPAL, 25.2.1985.



Façana al carrer Alta Cortada, abans de la restauració. Foto: Joan Francés, SPAL, 25.2.1985.



Façana i tanca del jardí de Can Puget, al carrer de la Baixada de la Fidela, abans de la restauració. Foto: Joan Francés, SPAL, 25.2.1985.



Façana al jardí. Foto: Joan Francés, SPAL, 25.2.1985.





## La família Puget

Els Puget eren una família de terratinents d'Osseja, poble de la Cerdanya francesa. Durant el període napoleònic es van expatriar i es van instal·lar a Vic, en un lloc proper a la carretera de Manlleu. El pare de Rafael Puget i Terradas, Francesc Puget, hi va establir una fàbrica de filats i teixits molt primitiva, accionada per mules. Més endavant va voler introduir nous mètodes a la seva indústria tèxtil, però les condicions que Vic li oferia no eren gens favorables. Va ser llavors quan es va desplaçar a Manlleu, sense deixar l'empresa de Vic, essent un dels primers fabricants que va utilitzar el canal industrial, el 1841. De fet, Francesc Puget tenia un gran afany de conèixer noves tècniques; prova d'això és que va enviar el seu fill Rafael a Manchester, quan enacara era molt jove, per estudiar maquinària tèxtil.



A Manlleu, Francesc Puget va arrendar la fàbrica de Can Barola, moguda per una roda de fusta accionada per l'aigua. Més tard, va comprar terrenys i aigua al senyor Mitjavila per aixecar la fàbrica de filats i teixits. La compra, la va fer conjuntament amb Antoni Baixeras i Salvador Juncadella, i entre els tres van construir tres fàbriques de caràcter independent, conegudes amb el nom de *Les tres fàbriques*. L'any 1842 va comprar terres per eixamplar el canal d'entrada d'aigua a la fàbrica dels tres propietaris. El 18 de març de 1848 *Les tres fàbriques* van formar societat amb un altre grup de fabricants per tal d'explotar i conservar el canal.

L'any 1849, Puget va crear, juntament amb Antoni Soler, de Vic, i Manuel Masó, de Barcelona, la fàbrica de filats de cotó *Masó, Soler i Cia*. L'any 1865 va participar en una de les empreses de Manlleu de més envergadura, *Almeda, Sindreu i Cia.*, la qual l'any 1879 es va traslladar a Sant Vicenç de Torelló per fundar la colònia Vilaseca. La fàbrica de Can Barola va ser comprada l'any 1871 per Francesc Puget, germà de Rafael Puget i Terradas. Ell i la dona de Rafael Puget, Teresa Munt, van ser els continuadors de l'activitat industrial. Van comprar la fàbrica de Cal Blau, que més tard van traslladar a Navàs.

## Crònica de l'actuació

Quan l'any 1981 l'Ajuntament de Manlleu va comprar Can Puget, l'edifici estava força degradat. L'antiga residència unifamiliar, com hem dit, havia anat adquirint diversos usos, però sense fer-ne una previsió racional, la qual cosa va contribuir a deteriorar l'edifici encara més. El 31 de desembre de 1983, l'alcalde de Manlleu va adreçar una instància al president de la Diputació en què sol·licitava ajut per a la restauració de Can Puget i l'adaptació de l'edifici com a Casal de Cultura i Museu. L'Ajuntament assenyalava que per complir aquestes funcions havia adquirit un edifici que «a més de ser l'únic exponent de l'arquitectura modernista del segle XIX, té un gran sentit històric, reflex de l'època de la industrialització a Catalunya, assolit per la menció de Pla a *Un senyor de Barcelona*».

L'Ajuntament de Manlleu i la Diputació de Barcelona van acordar, finalment, col·laborar al 50% en les despeses de la intervenció i que el Servei es faria càrrec de la direcció dels treballs. Aquests acords es van ratificar amb la signatura d'un conveni, el 21 de maig de 1987, que regulava la restauració i l'ús futur de Can Puget.

Dins el programa del PCAL (Pla de Cooperació i Assistència Local) de l'any 1988, s'hi va destinar la primera partida per començar les obres. La primera fase va afectar la façana principal i les teulades. En els PCAL posteriors es van preveure noves inversions. La segona fase de treballs va afectar la façana dels carrers Alta Cortada i Baixada de la Fidela; la reforma del nucli de comunicacions verticals va constituir la tercera fase, i la dotació de serveis de les plantes primera i segona i el reforç dels sostres, la quarta fase.

Les obres van començar l'abril de 1989. El maig de 1992 havien finalitzat els treballs inclosos en les tres primeres fases. L'última es va portar a terme entre el maig de 1993 i el febrer de 1994.

## Procés de la recerca histórico-documental

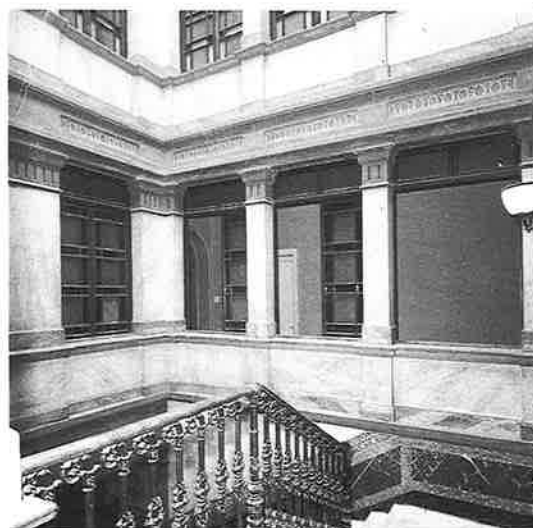
El treball d'història documental es va estructurar en tres vies de recerca: la vila de Manlleu al llarg del segle XIX, la família Puget i el procés de construcció de la casa. De la vila de Manlleu es va prestar especial atenció als aspectes urbanístics per contextualitzar l'espai on es va construir Can Puget. Les dades sobre la família es van obtenir a partir de diferents publicacions locals.

El procés d'edificació de la casa es va poder seguir gràcies a tres tipus de fonts documentals. En primer lloc, a l'Arxiu Municipal de Manlleu es van consultar permisos d'obres sol·licitats per particulars, expedients d'obres públiques i llibres d'actes dels plens de l'Ajuntament. En segon lloc, es va consultar un llibre de comptes d'un mestre d'obres no identificat que va realitzar diverses feines a càrrec de Rafael Puget i Terradas (aquest llibre, el va llegir un particular a la Biblioteca Bisbe Morgades de Manlleu). En tercer lloc, es van examinar una sèrie de plànols urbanístics de Manlleu de final del segle XIX, localitzats en fons particulars: *Plano industrial y comercial de Manlleu*, año 1883, J. Calvet, escala 1:2250 (Sr. Esteve Gaja), i *Plano de Rectificación, levantado en 1891 y rectificado en 1895*, Mariano Callis Collell, maestro de obras, escala 1:1000.

## Criteris de la intervenció arquitectònica

Quan el 1983 l'Ajuntament de Manlleu va demanar ajut a la Diputació de Barcelona per intervenir a Can Puget, l'estat de l'edifici era bastant precari; per això calia una actuació urgent de consolidació i restauració. El deteriorament afectava les façanes, tant pel que fa als elements de pedra com als paraments en general, i també la fusteria i la ferramenta. La teulada requeria una reparació general per tal d'evitar que la incorrecta circulació de l'aigua afectés en un futur pròxim i de forma contundent l'interior de l'edifici.

Un cop examinat l'estat de conservació, es va fer un estudi general per veure les necessitats de l'edifici i les possibilitats que el seu esquema arquitectònic podia aportar al projecte d'intervenció. Així doncs, es va comprovar que l'edifici necessitava —i, a més, l'organització estructural ho permetria— una total resolució de les comunicacions, tant en sentit vertical, per poder relacionar les diferents plantes, com en sentit horitzontal, per permetre la intercomunicació de les dependències.



Diversos aspectes del vestíbul i de l'escala noble de l'edifici. Fotos: Joan Francés. SPAL, 25.2.1985/3.2.1989.

Es va observar que l'escala amb accés des de la façana lateral del carrer Alta Cortada responia a una implantació idònia; el projecte, però, havia de contemplar la possibilitat d'establir una comunicació mecànica per relacionar còmodament les sis plantes i, també, una comunicació visual que permetés una major significació de l'espai vertical. Aquesta comunicació de les diferents plantes afavoriria l'accés a cadascuna d'elles en una zona pròxima al nucli central ocupat pel pati, el qual constitueix l'eix ordenador de la circulació i de la relació entre les dependències de cada planta. També, es va arribar a la conclusió que calia mantenir la ubicació de l'actual escala principal, que té accés des de la plaça Dalt Vila i condueix a la planta primera, per potenciar el significat d'aquest pis com a planta noble, on s'han de desenvolupar les activitats públiques i representatives. Al mateix temps, aquesta escala havia d'establir una connexió immediata amb l'accés general del carrer Alta Cortada.

L'espai de les golfes merexia una atenció especial. Es tractava d'una planta lliure, interrompuda només en el centre pel cos massís d'obra que suporta la claraboia que corona la teulada. L'estudi general contemplava la revaloració i potenciació d'aquest espai de tal manera que es pogués aprofitar al màxim l'entrada de llum zenital. Així doncs, era necessari dotar la coberta d'un aïllament tèrmic i acústic i de la impermeabilització adequada per poder fer la planta utilitzable.

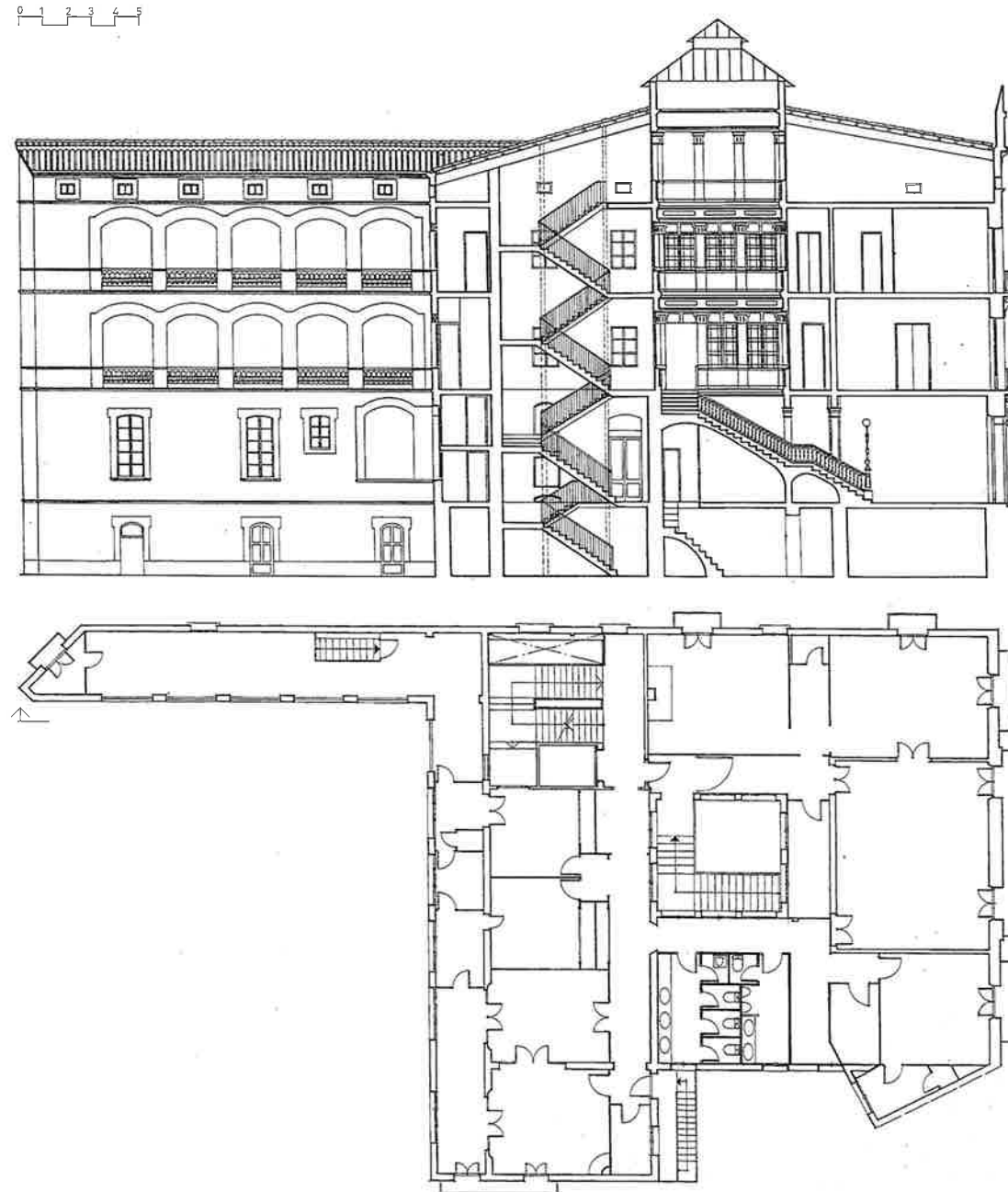
D'altra banda, convenia col·locar els serveis sanitaris de cada planta en columna i es va considerar que el millor lloc per situar-los era la crugia de la façana sud, on aquesta fa un retranqueig i forma un pati obert cap a la mitgera veïna.

Es va observar, també, que l'estructura de parets i sostres no presentava alteracions significatives que poguessin destorbar l'actuació futura. Un cop començada la restauració, però, es va veure que calia fer diferents proves i assajos per poder-ne garantir l'estabilitat. Respecte al tractament general de les façanes, es va establir el criteri de retornar a l'edifici la seva imatge original mitjançant la recuperació de la qualitat dels materials i el cromatisme que en configuraven l'aspecte primitiu.

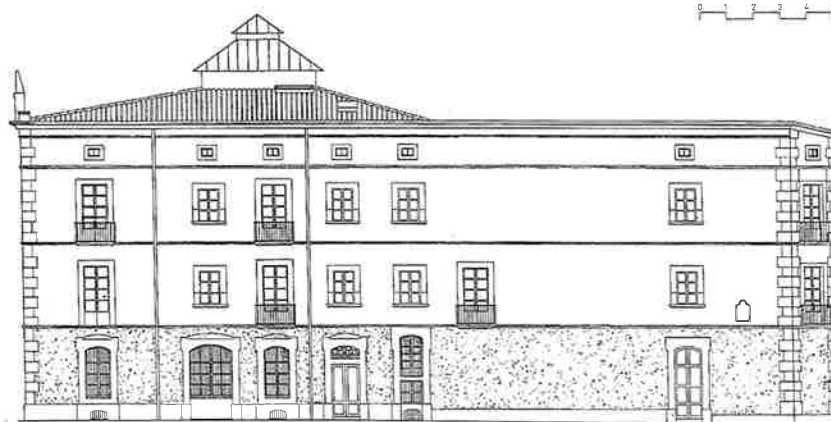
### Descripció de les obres

Les obres van afectar bàsicament tota la teulada, les façanes principals de l'edifici (la de la plaça Dalt Vila i la del carrer Alta Cortada), el nucli de comunicacions verticals i els serveis. Quant a la teulada, es va procedir al desmuntatge total, tot recuperant les teules en bon estat. Després, es va reconstruir amb la incorporació de rajola sobre enllatat, placa d'aïllant i tela impermeabilitzant, amb una capa de formigó i malla electro-soldada a sobre. Per últim, es van col·locar les teules; per a les cobertores es van fer servir les teules velles i per a les canals, teules noves.

La claraboia central es va restaurar mitjançant el reforçament de la seva estructura metàl·lica i la renovació total de la vidrieria. Els treballs a la teulada es van completar amb la reforma de la claraboia que dona llum a l'escala lateral i del badalot de sortida a la teulada. Es va fer una nova plataforma per facilitar la col·locació d'antenes i evitar, així, possibles desperfectes a causa de la seva accessibilitat. També es van reparar la tortugada i els aiguafons, portant a terme



Secció transversal i alçat del cos de galeries i planta noble, amb la nova ubicació dels lavabos, l'escala nova i l'ascensor.



Alçat de la façana al carrer Alta Cortada. Projecte de restauració.



Façanes a la plaça Dalt Vila i al carrer Alta Cortada, després de les obres de restauració. Foto: M. Baldomà, SPAL, 4.2.1993.

tasques d'impermeabilització i de correcta conducció de les aigües fins als baixants. Des de la teulada, es va fer la restitució i impermeabilització de les cornises perimètriques de les façanes.

L'actuació a la façana principal va consistir en la restauració dels elements petris, com ara motlures, llosanes de balcons, brancals i sòcol, a base de morters reintegradors. Tots aquells elements que havien sofert una degradació important es van haver de substituir. Els estucs dels paraments van ser netejats, restaurats i pintats de nou, tot mantenint-ne els dibuixos, textures i colors originals. Al coronament central de la façana (frontó i acroteris), s'hi van recuperar els elements formals i es van reconduir les aigües després de fer els treballs d'impermeabilització necessaris. Es van substituir els baixants de ferro colat i es van repassar les baranes dels balcons, també de ferro colat; els barrots que hi mancaven van ser reposats, reproduint-los com els existents, prèvia fabricació del motlle.

Quant a la fusteria exterior, es va poder aprofitar gairebé tota la fusta de portes i balcons, però es van haver de substituir les persianes de llibret dels porticons, tot repintant el motlluratge de les lamelles originals. També es va repassar la ferramenta i es van canviar els vidres —en el seu lloc, es van posar llunes polides—. Es va col·locar fusteria nova amb lluna polida a les obertures de la planta de les golfes. Tots aquests elements, com també les baranes, es van decapar i tornar a pintar amb esmalt sintètic.

Totes les conduccions aèries que malmeten les façanes van ser soterrades. La façana principal es va il·luminar amb dos fanals col·locats simètricament a cada cantó de la porta central.

A la façana lateral (carrer Alta Cortada), tots els elements petris, de fusteria i de ferro, tant constructius com decoratius, i les conduccions elèctriques es van tractar de la mateixa manera que a la principal. Alguns balcons, que havien estat paredats en època posterior a la construcció de l'edifici, es van tornar a obrir i, en canvi, es van tapiar algunes finestres amb totxo vist igual al que conforma la façana. A més, es van haver de canviar algunes llosanes de balcons, que es van substituir per d'altres de formigó armat. Es van col·locar baixants de ferro galvanitzat i es van arrencar les cadiretes i altres peces ancorades al parament. També es va restaurar la fornícula de sant Rafael. La neteja d'aquesta façana es va fer amb aigua a pressió. La fàbrica de còdols i codolells de la planta baixa es va repicar i es va tornar a rejuntar amb morter de calç apagada, deixant vistes les pedres. Les finestres es van encintar perimètricament amb morter de calç i ciment portland.

Al nou nucli de comunicacions verticals, que es va situar en la façana del carrer Alta Cortada, es van realitzar els treballs següents: buidatge vertical de l'àmbit afectat (murs, envans, sostres, baranes, voïtes d'escala i soleres), repicat de paraments interiors i nova fonamentació amb formigó. També es van fer les lloses de la nova escala interior de l'edifici amb formigó armat, que es va deixar vist. El nou tancament interior de l'espai de la caixa de l'escala i del forat de l'ascensor es va fer amb parets de 15 cm i paredons de 10 cm; es van estintolar els murs on va ser necessari. La graonada de l'escala es va fer amb formigó vist a la contrapetja i amb pedra

natural calcària de la Sénia a l'estesa. La resta de paviments del nucli són de la mateixa pedra.

La instal·lació elèctrica es va fer totalment nova i els comandaments es van centralitzar en un armari de comptadors obert a la planta baixa. Per il·luminar l'escala es van col·locar lluminàries de paret d'acer inoxidable de color negre (de la casa Bega Ibérica), amb bombetes halògenes. També s'hi va instal·lar un sistema d'enllumenat d'emergència.

Les parets de l'àmbit de l'escala es van tractar amb un estuc de color groguenc, preparat de calç i sorra de marbre, planxat a la llana i acabat amb una capa d'encerat. La barana es va fer amb perfils de ferro en L com a element de suport, barrots metàl·lics de secció circular i passamà de fusta de faig de secció rodona. A l'altra banda de l'escala, en el lloc limitat per la paret, es va col·locar un altre passamà ancorat i de les mateixes característiques.

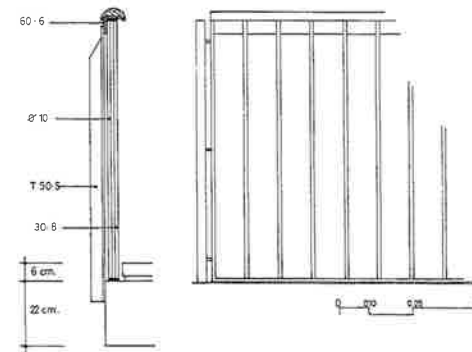
Quant a la fusteria de l'àmbit del nucli, es van restaurar les portes existents i se'n van fer algunes de noves per tal que cada estança tingués una entrada pròpia. Tant la fusteria com els elements metàl·lics es van pintar amb esmalt sintètic de tonalitats verdes. També es van pintar el sostre de bigues de fusta de la coberta i els cels-rasos nous.

Abans de començar les obres, es va construir una escala provisional per no haver de tallar l'activitat de l'edifici en el transcurs de la intervenció.

Els nous lavabos es van construir a la façana sud amb comunicació cap al passadís de circulació que volta el pati. Es van pavimentar amb rajoles de gres de color gris clar. Les parets es van cobrir amb rajoles de gres blanques i tires de ceràmica de color verd, de diferents gruixos, distribuïdes de manera irregular sobre el parament. Es van col·locar repises de marbre verd i miralls, sobre els quals es va situar una tira d'il·luminació a base de tubs d'incandescència. Els sanitaris són de gres de color blanc.

Va caldre reforçar amb bigues els forjats de les zones on es van situar els nous lavabos. També es va portar a terme un reforçament estructural a la zona de les golfes, que va consistir en la substitució de dos cavalls que s'havien deteriorat per jàsseres formades amb perfils normalitzats de ferro.

La Casa de Cultura de Can Puget va quedar distribuïda de la següent forma, després de les obres de restauració: a la planta soterrània es va instal·lar el museu municipal, amb accés des del jardí; a la planta baixa, la sala polivalent i l'escola de música, amb accés des de la plaça Dalt Vila; a la planta entresol, l'escola de música, amb accés des de l'interior, i el despatx de consergeria, amb accés des del carrer Alta Cortada; a la planta primera, amb accés des del carrer Alta Cortada, el despatx del museu municipal, l'auditori de l'escola de música, Manlleu Publicació, Ràdio Manlleu, Manlleu Esquí Club, Agrupació Sardanista Manlleu, Grup Filatèlic i Numismàtic, Grup Fotogràfic Manlleu i Club Hípic Manlleu; a la planta segona, amb accés des del carrer Alta Cortada, Món Submergit, Grup Excursionista Manlleu, Geganters de Manlleu, Club Petanca Manlleu, Grup Defensa del Ter, Radioaficionats d'Osona, Aula de Català, oficines de Normalització Lingüística i oficines de l'Escola d'Adults Miquel Martí i Pol.



Detalls constructius de la barana.



L'escala de servei remodelada, que permet la comunicació entre totes les plantes de l'edifici. Fotos: M. Balmó. SPAL, 1,10,1992.



Aspecte dels nous lavabos. Foto: M. Baldomà, SPAL, 20.4.1994.



Dues vistes de la façana del carrer Alta Cortada, després de la restauració. Foto: M. Baldomà, SPAL, 4.2.1993.

## Bibliografia

### Llibres i articles

- ALBAREDA SALVADÓ, J.: *La industrialització a la Plana de Vic (1770-1875)*. Publicacions del Patronat d'Estudis Osonencs, Vic, 1969.
- ALBAREDA, J.; SURINYAC, M.: *La industrialització a Manlleu. Energia hidràulica, creixement urbà, treballadors i fabricants. 1760-1931*. Museu de Manlleu, Gràfiques Manlleu S.A., 1987.
- BASSEGODA NONELL, J.: *Los maestros de obras de Barcelona*. Editores Técnicos Asociados, Barcelona, 1973.
- CASELBEL: *Evocació de la família Puget*. Manlleu Publicació.
- GAJA MOLIST, E.: *Història de Manlleu*. Edició patrocinada per la Caixa d'Estalvis Comarcal de Manlleu, Jaimes, Barcelona, 1976.
- MONTANER, J. M.: *L'ofici d'arquitectura: el saber arquitectònic dels mestres d'obres analitzat a través dels seus projectes de revàlida: 1859-1871*. Publicacions de la Universitat Politècnica de Barcelona, Barcelona, 1983.
- PLA, Josep: *Un senyor de Barcelona*. Edicions Destino, col. El Dofí, Barcelona, 1981.
- PORTALES PONS, A.: *La arquitectura catalana en el periodo 1775-1888. Arte catalán «Estado de la cuestión»*. Diputación de Barcelona, Barcelona, 1984.
- PRAT ROCA, Josep: *El canal industrial de Manlleu*. Lletres Amicals, vol. XXI, Manlleu, 1961.
- RIFÀ, E.: *Inicis de la industrialització a la vila de Manlleu*. Articles, Barcelona, 1983.
- TORRENT GARRIGA, D.: *Manlleu, croquis para su historia*. Imprenta Ramon Anglada, Vic, 1893.

### Notícies de premsa

- ALBAREDA SALVADÓ, J.: *Els Puget, peoners de la indústria manlleuena*. Manlleu, núm. 13, 1978.
- CRUELLS, W.: *La recuperació d'informació arqueològica urbana: les excavacions de Dalt Vila*. Manlleu Publicació, IV època, any IX, núm. 353, agost 1985, pàgs. 8 i 9.
- FERRER, M.A.: *Can Puget torna al seu antic esplendor*. AUSA, 21 de setembre de 1990.
- MOLIST, C.: *La Diputació assumeix el projecte de restauració de Can Puget, a Manlleu*. El 9 Nou, 27 de març de 1987.
- PLADELASALA ROQUER, J.: *Les places de la sagrera de Manlleu o de Dalt Vila*. Manlleu Publicació, IV època, any VII, núm. 256, agost, 1983.
- SURINYAC PLA, M.: *A través de les tipologies urbanístiques i arquitectòniques. Aproximació a la forma del casc urbà de Manlleu*. Manlleu Publicació, IV època, any VII, núm. 256, agost 1983, pàgs. 7-11.
- SURINYAC PLA, M.: *Aproximació a la forma del casc urbà de Manlleu a través de les tipologies urbanístiques i arquitectòniques (segona part)*. Manlleu Publicació, IV època, any VII, núm. 304, agost, 1984, pàgs. 21-25.
- AUSONA. *L'arranjament de Can Puget costarà 20 milions i es farà en dues fases*. 18 de desembre de 1987.
- AUSONA. *L'últim llogater deixa lliure Can Puget*. 3 d'abril de 1991.
- AUSONA. *Presentaran la nova entrada a Can Puget*. 18 de setembre de 1992.
- MANLLEU PUBLICACIÓ. *Per recuperar l'estructura anterior*

- del recinte. Excavacions arqueològiques a Dalt Vila*. IV època, any VII, núm. 249, 10 de juny de 1983, pàg. 1.
- MANLLEU PUBLICACIÓ. *Recerca arqueològica per bastir el projecte futur de la plaça de Dalt Vila i recuperar el patrimoni històric*. IV època, any VII, núm. 249, 10 de juny de 1983, pàg. 5.
- MANLLEU PUBLICACIÓ. *Com quedarà Dalt Vila?*. IV època, any VII, núm. 253, 8 de juny de 1985, pàg. 11.
- MANLLEU PUBLICACIÓ. *De nou, excavacions a Dalt Vila*. IV època, any IX, núm. 349, 28 de juny de 1985, pàg. 11.
- MANLLEU PUBLICACIÓ. *S'invertiran sis milions a Can Puget*. 8 de maig de 1987.
- MANLLEU PUBLICACIÓ. *La Diputació ha presentat el projecte de Can Puget*. 11 de desembre de 1987.
- MANLLEU PUBLICACIÓ. *L'arquitecte de la Diputació va presentar el projecte*. 11 de desembre de 1987.
- EL 9 NOU. *L'Ajuntament de Manlleu presentarà al·legacions al PCAL*. 5 d'agost de 1988.
- EL 9 NOU. *La Diputació fa el replanteig de les obres de Can Puget de Manlleu*. 6 de març de 1989.
- EL 9 NOU. *L'Ajuntament no vol que Ràdio Manlleu marxi de can Puget*. 6 de juliol de 1990.
- EL 9 NOU. *Ningú no sap quan acabaran les obres de Can Puget a Manlleu*. 9 de juliol de 1990.
- EL 9 NOU. *S'acaba una fase de les obres de can Puget a Manlleu*. 10 de setembre de 1990.
- EL 9 NOU. *Representants de la Diputació visiten les obres de can Puget*. 22 de febrer de 1991.

### Documents

- Actas 1856-1870, 1856-1877, 1878-1887, 1887-1893, Arxiu Municipal de Manlleu.
- Libre de comptes 1876-1877. Arxiu Municipal de Manlleu.
- Obras públics, Sección 22, Archivo 440. Sección 23, Archivo 441. Sección 24, Archivo 442. Sección 40, Archivo 458. Sección 41, Archivo 459. Sección 58, Archivo 476. Sección 64, «Memòria del projecte d'urbanització del carrer Baixada de la Fidèlia». Arxiu Municipal de Manlleu.

### Treballs d'investigació i estudis dipositats al Servei

- LLOPART MARTÍNEZ, J.: *Informe històric de Can Puget (Manlleu)*. 1989.
- TORRES BUENO, L.: *Estudi d'història de l'art de la casa Can Puget*. Manlleu. 1989.

## Información básica del edificio

Comarca: Osona

Municipio: Manlleu

Localización: Plaza Dalt Vila, núm. 3; c/ Alta Cortada, s/n; c/ Baixada de la Fidela, y c/ de la Font, Centro histórico de la población.

Tipología: Arquitectura residencial. Casa señorial de estilo neoclásico, de planta cuadrangular, con jardín en la parte posterior.

Época: Final del siglo XIX

Uso primitivo: Residencial

Uso actual: Equipamiento cultural (alberga diversas entidades)

Propiedad: Ayuntamiento de Manlleu

## Información básica de la actuación

### Intervención arquitectónica

Restauración del tejado y de las fachadas de la plaza Dalt Vila, calle Alta Cortada y Baixada de la Fidela; reforma del núcleo de comunicaciones verticales; dotación de servicios en las plantas primera y segunda, y refuerzo de los techos de estas plantas.

### Proyecto

Arquitecto: Josep Rovira Pey

Fecha: octubre de 1989

### Obra

Arquitecto: Josep Rovira Pey

Aparejadores: M<sup>a</sup> Àngels Bardolet, Salvador Santolaria,

Empresa constructora: Urcotex ISA, Barcelona,

Carpintería: Madesa, Barcelona,

Electricidad: Serveis Elèctrics d'Abrera, Abrera,

Vidriería: Vilbar, Solsona,

Cerrajería: Estructures B.K., Solsona,

Pintura: Aureli Meca, Cardona,

Piedra: Marbres Farré Corbera, Barcelona,

Fontanería: Serveis Elèctrics d'Abrera, Abrera,

Restauración del estuco de las fachadas: Jordi García, Barcelona,

Fecha de inicio: 3 de abril de 1989

Fecha de finalización: 23 de febrero de 1994

Presupuesto: 71.952.555 pesetas (Diputación, 50%; Ayuntamiento, 50%).

### Investigación histórica

Director: Albert López Mullor

Investigación histórico-documental

Estudio de las fuentes documentales: Judit Llopart, Lidia Torres.

Investigación histórico-artística

Estudio artístico: Judit Llopart, Lidia Torres.

Estudio cromático de las fachadas: Josep M. Moreno

Textos: Raquel Lacuesta, Judit Llopart, Josep Rovira, Imma Vilamala.

## Descripción del edificio

Can Puget es una gran finca formada por un cuerpo principal —la antigua residencia señorial— de planta cuadrangular con una arista oblicua (18,50 m x 21,55 m) y dos apéndices (uno en dirección este-oeste y otro yuxtapuesto en el lado sur), y un jardín situado en la parte posterior donde se encuentran unas dependencias anexas, la casa de los porteros y las cocheras.

El cuerpo principal, de líneas neoclásicas, está formado por tres crujeas paralelas cruzadas por otras tres perpendiculares. La cubierta es a cuatro aguas con faldones y está realizada con una estructura de madera, con jácenas, vigas y latas sobre las que descansan las baldosas y las tejas árabes. En el centro hay una claraboya piramidal de estructura de hierro y cristal, que da luz al patio interior que contiene la escalera noble, a cuyo alrededor se organizan las dependencias de la casa. Los forjados entre plantas están formados por viguetas de hierro y bovedillas cerámicas.

Consta de seis plantas: la semisubterránea (546,99 m<sup>2</sup>), con fachadas al patio posterior, donde el Ayuntamiento tiene instalado el museo municipal; la planta baja (546,99 m<sup>2</sup>), con acceso desde la plaza Dalt Vila, donde se encuentra la Escuela Municipal de Música; el entresuelo (318,80 m<sup>2</sup>), con fachada a la parte posterior, que contiene una sala de exposiciones; la primera planta o noble (523,04 m<sup>2</sup>), con acceso por la plaza Dalt Vila, que alberga diversas entidades culturales, y las plantas segunda y del desván (523,04 m<sup>2</sup> cada una), con acceso desde la calle Alta Cortada.

La fachada principal, abierta a la plaza Dalt Vila, es el elemento más significativo. Inspirada en cánones clásicos, presenta una distribución jerarquizada de elementos (basamento, cuerpo central, entablamento-cornisa y frontón), tanto en sentido horizontal como vertical, siguiendo una composición regular y simétrica. La parte central cobra mayor relieve al adelantarse ligeramente respecto a los cuerpos laterales y estar enmarcada por la parte superior con un frontón triangular.

El basamento ocupa todo el ancho y largo de la planta baja. Contiene tres portales iguales de arco escarzano y con puertas de madera con cuarterones, que definen los tres ejes compositivos verticales. El paramento central de este basamento está tratado de manera diferenciada respecto al resto, con un estucado decorado de líneas horizontales incisas. En la clave del portal principal se encuentran inscritas las iniciales R.P. del nombre del propietario, Rafael Puget.

Las plantas primera y segunda tienen un tratamiento similar, con cuatro aberturas de esquema rectangular vertical —las centrales de la planta noble forman un balcón corrido y el resto son balcones individuales—. Están protegidas con barandillas de barrotes verticales de hierro colado y las losas de los balcones están sostenidas por ménsulas de piedra (las de la planta noble, de mayor dimensión y vuelo que las de la segunda) y se cierran mediante doble persiana de librillo móvil. Las cuatro ventanas del desván son pequeñas y de forma rectangular.

Los forjados de las plantas están destacados por las líneas de imposta molduradas. Los elementos decorativos de la fachada están inspirados también en el repertorio clásico: frisos con decoraciones florales bajo las impostas, canecillos bajo la cornisa y denticulos y antefijas en el frontón, cuyo tímpano contiene unos relieves escultóricos que representan una palmeta flanqueada por hojas de acanto. Los paramentos de esta fachada principal están estucados y las aberturas, molduras y aristas, son de piedra.

La fachada de la calle Alta Cortada es un largo lienzo, de casi

40 m, que sigue la composición de la fachada principal, pero con un tratamiento más sencillo. El zócalo está realizado con piedras de río y el resto de la fábrica, de ladrillo macizo, con los vanos y aristas de piedra y los balcones con barandillas de hierro colado. En el tragaluz de hierro de la puerta encontramos la fecha 1886.

La fachada del cuerpo que se alinea con la Baixada de la Fidela forma un ángulo obtuso respecto al anterior y cierra el edificio por este lado a manera de contrafuerte. De él nace el muro que limita la finca por esta calle y que tiene tres niveles de altura. Está realizado en mampostería de piedras de río rejuntadas con cantos rodados. El perímetro de la finca se completa con el cuerpo de las cocheras, situado en la calle de la Font. Es de planta baja y su techo forma parte del jardín. La fábrica es de guijarros de río, estucada imitando sillares, y se corona con una barandilla —la del jardín— formada por una hilera de pilastras alternadas con barrotes de hierro.

De las fachadas que se abren al jardín hay que destacar las galerías porticadas de arcos rebajados de las plantas superiores, que corresponden al ala de la calle Alta Cortada. Parece ser que la correspondiente a la fachada principal también había tenido pórticos, pero actualmente están cegados y sólo se abren al patio ventanas apaisadas.

En cuanto a la decoración interior, hay que destacar las molduras y casetones del techo del vestíbulo de la planta baja, la riqueza ornamental de las dependencias de las plantas noble y segunda, el tratamiento de los paramentos y de las vidrieras policromas del patio interior, y la escalera de honor, realizada en mármol, con barandilla de hierro forjado y con lámparas en forma de globo que están sostenidas por pies de hierro trabajado con motivos vegetales y macollas.

## Noticia histórica

La edificación de Can Puget es una muestra de la pujanza de la burguesía industrial en la villa de Manlleu en el transcurso de la centuria pasada. Propiedad del industrial Rafael Puget Terradas, se edificó al inicio de un período clave en la expansión y ordenación urbanística de la zona de Dalt Vila, coincidiendo con la apertura de nuevas calles y con la reedificación de la plaza, que había perdido la fachada de levante y las casas que la cerraban a mediodía a causa de un incendio durante la guerra de la Independencia (1808-1814). Can Puget se edificó en esta plaza, lugar privilegiado porque fue el centro de Manlleu hasta finales del siglo XIX (a partir de aquel momento el centro se fue trasladando a la zona sur, coincidiendo con la expansión urbanística en el Baix Vila).

Las primeras referencias que tenemos del proyecto de construcción de Can Puget son del 6 de agosto de 1872, fecha en que Rafael Puget presentó en el Ayuntamiento de Manlleu una solicitud de permiso de obras para construir una casa de tres cuerpos en los *solars, casa i terrenys annexos* situados en la plaza Mayor. En aquel momento, aún eran propiedad de Antoni Sabatés, pero Puget tenía intención de comprárselos. Documentalmente se sabe que Antoni Sabatés había obtenido un permiso del Ayuntamiento, el día 1 de septiembre de 1871, para edificar una casa en los solares que tenía en la plaza Mayor y en el pasaje de la Costa. La solicitud de Rafael Puget haciendo referencia a una casa indica que Sabatés llegó a construirla. Además, tenemos constancia de que cuando después de largos trámites, rectificaciones y aprobaciones del proyecto presentado por Puget, las obras se iniciaron a principios de marzo de 1876, se comenzó derribando algún tipo de construcción existente en los solares adquiridos por Puget que, probablemente, se trataba de la casa que había construido hacía pocos años Sabatés.

En el libro de cuentas del albañil encargado de la ejecución de la obra constan partidas destinadas a la compra de pólvora, barrenos, aguarrás, mecha y fajinas. Estas partidas se repiten hasta el mes de enero de 1877 (momento en que se acaban las anotaciones en el libro de cuentas). A lo largo de este período, los materiales destinados a voladuras se combinan con la facturación de grandes partidas de ladrillos y otros materiales de construcción, como baldosas, cemento o cal. Si bien no se conoce el nombre del maestro albañil al que pertenecía este libro de cuentas, se ha llegado a la conclusión de que podría tratarse de Josep Font Delmuns, maestro de obras municipal, a través de un estudio comparativo de las partidas de obra realizadas a cargo del municipio y las actas de los plenos municipales, y también por medio de un estudio comparativo de la grafía del nombre. Hasta la fecha ha sido imposible encontrar ningún proyecto firmado por este maestro albañil; sólo tenemos referencia de que un tal Josep Font realizó, en el año 1834, el proyecto de construcción de un nuevo cementerio que no se llegó a ejecutar, pero no sabemos si se trata de Josep Font Delmuns. Por tanto, podemos suponer que las obras iniciales de la construcción de Can Puget fueron realizadas por este maestro albañil, pero no podemos asegurar que el proyecto sea suyo.

El 15 de mayo de 1876 se aprobó el plano de alineaciones y rasantes presentado por Puget, el cual pasó a convertirse en una especie de plan parcial de la zona de la plaza Dalt Vila. Este plano fue consultado en diversas ocasiones por los vecinos a la hora de solicitar permisos de obra. En el año 1882 se plantearon una serie de problemas de orden urbanístico. Puget envió una instancia al Ayuntamiento solicitando la urbanización de una calle. El 31 de agosto de aquel año, el consistorio nombró una comisión para que estudiase la petición. Hasta un año después no se constató la instancia presentada por Puget. El Ayuntamiento resolvió que era inviable urbanizar la calle que se solicitaba porque no se contaba con medios suficientes para cubrir los gastos en el caso de que correspondiese al municipio el desmontaje del terreno solicitado por Puget. Esta calle que Puget tenía tanto interés en urbanizar debía ser la que hoy conocemos como Baixada de la Fidela. No figura en el plano de la villa del año 1883 y parece que a comienzos del siglo XX aún no estaba urbanizada, como demuestra el hecho de que la viuda de Rafael Puget, Teresa Munt Costa, solicitó en repetidas ocasiones al Ayuntamiento que urbanizase la Baixada de la Fidela, ya que el mal estado del suelo la hacía intransitable y aún no se le había dado la anchura prevista en los planos de Manlleu.

Todo parece indicar que Can Puget se acabó de edificar en el año 1886, fecha que figura en dos tejas del vertebrales de la cubierta (la inscripción completa es *Francisc Boix, 1886*), aunque en la puerta de entrada de la calle Alta Cortada figura la fecha 1886. En el libro de Josep Pla *Un senyor de Barcelona* Puget nos comenta: *En el año 84 comenzó a construir nuestra gran casa de Manlleu, con un jardín espacioso, espléndido —casa que comenzamos a habitar en el 86.*

Can Puget ha mantenido a lo largo de los años la apariencia original. Tenemos documentadas solamente dos reformas importantes: una afectó a la fachada y la otra se trató de una redistribución interior. En el año 1918, Rafael Puget Munt, hijo de Rafael Puget Terradas y Teresa Munt, solicitó permiso de obras al Ayuntamiento para desaguar en la alcantarilla que pasa por la calle Alta Cortada y modificar una ventana del entresuelo para convertirla en balcón. Un mes después, volvió a solicitar permiso para abrir una ventana en el segundo piso de la parte de Alta Cortada. Todas estas reformas tuvieron el consentimiento del consistorio, con el argumento de que no afectaban a la buena armonía de la fachada. En el año 1925, Antoni Terricabras Güell, en representación de Rafael Puget, solicitó permiso para poder revocar los bajos de las fachadas situadas en la calle de la Font con los números 15, 17 y 19, la

# Casa Puget. Manlleu

168

pared de cerramiento de la Baixada de la Fidela y los bajos de las casas con los números 1, 2, 4, 6 y 10 de Alta Cortada,

En el transcurso de la Guerra Civil de 1936-1939, Can Puget fue objeto de saqueo, como muchas otras casas acomodadas de Manlleu. Años más tarde, el 29 de abril de 1954, Josep Serra Valls compró Can Puget a Rafael Puget Pérez-Cabrero, último descendiente del linaje de los Puget. Un año después dirigía la primera solicitud de permiso al Ayuntamiento para realizar una serie de reformas interiores. Consistían en la instalación de una cocina, un lavabo y la colocación de mosaico en el segundo piso (seguramente, el piso que tenía arrendado Teresa Camps Codina cuando el Ayuntamiento compró el edificio), y también en la instalación de un fregadero y un lavabo en los bajos.

El 31 de enero de 1956 Serra solicitó un nuevo permiso de obras para realizar modificaciones de tabiques y colocar mosaico. El proyecto de esta reforma interior fue redactado por el arquitecto municipal Josep Riera Reguer, y las obras las realizó el contratista de Manlleu Construccions Parés SA. Dos años después, el 1 de junio de 1958, en la memoria del proyecto de urbanización de la calle Baixada de la Fidela, también de este arquitecto, se hacía constar que a causa de las obras de la calle se vería afectada la entrada de la casa de Josep Serra y el cobertizo de la esquina de la calle de la Font.

El 11 de diciembre de 1981 se firmó un contrato privado de compraventa de la finca de Can Puget entre el Ayuntamiento de un lado, y la viuda de Josep Serra, Ramona Roqué Castell, y sus hijas, del otro, por un valor de 20.650.000 pesetas. En este documento se hizo constar que existían una serie de contratos de alquiler: el piso entresuelo de la calle Alta Cortada, a favor de Àngel Piella; el piso 2º 2ª también de la calle Alta Cortada, a favor de Teresa Camps Codina, y el piso de la plaza Dalt Vila nº 3, bajos, a nombre de Jaume Torrent. También se hace constar que queda excluida de la venta la casa nº 14 de la calle de la Font, propiedad de Ramon Roca Corominas. Esta compraventa se formalizó en acta notarial dos años después, el 16 de noviembre de 1983, ante el notario de Manlleu Antonio Cambalía Vidiella.

Desde que el Ayuntamiento adquirió la casa se han ido instalando en ella, de manera provisional, diferentes entidades de cariz socio-cultural hasta que, con la restauración que llevó a cabo el Servicio, se regularon también los usos que tendría el edificio (véase *Descripción de las obras*).

## La familia Puget

Los Puget eran una familia de terratenientes de Osseja, pueblo de la Cerdaña francesa. Durante el periodo napoleónico se expatriaron e instalaron en Vic, en un lugar cercano a la carretera de Manlleu. El padre de Rafael Puget Terradas, Francesc Puget, estableció allí una fábrica de hilados y tejidos muy primitiva, accionada por mulas. Más adelante quiso introducir nuevos métodos en su industria textil, pero las condiciones que Vic le ofrecía no eran muy favorables. Fue entonces cuando se desplazó a Manlleu, sin dejar la empresa de Vic, siendo uno de los primeros fabricantes que utilizó el canal industrial en 1841. De hecho, Francesc Puget tenía un gran afán por conocer nuevas técnicas; prueba de ello es que envió a su hijo Rafael a Manchester, cuando aún era muy joven, para estudiar maquinaria textil.

En Manlleu, Francesc Puget arrendó la fábrica de Can Barola, movida por una rueda de madera accionada por agua. Más tarde, compró terrenos y agua al Sr. Mitjavila para levantar la fábrica de hilados y tejidos. La compra la realizó conjuntamente con Antoni Baixeras y Salvador Juncadella, y entre los tres construyeron tres fábricas de carácter independiente, conocidas con el nombre de *Les tres fàbriques*. En el año 1842 compró tierras para ampliar el canal de entrada de agua

a la fábrica de los tres propietarios. El 18 de marzo de 1848 *Les tres fàbriques* formaron sociedad con otro grupo de fabricantes para explotar y conservar el canal.

En el año 1849, Puget creó, en unión con Antoni Soler, de Vic, y Manuel Masó, de Barcelona, la fábrica de hilados de algodón *Masó, Soler i Cia*. En el año 1865 participó en una de las empresas de mayor envergadura de Manlleu, *Almeda, Sindreu i Cia*, la cual en el año 1879 se trasladó a Sant Vicenç de Torelló para fundar la colonia Vilaseca. La fábrica de Can Barola fue comprada en el año 1871 por Francesc Puget, hermano de Rafael Puget Terradas. Él y la mujer de Rafael Puget, Teresa Munt, fueron los continuadores de la actividad industrial. Compraron la fábrica de Cal Blau, que más tarde trasladaron a Navàs.

## Crónica de la actuación

Cuando en 1981 el Ayuntamiento de Manlleu compró Can Puget, el edificio estaba bastante degradado. La antigua residencia unifamiliar, como hemos dicho, había ido adquiriendo diversos usos, pero sin hacer una previsión racional de ello, lo que contribuyó a deteriorar el edificio aún más. El 31 de diciembre de 1983, el alcalde de Manlleu dirigió una instancia al presidente de la Diputación en la que solicitaba ayuda para la restauración de Can Puget y la adaptación del edificio como Casa de Cultura y Museo. El Ayuntamiento señalaba que para cumplir estas funciones había adquirido un edificio que «además de ser el único exponente de la arquitectura modernista del siglo XIX, tiene un gran sentido histórico, reflejo de la época de la industrialización en Cataluña, logrado por la mención de Pla en *Un señor de Barcelona*».

El Ayuntamiento de Manlleu y la Diputación de Barcelona acordaron, finalmente, colaborar al 50% en los gastos de la intervención y que el Servicio se haría cargo de la dirección de los trabajos. Estos acuerdos se ratificaron con la firma de un convenio, el 21 de mayo de 1987, que regulaba la restauración y el uso futuro de Can Puget.

Dentro del programa del PCAL (Plan de Cooperación y Asistencia Local) del año 1988, se destinó la primera partida para comenzar las obras. La primera fase afectó a la fachada principal y los tejados. En los PCAL posteriores se previeron nuevas inversiones. La segunda fase de trabajos afectó a la fachada de las calles Alta Cortada y Baixada de la Fidela; la reforma del núcleo de comunicaciones verticales constituyó la tercera fase, y la dotación de servicios de las plantas primera y segunda y el refuerzo de los techos, la cuarta fase.

Las obras comenzaron en abril de 1989. En mayo de 1992 habían finalizado los trabajos incluidos en las tres primeras fases. La última se llevó a cabo entre mayo de 1993 y febrero de 1994.

## Proceso de la investigación histórico-documental

El trabajo de historia documental se estructuró en tres vías de investigación: la villa de Manlleu a lo largo del siglo XIX, la familia Puget y el proceso de construcción de la casa. De la villa de Manlleu se prestó especial atención a los aspectos urbanísticos para contextualizar el espacio donde se construyó Can Puget. Los datos sobre la familia se obtuvieron a partir de diferentes publicaciones locales.

El proceso de edificación de la casa se pudo seguir gracias a tres tipos de fuentes documentales. En primer lugar, en el Arxiu Municipal de Manlleu se consultaron permisos de obras solicitados por particulares, expedientes de obras públicas y libros de actas de los plenos del Ayuntamiento. En

segundo lugar, se consultó un libro de cuentas de un maestro albañil sin identificar que realizó diversas tareas por encargo de Rafael Puget Terradas (este libro lo donó un particular a la Biblioteca Bisbe Morgades de Manlleu). En tercer lugar, se examinaron una serie de planos urbanísticos de Manlleu de finales del siglo XIX, localizados en fondos particulares: *Plano industrial y comercial de Manlleu*, año 1883, J. Calvet, escala 1:2.250 (Sr. Esteve Gajal), y *Plano de Rectificación, levantado en 1891 y rectificado en 1895*, Mariano Callís Collell, maestro de obras, escala 1:1000.

## Criterios de la intervención arquitectónica

Cuando en 1983 el Ayuntamiento de Manlleu solicitó la ayuda a la Diputación de Barcelona para intervenir en Can Puget, el estado del edificio era bastante precario; por eso era necesaria una actuación urgente de consolidación y restauración. El deterioro afectaba a las fachadas, tanto en lo que se refiere a los elementos de piedra como a los paramentos en general, así como a la carpintería y los herrajes. El tejado requería una reparación general para evitar que la incorrecta circulación del agua afectase en un futuro próximo y de forma contundente al interior del edificio.

Una vez examinado el estado de conservación, se llevó a cabo un estudio general para ver las necesidades del edificio y las posibilidades que su esquema arquitectónico podía aportar al proyecto de intervención. Así pues, se comprobó que el edificio necesitaba —y, además, la organización estructural lo permitía— una total resolución de las comunicaciones, tanto en sentido vertical, para poder relacionar las diferentes plantas, como en sentido horizontal, para permitir la intercomunicación de las dependencias.

Se observó que la escalera con acceso desde la fachada lateral de la calle Alta Cortada respondía a una implantación idónea; el proyecto, sin embargo, debía contemplar la posibilidad de establecer una comunicación mecánica para relacionar cómodamente las seis plantas y también una comunicación visual que permitiese una mayor significación del espacio vertical. Esta comunicación de las diferentes plantas favorecería el acceso a cada una de ellas en una zona próxima al núcleo central ocupado por el patio, el cual constituye el eje ordenador de la circulación y de la relación entre las dependencias de cada planta. También se llegó a la conclusión de que era necesario mantener la ubicación de la actual escalera principal, que tiene acceso desde la plaza Dalt Vila y conduce a la planta primera, para potenciar el significado de este piso como planta noble, donde se han desarrollado las actividades públicas y representativas. Al mismo tiempo, esta escalera debía establecer una conexión inmediata con el acceso general de la calle Alta Cortada.

El espacio del desván merecía una atención especial. Se trataba de una planta libre, interrumpida solamente en el centro por el cuerpo macizo de obra que soporta la claraboya que remata el tejado. El estudio general contemplaba la revalorización y potenciación de este espacio de tal manera que se pudiese aprovechar al máximo la entrada de luz cenital. Así pues, era necesario dotar a la cubierta de un aislamiento térmico y acústico y de la impermeabilización adecuada para poder hacer utilizable la planta.

Por otra parte, convenía colocar los servicios sanitarios de cada planta en columna y se consideró que el mejor lugar para situarlos era la crujía de la fachada sur, donde ésta hace un retranqueo y forma un patio abierto hacia la medianera vecina.

Se observó también que la estructura de paredes y techos no presentaba alteraciones significativas que pudiesen entorpecer la actuación futura. Sin embargo, una vez comenzada la

restauración se vio que era necesario hacer diferentes pruebas y ensayos para poder garantizar su estabilidad. Respecto al tratamiento general de las fachadas, se estableció el criterio de devolver al edificio su imagen original mediante la recuperación de la calidad de los materiales y el cromatismo que configuraban su aspecto primitivo.

## Descripción de las obras

Las obras afectaron básicamente a todo el tejado, las fachadas principales del edificio (la de la plaza Dalt Vila y la de la calle Alta Cortada), el núcleo de comunicaciones verticales y los servicios. En cuanto al tejado, se procedió al desmontaje total, recuperando las tejas en buen estado. Después se reconstruyó con la incorporación de rasilla sobre enlizado, placa de aislante y tela impermeabilizante, con una capa de hormigón y malla electrosoldada por encima. Por último, se colocaron las tejas; para las cobertoras se utilizaron las tejas viejas y para las canales, tejas nuevas.

La claraboya central se restauró mediante el refuerzo de su estructura metálica y la renovación total de la cristalería. Los trabajos en el tejado se completaron con la reforma de la claraboya que da luz a la escalera lateral, y de la caja de escalera de salida al tejado. Se hizo una nueva plataforma para facilitar la colocación de antenas y evitar, así, posibles desperfectos a causa de su accesibilidad. También se repararon la canalera y las limas hoyas, llevando a cabo trabajos de impermeabilización y de correcta conducción de las aguas hasta las bajantes. Desde el tejado, se hizo la restitución e impermeabilización de las cornisas perimetrales de las fachadas.

La actuación en la fachada principal consistió en la restauración de los elementos pétreos, como molduras, losas de balcones, jambas y zócalos, a base de morteros reintegradores. Todos aquellos elementos que habían sufrido una degradación importante se tuvieron que sustituir. Los estucos de los paramentos fueron limpiados, restaurados y pintados nuevamente, manteniendo los dibujos, texturas y colores originales. En el remate central de la fachada (frontón y acróteras) se recuperaron los elementos formales y se recondujeron las aguas después de llevar a cabo los trabajos de impermeabilización necesarios. Se sustituyeron las bajantes de hierro colado y se repasaron las barandillas de los balcones, también de hierro colado; los barrotes que faltaban fueron repuestos, reproduciéndolos como los existentes, previa fabricación del molde.

En lo que se refiere a la carpintería exterior, se pudo aprovechar casi toda la madera de balcones y puertas, pero se tuvieron que sustituir las persianas de librillo de los postigos, repitiendo el molduraje de las lamas originales. También se repasó el herraje y se cambiaron los cristales —en su lugar, se colocaron lunas pulidas—. Se colocó carpintería nueva con luna pulida en los vanos de la planta del desván. Todos estos elementos, así como las barandillas, se decaparon y volvieron a pintar con esmalte sintético.

Todas las conducciones aéreas que deterioraban las fachadas fueron enterradas. La fachada principal se iluminó con dos faroles colocados simétricamente a ambos lados de la puerta central.

En la fachada lateral (calle Alta Cortada), todos los elementos pétreos, de carpintería y de hierro, tanto constructivos como decorativos, y las conducciones eléctricas se trataron de la misma manera que en la principal. Algunos balcones, que habían sido cegados en época posterior a la construcción del edificio, volvieron a abrirse y, en cambio, se tapiaron algunas ventanas con ladrillo visto igual al que conforma la fachada. Además, tuvieron que cambiarse algunas losas de balcones, que se sustituyeron por otras de hormigón armado. Se colo-

caron bajantes de hierro galvanizado y se arrancaron las palomillas y otras piezas ancladas en el paramento. También se restauró la hornacina de san Rafael.

La limpieza de esta fachada se realizó con agua a presión. La fábrica de cantos rodados y peladillas de río de la planta baja se repicó y volvió a rejuntar con mortero de cal apagada, dejando vistas las piedras. Las ventanas se encintaron perimetralmente con mortero de cal y cemento portland.

En el nuevo núcleo de comunicaciones verticales, que se situó en la fachada de la calle Alta Cortada, se realizaron los siguientes trabajos: vaciado vertical del ámbito afectado (muros, tabiques, techos, barandillas, bóvedas de escalera y soleas); repicado de paramentos interiores, y nueva cimentación con hormigón. También se hicieron las losas de la nueva escalera interior del edificio con hormigón armado, que se dejó visto. El nuevo cerramiento interior del espacio de la caja de la escalera y del hueco del ascensor se hizo con paredes de 15 cm y tabicones de 10 cm; se apuntalaron los muros allá donde fue necesario. Los peldaños de la escalera se hicieron con hormigón visto en la contrahuella y con piedra natural calcárea de la Sénia, en la huella. El resto de los pavimentos del núcleo son de la misma piedra.

La instalación eléctrica se hizo totalmente nueva y los mandos se centralizaron en un armario de contadores abierto en la planta baja. Para iluminar la escalera se colocaron luminarias de pared de acero inoxidable de color negro (de la casa Bega Ibérica), con bombillas halógenas. También se instaló un sistema de alumbrado de emergencia.

Las paredes del ámbito de la escalera se trataron con un estuco de color amarillento, preparado de cal y arena de mármol, planchado a la llana y acabado con una capa de encerado. La barandilla se hizo con perfiles de hierro en L como elemento de apoyo, barrotes metálicos de sección circular y pasamanos de madera de haya de sección redonda. Al otro lado de la escalera, en el lugar limitado por la pared, se colocó otro pasamanos anclado y de las mismas características.

Por lo que se refiere a la carpintería del ámbito del núcleo, se restauraron las puertas existentes y se hicieron algunas nuevas para que cada sala tuviese una entrada propia. Tanto la carpintería como los elementos metálicos se pintaron con esmalte sintético de tonalidades verdes. También se pintó el techo de vigas de madera de la cubierta y los cielos rasos nuevos.

Antes de comenzar las obras, se construyó una escalera provisional para no tener que cortar la actividad del edificio en el transcurso de la intervención.

Los nuevos lavabos se construyeron en la fachada sur con comunicación al pasillo de circulación que rodea el patio. Se pavimentaron con baldosas de gres de color gris claro. Las paredes se cubrieron con baldosas blancas de gres y tiras de cerámica de color verde, de diferentes grosores, distribuidas de manera irregular sobre el paramento. Se colocaron repisas de mármol verde y espejos, sobre los que se situó una tira de iluminación a base de tubos de incandescencia. Los sanitarios son de gres de color blanco.

Hubo que reforzar con vigas los forjados de las zonas donde se situaron los nuevos lavabos. También se llevó a cabo un refuerzo estructural en la zona del desván, que consistió en la sustitución de dos caballetes que se habían deteriorado por jácenas formadas con perfiles normalizados de hierro.

La Casa de Cultura de Can Puget quedó distribuida de la siguiente forma después de las obras de restauración: en la planta subterránea se instaló el museo municipal, con acceso desde el jardín; en la planta baja, la sala polivalente y la escue-

la de música, con acceso desde la plaza Dalt Vila; en la planta entresuelo, la escuela de música, con acceso desde el interior, y el despacho de conserjería, desde la calle Alta Cortada; en la primera planta, con acceso desde la misma calle Alta Cortada, el despacho del museo municipal, el auditorio de la escuela de música, Manlleu Publicació, Ràdio Manlleu, Manlleu Esquí Club, Agrupació Sardanista Manlleuena, Grup Filatèlic i Numismàtic, Grup fotogràfic Manlleu y Club Hípic Manlleu; en la planta segunda, con acceso desde la calle Alta Cortada, Món Submergit, Grup Excursionista Manlleu, Geganters de Manlleu, Club Petanca Manlleu, Grup Defensa del Ter, Radioaficionats d'Osona, Aula de Català, oficinas de Normalización Lingüística y oficinas de la Escuela de Adultos Miquel Martí i Pol.



**Dades bàsiques de l'edifici**

Comarca: Baix Llobregat

Municipi: Gavà

Localització: C/ Salvador Lluch, 30; plaça Dolors Clua 13-14.

Tipologia: Arquitectura residencial, casa senyorial,

Època: 1799-1822; reformes l'any 1925.

Ús primitiu: Residencial

Ús actual: Museu Municipal, Sala de Plens.

Propietat: Ajuntament de Gavà

**Dades bàsiques de l'actuació**

Intervenció arquitectònica

Reforma i ampliació de la masia per destinar-la a museu municipal.

Projecte

Arquitectes: Carles Martí, Antonio Armesto, José María de Lecea, Xavier Monteys.

Data: abril, 1986.

Obra

Arquitectes: Carles Martí, Antonio Armesto, José María de Lecea, Xavier Monteys.

Aparelladors: Joan Ardèvol Fernández, Santiago Rius Erill.  
Empreses constructores: 1a fase, COYPSA, Sant Feliu de Llobregat; 2a fase, Nova Construcció, Barcelona; 3a fase, Construcciones Zurriaga, Gavà.

Fusteria: Juan Derroca, Viladecans.

Electricitat: Instal·lacions Corbalán, Gavà.

Vidrieria: Inglass, Hospitalet de Llobregat.

Manyeria: A. Sala Talleres Metàlics, Gavà.

Pintura: Estucs i Pintures, Badalona.

Marbres: Pedro Quiñonero Romero, Gavà.

Guixeria: Jorge Bernad Montserrat, Gavà.

Calefacció: Miguel Torres Figueres, Gavà.

Ascensor: Orona Societat Cooperativa, Barcelona.

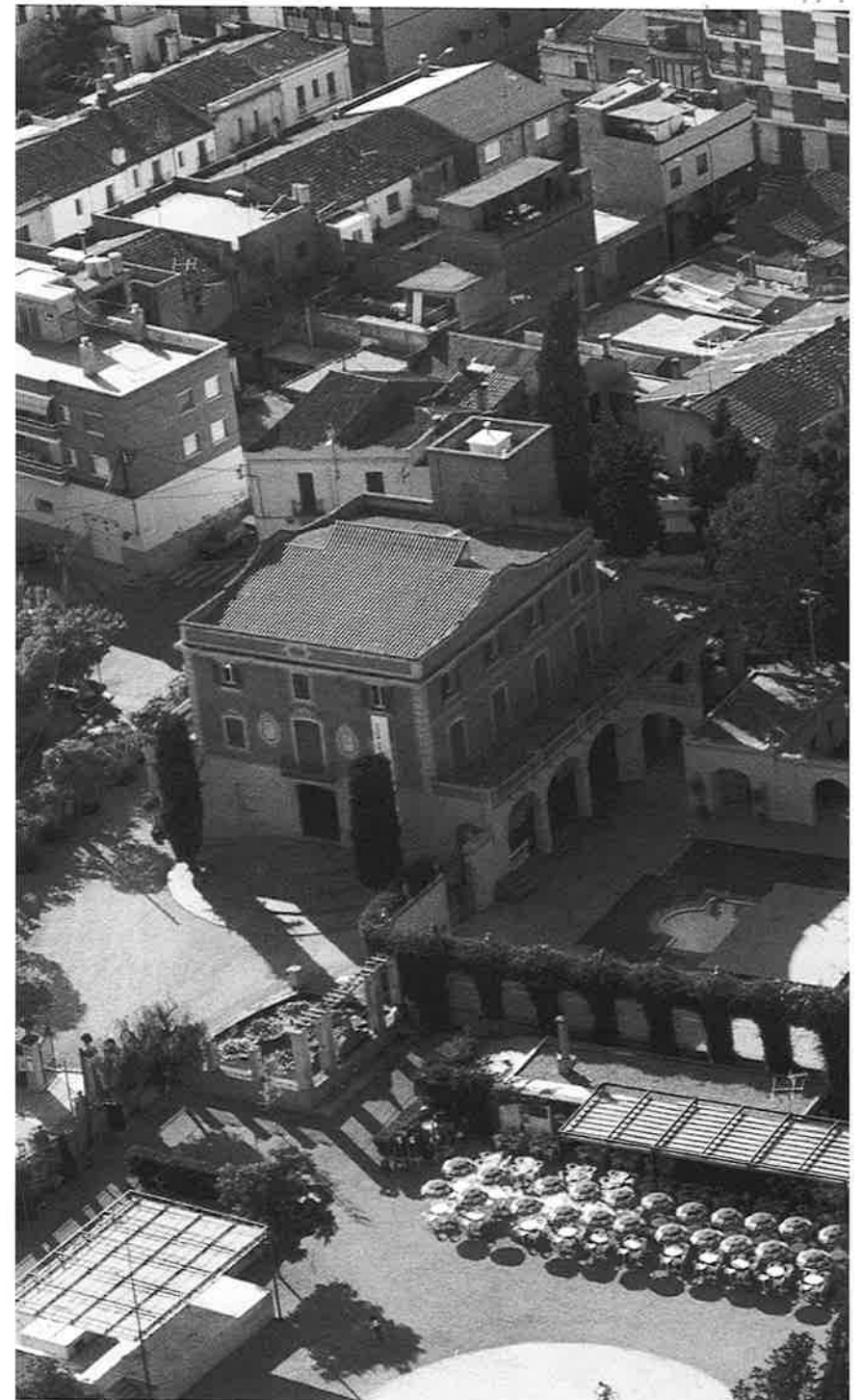
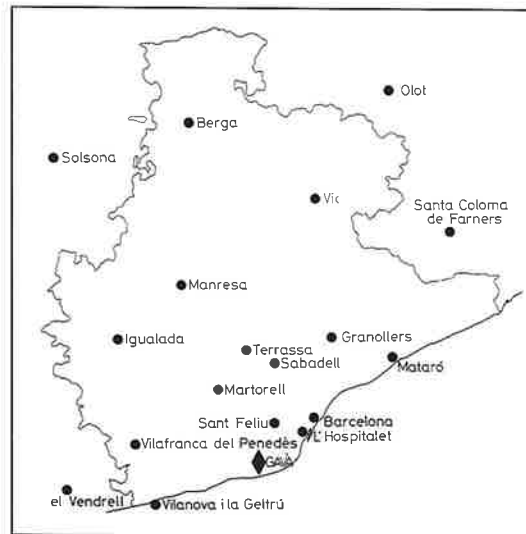
Muntatge de l'exposició permanent: Molimaquet, Hospitalet de Llobregat.

Data d'inici: 13 de novembre de 1986

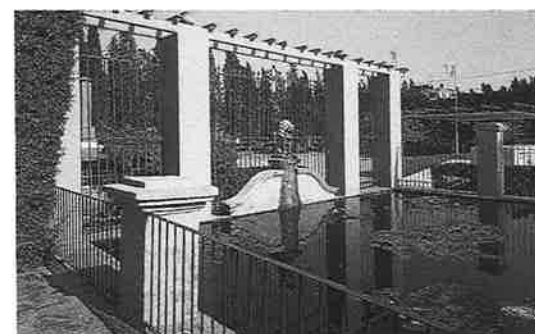
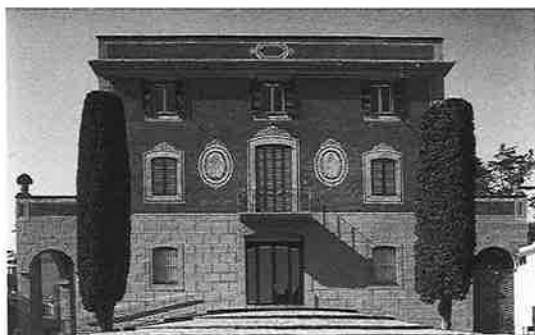
Data d'acabament: 20 de maig de 1991

Inauguració: 4 de maig de 1991

Pressupost: 73.601.424 (Ajuntament de Gavà, 45%; Diputació de Barcelona, 55%).



Textos: Carles Martí Arís, Imma Vilamala, Raquel Lacuesta.



## Descripció de l'edifici

La masia de Can Lluch es troba situada dins del casc urbà de Gavà i forma part de la finca del mateix nom, que té una extensió aproximada de 1,3 Ha.

Respon a l'estructura típica de la casa rural catalana o masia, formada per una trilogia de tramades amb accés central i façana principal orientada a migdia. El cos principal de l'edifici és un rectangle de 15x19 m, format per tres tramades de 4,5 m d'amplada, edificat en soterrani, planta baixa enlairada, planta pis i golfes. Aquest cos es complementa amb una tramada posterior transversal que ocupa tot l'ample de l'edifici i s'aixeca fins al nivell del primer pis.

Posteriorment es va afegir a la casa un cos perimètric en forma d'U de 3,5 m d'amplada, constituït per porxos en els costats laterals i magatzems en el costat posterior. Aquest cos abraça l'edifici per darrera i s'atura en el pla de la façana principal.

El sistema constructiu és mixt. Les parets són, en la seva major part, de totxo i en alguns trams, de pedra calcària. El soterrani està construït amb pilastres de 1x0,8 m, arcs de totxo i voltes de quatre punts. La resta de l'edifici és fet amb murs de càrrega i forjats formats per embigat de fusta o metàl·lic i revoltons d'obra, excepte en el vestíbul, que és amb voltes. L'estructura de la coberta és en pendent a dues aigües. Està formada per bigues de fusta, llates, solera de rajola i teules corbes. La coberta queda amagada per un àtic que corona tot el perímetre de l'edifici per sobre del cornisament. Les façanes estan estucades de colors granat i ocre i tenen alguns elements decoratius esgrafiats.

## Notícia històrica<sup>1</sup>

La casa Lluch va ser aixecada a les darreries del segle XVIII en els terrenys provinents de la unió de dues antigues cases de camp veïnes: el mas Comes i el mas Sauleda, les finques dels quals ocupaven aproximadament els terrenys compresos entre la Riera de Sant Llorenç o de les Canals i el Camí reial de Barcelona a Santa Creu de Calafell. El patrimoni d'aquests masos va ser adquirit a la família Duran, que n'havia estat propietària des del 1695, per Petronella Torres i el seu fill, Joan Ferrer Torres, el 1796 (l'escriptura de compra es va fer a Barcelona, el 14 de juliol, al despatx del notari Jeroni Cavallol). Petronella Torres i Joan Ferrer van edificar, a la zona més prominent de la propietat, l'espaiosa i senyorial casa que ha arribat als nostres dies. Sembla que prèviament es van enderrocar els dos vells masos de Can Comes i Sauleda. La nova casa era una obra sòlida, amb un aire de mansió dominant, que des del racó del nord-est s'encarava a la terra baixa. La data de 1799 descoberta en una rajola del trespol de la teulada indica que l'edifici es va cobrir el darrer any del segle XVIII i que almenys l'estructura bàsica n'és d'aquesta època.

Els Ferrer van gaudir pocs anys d'aquesta propietat, ja que per eixugar un important deute es van veure obligats a vendre-la. El 26 d'abril de 1802, davant del notari Josep Ubach, de Barcelona, van traspasar a Joan Baptista Paris la masia «dita Mas Sauleda amb la seva gleva de terra de tres mujades<sup>2</sup>, i l'altra Can Comes, de sis mujades». Sembla que

aquest nou propietari hi va fer algunes obres; el rellotge de sol esgrafià a la façana principal duu la data 1822.

No se'n coneixen més notícies fins al 1824, en què la finca va ser venuda, Cayetà de Paris i tres germans més, en qualitat de successors del seu pare, Joan Baptista de Paris, i atenent la seva darrera voluntat, van traspasar en acta de cessió, el 12 de maig de 1824, tots els drets relatius a les hisendes de Can Comes i del mas Sauleda a favor de Melcior Planes i Crehuet, cavaller de l'Esperó d'Or i cònsul coadjutor de Sa Santedat Lleó XII a la ciutat de Barcelona. Durant el temps que aquest prohom es va fer càrrec de la propietat, s'hi van fer importants obres de millora. Una d'elles va consistir en els treballs d'enjardinament de la part nord-oriental de la finca, delimitada pel carrer de la Llibertat (actual carrer del Centre) i la Riera de les Canals o de Sant Llorenç. Les terres de conreu quedaven dividides, així, per una àmplia avinguda, flanquejada per dos rengles de xiprers, que donava a una espaiosa plaça rodona. Al fons hi havia una tupida arbrada que enllaçava amb el casal a través d'un jardí tancat amb una galeria de sòlides arcades, a manera de peristil clàssic, amb un estany al centre. En aquell moment, Can Lluch oferia la imatge d'una vil·la clàssica italiana, amb detalls característics com les mitges columnes que sostenen gerros monumentals plens de fruita i de flors.

El 16 de gener de 1864, els cònjuges Salvador Lluch i Puigmartí i Gertrudis Amat i Baus van comprar tota la propietat per la quantitat de 35.500 pessetes. Durant l'administració d'aquest matrimoni, continuada en les darreries del segle pel seu fill Melcior Lluch i Amat, l'antiga denominació de la finca «Mas Comes» va desaparèixer i comença a imposar-se la de «Can Lluch», que ha perdurat fins als nostres dies.

La demanda de sòl per edificar que es va donar al terme de Gavà durant la segona meitat de segle XIX va ocasionar el fraccionament d'aquesta gran propietat i l'alteració de la imatge del Gavà històric rural. Es van vendre a l'Ajuntament uns solars situats a l'angle de migdia, i altres solars del costat nord, a diferents veïns. El 29 de desembre de 1872, els propietaris van presentar a l'Ajuntament un pla parcel·lari d'una porció de terreny de la finca estesa de ponent a orient. Aquest projecte afectava els actuals carrers de Sant Nicasi i Sant Isidre, la Plaça de Magdalena Trias, el passatge Dolors Clua i l'aleshores dit carrer de la Llibertat, que era el límit exterior cap a ponent.

Vers l'estiu de 1885, Gertrudis Amat fa una operació de venda a favor del menestral Francesc García i la seva sogra Maria Vidalés. Pocs mesos després, el setembre de 1885, venen un tros de terra situat a la cantonada del carrer Salvador Lluch amb el carrer del Centre per edificar-hi la Casa de la Vila. La darrera operació urbanitzadora va ser realitzada l'estiu de l'any 1925, i va absorbir totes les terres de conreu que restaven al costat dret de la històrica masia, entre ponent i migdia.

En ocasió d'aquesta ampliació urbana, l'hereu del matrimoni Lluch i Vinyals, Salvador Lluch, va portar a terme diverses reformes exteriors i interiors de la casa, donant-li l'aparença actual. S'hi van afegir unes espaioses ales pels costats i al darrera, en forma de ferradura, constituïdes per robustos arcs de mig punt. També, es van adossar uns porxos a les façanes laterals, que van proporcionar galeries externes a les

Vistes exteriors de l'antiga casa senyorial de Can Lluch, avui convertida en Museu Municipal de Gavà, i dels jardins que l'envolten. Fotos: Jordi Isern, SPAL, març 1993.

habitacions i salons del primer pis. Les cares exteriors de la casa van ser polides i ornamentades amb plafons esgrafiatos; a la façana principal van ser restaurats i emmarcats dos rellotges de soi que conservaven la data original de 1822. Aquestes obres van prosseguir fins a culminar amb la construcció de la tanca, la darrera muralla que assenyalava el límit posterior de la finca. A la reixa d'accés als jardins, hi ha una inscripció de forja amb la inicial LL dels propietaris i una altra amb la data 1884, que testimonien aquestes obres. Fins i tot aquesta obra exterior mantenia l'estil de l'enjardinament clàssic: el mur és truncat per un pilar més alt i coronat amb esferes de pedra o amb grans gerros desbordants de fruits.

La finca de can Lluch va ser propietat privada fins a mitjan dècada del setanta del nostre segle, quan l'Ajuntament de Gavà i la Corporació Metropolitana de Barcelona la van comprar per tal de convertir-la en parc públic (el 1975 se'n va signar l'opció de compra i el 1977, l'escriptura); el 1984 la Corporació Metropolitana va cedir la seva part a l'Ajuntament, que en va esdevenir l'únic propietari.

L'any 1975, l'Ajuntament va encarregar la redacció d'un projecte del parc, en el qual no es feia referència a la utilització de la casa senyorial. Però aquesta qüestió era llavors objecte de nombroses discussions entre la ciutadania, la qual cosa assenyalava la necessitat d'establir una clara vinculació entre la casa i la resta de la finca. Durant aquells anys, la casa va ser utilitzada per a activitats del propi Ajuntament i d'entitats diverses (a la planta semisoterrània, s'hi celebraven els plens municipals, exposicions temporals i diversos actes públics d'associacions ciutadanes i de partits polítics; a les plantes superiors, hi havia les dependències de l'emissora de ràdio i museu municipals i un laboratori fotogràfic).

Entre 1983 i 1985 es van portar a terme algunes obres dins del recinte del parc, com ara la construcció d'un escenari i la substitució de la paret de tanca per una de transparent, seguint el projecte inicial de 1975. Llavors, es va relançar la idea de fer l'arranjament definitiu de la Casa Lluch i l'Ajuntament va decidir que l'edifici s'adaptaria com a museu.

#### Notes

1. Les dades d'aquest apartat estan extretes, fonamentalment, de l'article «La masia de Cal Senyor Lluch (II)», de Josep Soler i Vidal.
2. Una mujada equival a 2025 canes quadrades, és a dir, a 4896,5 m<sup>2</sup>.

#### Crònica de l'actuació

El desembre de 1983, el Ple de l'Ajuntament de Gavà va decidir ubicar el Museu Municipal a la Torre Lluch. El 14 d'octubre de 1984, va sol·licitar la col·laboració de la Diputació de Barcelona per restaurar l'edifici, i aquesta corporació va determinar que li atorgaria una subvenció per costejar el 50% de la intervenció.

L'any 1986 l'Ajuntament va encarregar el projecte de reforma als arquitectes Xavier Monteys, José María de Lecea, Carles Martí i Antonio Armesto, que van comptar per redactar-lo amb la col·laboració de Magda Mària, J.M. Riba de Palaü, J. Castillo i, per a la direcció de l'obra, amb Joan Ardèvol. El mateix Ajuntament va adjudicar la primera fase de les obres a l'empresa COYPSA.

Els treballs van començar la primera quinzena de novembre de l'any 1986. En el decurs de l'obra, hi va haver problemes continuats amb l'empresa adjudicatària de la primera fase —problemes d'efectivitat, de responsabilitat i de solvència—, que van provocar retards repetits i injustificats, i desorganització en general. L'abril de 1989, els arquitectes directors van presentar un informe tècnic sobre l'estat de les obres en el qual reflectien tot el seu descontentament. Poc després, l'empresa COYPSA va presentar fallida. La segona i la tercera fase van ser adjudicades a dues empreses diferents.

El 4 de maig de 1991 es van inaugurar les obres. Prèviament, el 1990, el museu de Gavà va editar un opuscle informatiu sobre el seu discurs bàsic, els serveis que presta i les activitats que desenvolupa.

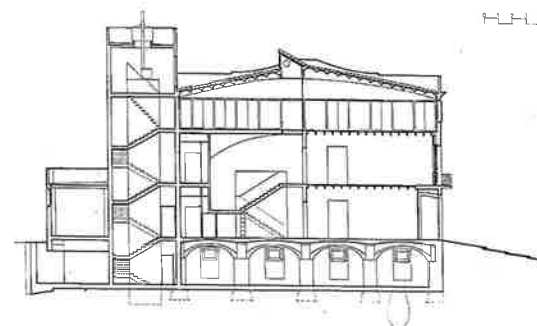
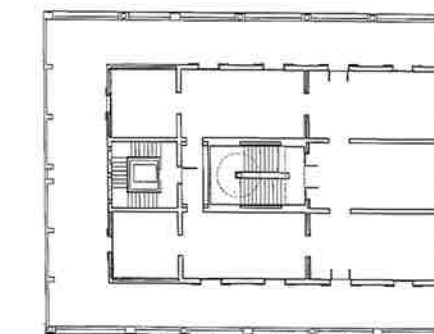
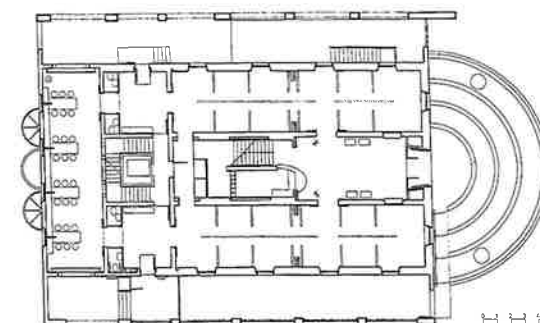
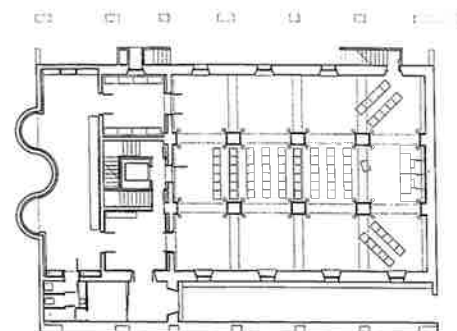
#### Criteris de la intervenció arquitectònica

L'edifici presentava símptomes de degradació pel que fa a l'aspecte constructiu, sobretot en les parts posteriors de la casa. L'estructura vertical podia considerar-se acceptable, exceptuant la tramada transversal situada al fons, irregular i mal construïda, que calia enderrocar totalment. Els sostres formats per embigats de fusta presentaven situacions no homogènies i gairebé tots requerien reforç o bé substitució (una vegada valorats comparativament els costos d'aquests dos procediments, es va optar per la substitució general dels forjats que, a més, permetia d'obtenir un millor acabat de l'obra).

Segons els arquitectes autors del projecte, per al correcte funcionament del museu es feia imprescindible, també, l'eliminació d'alguns elements constructius de l'edifici. Així, per exemple, l'escala existent, amb una col·locació inadeguada, un desenvolupament tortuós i un excessiu inèdit, resultava totalment inapropiada per a un edifici públic.

En conjunt, doncs, la distribució i la decoració de l'interior presentaven greus deficiències constructives i distributives que en desaconsellaven la conservació. A judici també dels autors del projecte, de fet, el valor arquitectònic de la peça residia en la forma de la implantació respecte a la trama urbana, en la regularitat i contundència del volum en les cares representatives, en l'arquitecturalitat de la seva estructura tipològica —a base de quatre murs longitudinals que formen tres tramades— i en el caràcter de les façanes, que barregen els ingredients vernaculars amb els més cosmopolites, propis de la cultura noucentista.

Els criteris d'intervenció adoptats van partir de les dues principals característiques formals de la casa Lluch: la composició simètrica respecte a l'eix central d'accés, que travessa la tramada central de l'edifici, i la jerarquia en profunditat, que va de la cara representativa i clarament composta que dona al migdia fins als espais de servei situats a la cara nord, on s'acumulaven totes les irregularitats i desajustos de la construcció. Es pretenia donar resposta a aquests dos aspectes amb les següents actuacions: d'una banda, mantenir l'organització simètrica de l'edifici, fent que la disposició del programa del museu fos còmplice d'aquesta estructura formal, i també organitzar l'accés i els sistemes de distribució en relació amb l'eix de simetria; d'altra banda, aprofitar la jerarquització



Projecte de restauració i adequació per a museu de la masia. De dalt a baix: plantes semisoterrània, baixa i primera, i secció longitudinal.



La sala d'actes i la façana principal de la masia, després de les obres de restauració. Fotos: Jordi Isern, març de 1993.

zació de les façanes, concentrant la intervenció substitutòria en la cara nord de l'edifici i fent que els porxos laterals abraressin la nova intervenció. Aquesta operació substitutòria era congruent amb la diagnosi feta sobre l'estructura de l'edifici, que assenyalava com a àrees a enderrocar les que corresponien a la façana nord.

En resum, el criteri fonamental que va presidir la reforma de la casa Lluçh va ser retornar a l'edifici l'estructura formal segons la qual va ser concebut, amb la màxima claredat i exactitud. Amb l'actuació, se'n pretenia subratllar els caràcters més significatius i cercar el sistema organitzatiu més universal possible, és a dir, el que menys predeterminés la utilització específica dels diferents espais.

D'altra banda, en convertir-se la finca de Can Lluçh en un parc públic, calia donar resposta a la nova situació, valorant com a fet primordial la relació del parc amb la rambla, sobre la qual es recolza tangencialment. Per aquest motiu, l'operació més important del projecte del parc havia de ser la substitució de l'anodina paret de tanca que existia per un tancat transparent, en forma de doble columnata i enreixat, que definís la nova façana del recinte.

Una altra actuació important havia de ser la formació d'un camí que travessaria la finca i connectaria l'entrada principal des de la rambla amb l'extrem superior del carrer Salvador Lluçh. Aquest camí havia d'establir una clara diferenciació entre el sector nord del parc, que comprèn la casa i els seus voltants, i el sector sud, que té un caràcter més públic i es dedica a activitats com el passeig, els jocs o les festes. D'aquesta manera, el museu apareix formant part del conjunt del parc, però alhora en una posició lateral i reservada. L'edifici havia de tenir un accés independent per al públic, des del final del carrer Salvador Lluçh, i per al personal, des de la Plaça Dolors Ciua, de manera que els règims d'utilització del museu i del parc podrien ser autònoms.

Els elements exteriors annexos a la casa, tals com la tanca, la bassa o el pati amb arcades, serveixen per articular i, al mateix temps, per delimitar els àmbits respectius. En qualsevol cas, l'edifici del museu queda envoltat per la vegetació del parc, que es converteix en la seva natural perllongació, afavorint així les mútues interaccions entre la casa i el parc.

## Descripció de les obres

Els criteris d'intervenció, definits per part dels arquitectes a qui l'Ajuntament va encarregar el projecte, van implicar el buidat complet de l'edifici, mantenint únicament les parets portants del cos principal, les voltes de la planta semisoterrània i també els porxos i terrasses exteriors. Els nous forjats es van fer amb biguetes de formigó prefabricades de 12x20 cm de secció, convenientment lligades en els seus caps, i amb entrebigat d'encadellat ceràmic enguixat i posteriorment pintat. El forjat de coberta es va formar amb biguetes de formigó i revoltó corbat, també de formigó vist i pintat. Es va enderrocar la zona nord de l'edifici i se'n va realitzar l'excavació per tal d'igualar-la amb el nivell de la planta semisoterrània. Es va construir el mur de contenció per tal de respectar el xiprer existent, que coincidia amb l'eix de simetria de l'edifici. A sobre del mur es van aixecar les parets de tancament de la primera planta, sobre la qual s'eleva la torre-escala —to-

talment massissa, amb petits forats en forma de gelosia— que sobresurt del nivell del cos principal de l'edifici.

Per a l'elecció dels materials i acabats de l'interior, es va tenir en compte la funcionalitat de quatre zones: l'àrea visitable a les plantes baixa i primera, la sala d'actes a la planta semisoterrani i dues àrees de treball, una d'elles al semisoterrani i l'altra a les golfes.

Les sales que componen l'àrea visitable pel públic van ser tractades de forma homogènia. Se'n van enguixar les parets i pintar de blanc, seguint el criteri de la màxima neutralitat per tal de no interferir amb l'exposició dels objectes museístics. Els paviments utilitzats, com a tot l'edifici, van ser de marbre blanc «Tranco» vinsat de gris. Els sostres es van fer de manera que quedés vista la construcció del forjat, tant les biguetes de formigó —pintades de color blau intens— com els revoltos plans enguixats i el cercol perimètric.

L'escala principal que connecta les dues plantes visitables es va formar amb graons de marbre igual que la resta del paviment. L'element central de l'escala es va fer de fusta de roure. Els paraments laterals i també les polseres que donen accés a l'àmbit de l'escala es van estucar amb un color vermell fosc. El sostre es va formar amb un cel-ras pla, pintat del mateix blau que la resta, del qual destaca en relleu un gran cercle d'escaiola, pintat de blanc, que actua com a reflector de la llum (de la lluminària situada en l'extrem de l'element central).

Es va revestir la part inferior dels pilars de la sala d'actes amb una sola peça del mateix marbre dels paviments, realitzats amb un espejament que emfasitza la composició de la sala. Les parets es van revestir d'estuc de color clar i les voltes es van pintar de blanc per tal d'afavorir la il·luminació.

A l'àrea de treball de la planta semisoterrani, s'hi va revestir el mur de contenció en doble curvatura amb peces de gres vidriat, ressaltant l'efecte de la llum dels dos llumaris situats en el sostre, a ambdós costats del xiprer exterior. La resta de les parets es van pintar de blanc i els serveis es van revestir amb rajola de València blanca de 15x15 cm.

L'àrea de treball de la planta sota coberta es va pavimentar amb el mateix marbre que la resta de l'edifici i els paraments laterals es van enguixar i pintar. Les fornícules disposades en les cares interiors de la tramada central per allotjar les prestatgeries es van fer amb envans d'obra. Com a sostre d'aquesta tramada central es va fer un cel-ras de guix corbat en el sentit longitudinal de la sala.

La torre-escala que travessa tot l'edifici es va fer amb graons de terrasso. Quant als paraments verticals, es va estucar de color clar el més perifèric i es va pintar el més interior, que forma el nucli de l'ascensor. Les perforacions de 20x20 cm que proporcionen il·luminació es van realitzar amb peces de xapa galvanitzada amb un galze per subjectar el vidre gravat. Es va instal·lar un ascensor de tipus oleodinàmic, se'n va folrar la part interior de la cabina amb llistons de fusta de roure envernissada i s'hi va col·locar un paviment de marbre.

La porta principal de l'edifici es va posar doble: l'exterior és de dues fulles de fusta de pi melis, encadellada i metxada amb tacs; l'interior és una vidriera formada per quatre fulles,

dues practicables i dues fixes, i tarja superior. Tota la fusteria interior es va posar llisa, de fusta xapada de pi oregó envernissat. La fusteria exterior es va reparar, reutilitzant-ne al màxim els elements, modificant-ne l'espejament i substituint-hi tots els vidres. Totes les persianes de llibret van ser també substituïdes.

Les façanes exteriors van ser objecte de diverses reparacions amb la intenció que recuperessin la fesomia original. Es van arrencar afegits posteriors i es van reorganitzar algunes obertures per obtenir una major regularitat. Es va repetir l'estuc i es va completar sobre les parets afegides.

Es va reconstruir la rampa graonada de la porta principal amb llamborda ceràmica. Amb aquest mateix material, es van pavimentar la rampa d'accés al semisoterrani, els porxos laterals i la placeta de l'estany.

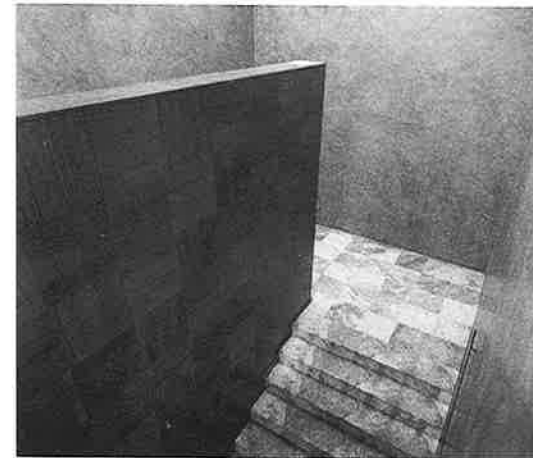
La intervenció es va completar amb l'elecció del mobiliari de les diferents zones i amb el disseny dels elements propis del museu, des del taulell de recepció i les taules més representatives de la presidència, de la sala d'actes o del despatx del director del museu, fins als portacartells anunciadors o els plafons mòbils de suport per a les exposicions temporals de les plantes baixa i semisoterrani. Per a la realització d'aquests elements es va partir no tant de la voluntat unificada, sinó de l'adaptació a la seva funció i ubicació en l'espai. Aquesta darrera fase del muntatge de l'exposició va demostrar la versatilitat dels criteris que van presidir el projecte de reforma de la masia, ja que no sempre es van seguir les previsions inicials, sinó que es van tenir en compte les necessitats que s'anaven plantejant.

### El programa del museu

El Museu Municipal de Gavà és una institució molt activa, amb una àmplia projecció comarcal. Els seus camps de recerca són, prioritàriament, l'arqueologia i la història local, amb algunes incursions cap a la vessant etnològica. El projecte de reforma de l'antiga masia de Can Lluch tractava d'adaptar el programa del museu a l'estructura de l'edifici. Així, es van determinar els criteris d'intervenció segons tres elements: el programa bàsic de la distribució museística, el valor arquitectònic de l'edifici i el seu estat de conservació.

El programa es va establir a partir de les següents condicions: d'una banda, calia situar la zona visitable del museu en els nivells més accessibles, ocupant aproximadament la meitat de la superfície disponible; d'altra banda, calia reservar una bona part de la superfície per a les àrees de magatzem, tallers, locals de treball i la resta dels serveis interns, ja que les tasques de dipòsit, catalogació i recerca són una part fonamental de l'activitat museística, de la qual es nodreix la part d'exposició destinada al públic.

D'acord amb aquestes condicions, es va establir la distribució de les àrees segons un programa funcional que seguia el criteri de situar les diferents parts del programa museístic per plantes. El semisoterrani va semblar un lloc apropiat per fer-lo servir de magatzem, tant pel seu sistema estructural, a base de pilars de maó, com per la seva posició relativa i pel fet que només podia tenir una sortida directa a l'exterior; s'entenia que emmagatzemar suposava disposar ordenada-



Zona de recepció de la planta baixa i escala que connecta les dues plantes visitables del museu. Fotos: Jordi Isern. SPAL, març 1993.



ment el fons museístic, de manera que aquest espai es convertiria en una ampliació de la visita per als especialistes. Al semisoterrani es podia accedir des de l'edifici, a través de la torre-escala, o bé directament des de l'exterior mitjançant una rampa que, modificant l'existent, permetés amb comoditat el trasllat de peces voluminoses o pesades. En el cos afegit de la cara nord se situa la zona de neteja i classificació dels objectes provinents de les excavacions.

La planta baixa conté, en la tramada central, el vestíbul d'accés i l'escala principal i, en les tramades laterals, quatre sales d'exposició de 40 m<sup>2</sup>. La primera tramada transversal allotja la torre-escala, i les entrades secundàries permeten utilitzar les dependències de treball amb autonomia respecte a l'àrea visitable del museu, i també dotar la planta d'una sortida directa al parc. La segona tramada transversal conté una gran sala utilitzable indistintament com a àrea pedagògica, sala d'exposició i sala d'actes.



A la planta primera, s'hi completa l'àrea d'exposició del museu amb cinc sales grans (una central enfrontada al balcó principal de la casa, a la manera de la «sala» tradicional de la masia, i quatre disposades en les tramades laterals), i amb dues sales petites adjacents a la torre-escala. El mecanisme de connexió de les sales permet un recorregut circular entorn de l'àmbit de l'escala principal. Les dependències situades en aquest pis estan en contacte directe amb la terrassa que envolta l'edifici per tres dels seus costats. Aquesta terrassa permet als visitants un petit descans, gaudint de la visió del parc.



La planta superior sota coberta acull tots els locals destinats als treballs de direcció, administració, estudi i recerca. La tramada central és ocupada pel vestíbul i la biblioteca, que poden unir-se, si convé, per fer-hi petits actes o recepcions. Les tramades laterals contenen els despatxos, arxius, laboratori i altres locals complementaris. S'accedeix a les diferents dependències des de la tramada central, però totes les peces es comuniquen entre si directament, per raons de comoditat d'ús. Coincidint amb el carener, s'obre un lluernari a la part central de la coberta, que permet d'il·luminar el vestíbul de la darrera planta i, a través d'un vidre disposat en el pis, l'àmbit de l'escala principal.

Al llarg de les prolongades fases de l'obra, es van introduir algunes modificacions en el programa inicial, sol·licitades per la direcció del museu, que no van alterar els criteris d'intervenció originals. Aquestes modificacions van ser fonamentalment dues: la primera, i més important, la utilització de la planta semisoterrani com a sala d'actes, amb possibilitat de realitzar-hi exposicions temporals (s'hi va afegir una escala d'emergència amb sortida sota el porxo oposat a l'accés); la segona modificació va consistir en l'habilitació d'uns serveis per a ús públic a la planta baixa.

L'exposició permanent del museu pretén mostrar de forma didàctica i evolutiva el fons museístic: el paisatge del Garraf, les activitats desenvolupades per l'home, la societat pagesa, la importància de la mineria i la indústria actual. Conjuntament amb el personal del museu, es van establir els criteris de l'exposició i els seus elements. Així, es van dissenyar els grans plafons (un per a cadascuna de les sales) com a fil conductor de l'exposició, reforçant el sentit circular ja previst en els criteris inicials d'intervenció. Es van dissenyar igualment

les diverses vitrines i elements d'exposició de tal manera que permetessin, dins d'un criteri comú, intercanviar o substituir els objectes exposats, els que ja formen part del fons i els que s'hi puguin incorporar en el futur.

## Bibliografia

### Llibres i articles

Gran Geografia Comarcal de Catalunya. *El Barcelonès i el Baix Llobregat*. Volum 8, Fundació Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 1984.

MUSEU DE GAVÀ: *Museu de Gavà* (opuscle). Gavà, 1990.

PÉREZ SÁNCHEZ, M.; SANAHUJA TORRES, D.: *Recorregut per l'arquitectura històrica de Gavà*. Ajuntament de Gavà, Gavà, 1987.

SOLER VIDAL, Josep: *La masia de Cal Senyor Lluch (I i II)*. La Sentiu, núm. 7 i 8, Museu Municipal de Gavà, Associació d'Amics del Museu, Gavà, desembre 1984 i juliol 1985.

### Notícies de premsa

ROSAS, P.: *El Museu de Gavà inaugura avui les noves instal·lacions de la masia Torre Lluch*. Avui, 4 de maig de 1991.

El Far del Llobregat. *La Masia Lluch, nuevo museo municipal de Gavà*. 30 de novembre de 1990.

La Vanguardia. *La Diputació reconstruirà la Torre Lluch de Gavà*. 18 de gener de 1985.



## Información básica del edificio

**Comarca:** Baix Llobregat  
**Municipio:** Gavà  
**Localización:** C/ Salvador Lluch, 30; plaza Dolors Clua 13-14.  
**Tipología:** Arquitectura residencial, casa señorial.  
**Época:** 1799-1822; reformas del año 1925.  
**Uso primitivo:** Residencial  
**Uso actual:** Museo Municipal, Sala de Plenos.  
**Propiedad:** Ayuntamiento de Gavà

## Información básica de la actuación

### Intervención arquitectónica

Reforma y ampliación de la masía para destinarla a museo municipal.

### Proyecto

Arquitectos: Carles Martí, Antonio Armesto, José María de Lecea, Xavier Monteys.  
 Fecha: abril, 1986.

### Obra

Arquitectos: Carles Martí, Antonio Armesto, José María de Lecea, Xavier Monteys.  
 Aparejadores: Joan Ardèvol Fernández, Santiago Rius Erill, Empresas constructoras: 1ª fase, COYPSA, Sant Feliu de Llobregat; 2ª fase, Nova Construcció, Barcelona; 3ª fase, Construccions Zurriaga, Gavà, Carpintería: Juan Derroca, Viladecans, Electricidad: Instal·lacions Corbalán, Gavà, Cristalería: Inglass, Hospitalet de Llobregat, Cerrajería: A. Sala Talleres Metàlics, Gavà, Pintura: Estucs i Pintures, Badalona, Mármoles: Pedro Quiñero Romero, Gavà, Yesería: Jorge Bernad Montserrat, Gavà, Calefacción: Miguel Torres Figueres, Gavà, Ascensor: Orona Societat Cooperativa, Barcelona, Montaje de la exposición permanente: Molimaquet, Hospitalet de Llobregat.  
 Fecha de inicio: 13 de noviembre de 1986  
 Fecha de finalización: 20 de mayo de 1991  
 Inauguración: 4 de mayo de 1991  
 Presupuesto: 73.601.424 (Ayuntamiento de Gavà, 45%; Diputación de Barcelona, 55%).

**Textos:** Carles Martí Arís, Imma Vilamala, Raquel Lacuesta.

## Descripción del edificio

La masía de Can Lluch se encuentra situada en el casco urbano de Gavà y forma parte de la finca del mismo nombre, que tiene una extensión aproximada de 1,3 Ha.

Responde a la estructura típica de la casa rural catalana o masía, formada por una trilogía de crujeas con acceso central y fachada principal orientada a mediodía. El cuerpo principal del edificio es un rectángulo de 15x19 m, formado por tres crujeas de 4,5 m de anchura, edificado en sótano, planta baja elevada, primer piso y desván. Este cuerpo se complementa con una crujía posterior transversal que ocupa todo el ancho del edificio y se eleva hasta el nivel del primer piso.

Posteriormente se añadió a la casa un cuerpo perimetral en forma de U de 3,5 m de ancho, constituido por porches en los costados laterales y almacenes en el costado posterior. Este cuerpo abraza el edificio por detrás y se detiene en el plano de la fachada principal.

El sistema constructivo es mixto. Las paredes son, en su mayor parte, de ladrillo, y en algunos tramos, de piedra caliza,

El sótano está construido con pilastras de 1x0,8m, arcos de ladrillo y bóvedas de cuatro puntos. El resto del edificio está realizado con muros de carga y forjados formados por enrigado de madera o metálico y bovedillas de obra, excepto en el vestíbulo, que es con bóvedas. La estructura de la cubierta es en pendiente a dos aguas. Está formada por vigas de madera, latas, tabicado y tejas curvas. La cubierta queda oculta por un ático que remata todo el perímetro del edificio por encima del entablamento. Las fachadas están estucadas en colores granate y ocre y tienen algunos elementos decorativos esgrafiadados.

## Noticia histórica

La casa Lluch se levantó en las postrimerías del siglo XVIII en los terrenos procedentes de la unión de dos antiguas casas de campo vecinas: el mas Comes y el mas Sauleda, cuyas fincas ocupaban aproximadamente los terrenos comprendidos entre la Riera de Sant Llorenç o de les Canals y el Camino Real de Barcelona a Santa Creu de Calafell. El patrimonio de estas dos masías fue adquirido a la familia Durán, que había sido su propietaria desde 1695, por Petronella Torres y su hijo, Joan Ferrer Torres, en 1796 (la escritura de compra se hizo en Barcelona, el 14 de julio, en el despacho del notario Jeroni Cavallón). Petronella Torres y Joan Ferrer edificaron, en la zona más prominente de la propiedad, la espaciosa y señorial casa que ha llegado hasta nuestros días. Parece ser que previamente se habían derribado las dos viejas masías de Can Comes y Sauleda. La nueva casa era una obra sólida, con un aire de mansión dominante, que desde el rincón del noreste se encaraba hacia las tierras bajas. La fecha de 1799 descubierta en una baldosa del piso del tejado indica que el edificio se cubrió el último año del siglo XVIII y que al menos la estructura básica es de esta época.

Los Ferrer disfrutaron durante pocos años de esta propiedad, ya que para saldar una importante deuda se vieron obligados a venderla. El 26 de abril de 1802, ante el notario Josep Ubach, de Barcelona, traspasaron a Joan Baptista Paris la masía dita *Mas Sauleda amb la seva gleba de terra de tres mujades i l'altra Can Comes, de sis mujades* («llamada Mas Sauleda con su gleba de tierra de tres mojadas, y otra Can Comes, de seis mojadas»). Parece que este nuevo propietario hizo algunas obras; el reloj de sol esgrafiado en la fachada principal lleva la fecha 1822.

No se conocen más noticias hasta 1824, cuando la finca fue vendida. Cayetà de Paris y tres hermanos más, en calidad de sucesores de su padre, Joan Baptista de Paris, y cumpliendo su última voluntad, traspasaron en acta de cesión, el 12 de mayo de 1824, todos los derechos relativos a las haciendas de Can Comes y de la masía Sauleda a favor de Melcior Plenes i Crehuet, caballero de la Espuela de Oro y cónsul coadjutor de Su Santidad León XII en la ciudad de Barcelona. Durante el tiempo en que este prohombre se hizo cargo de la propiedad se hicieron en ella importantes obras de mejora. Una de ellas consistió en los trabajos de ajardinamiento de la parte nororiental de la finca, delimitada por la calle de la Libertad (actual calle del Centro) y la Riera de les Canals o de Sant Llorenç. Las tierras de labor quedaban divididas, así, por una amplia avenida, flanqueada por dos hileras de cipreses, que daba a una espaciosa plaza redonda. Al fondo había una tupida arboleda, que enlazaba con la casa a través de un jardín cerrado con una galería de sólidas arcadas, a la manera de un peristilo clásico, con un estanque en el centro. En aquel momento, Can Lluch ofrecía la imagen de una villa clásica italiana, con detalles característicos como las medias columnas que sostienen jarrones monumentales llenos de fruta y de flores.

El 16 de enero de 1864, los cónyuges Salvador Lluch Puigmartí y Gertrudis Amat Baus compraron toda la propiedad por

la cantidad de 35.500 pts. Durante la administración de este matrimonio, continuada en las postrimerías del siglo por su hijo Melcior Lluch Amat, la antigua denominación de la finca «Mas Comes» fue desapareciendo y comenzó a imponerse la de «Can Lluch», que ha perdurado hasta nuestros días.

La demanda de suelo para edificar que se produjo en el término de Gavà durante la segunda mitad del siglo XIX ocasionó el fraccionamiento de esta gran propiedad y la alteración de la imagen del Gavà rural histórico. Se vendieron al Ayuntamiento unos solares situados en el ángulo de mediodía y otros solares del costado norte a diferentes vecinos. El 29 de diciembre de 1872, los propietarios presentaron al Ayuntamiento un plan parcelario de una porción de terreno de la finca extendida de poniente a oriente. Este proyecto afectaba a las actuales calles de San Nicasio y San Isidro, la plaza de Magdalena Trias, el pasaje Dolors Clua y la entonces llamada calle de la Libertad, que era el límite exterior hacia poniente.

Hacia el verano de 1855 Gertrudis Amat realiza una operación de venta a favor del menestral Francisco García y su suegra María Vidalés. Pocos meses después, en septiembre de 1855, venden un trozo de tierra situado en la esquina de la calle Salvador Lluch con la calle del Centro para edificar allí la Casa de la Villa. La última operación urbanizadora fue realizada en el verano del año 1925 y absorbió todas las tierras de cultivo que quedaban al lado derecho de la histórica masía, entre poniente y mediodía. Con ocasión de esta ampliación urbana, el heredero del matrimonio Lluch y Vinyals, Salvador Lluch, llevó a cabo diversas reformas exteriores e interiores de la casa, dándole la apariencia actual. Se añadieron unas espaciosas alas por los lados y por detrás, en forma de herradura, constituidas por robustos arcos de medio punto. También, se adosaron unos porches a las fachadas laterales, que proporcionaron galerías externas a las habitaciones y salones del primer piso. Las caras exteriores de la casa fueron pulidas y ornamentadas con plafones esgrafiadados; en la fachada principal fueron restaurados y enmarcados dos relojes de sol que conservaban la fecha original de 1822. Estas obras prosiguieron hasta culminar con la construcción de la valla, la última muralla que señalaba el límite postrero de la finca. En la reja de acceso a los jardines hay una inscripción de forja con la inicial LL de los propietarios y otra con la fecha 1884, que atestiguan estas obras. Hay que señalar que incluso esta obra exterior mantenía el estilo del ajardinamiento clásico: el muro está truncado por un pilar más alto y remata-do con esferas de piedra o con grandes jarrones rebosantes de frutos.

La finca de Can Lluch fue propiedad privada hasta mediados de la década de los setenta de nuestro siglo, cuando el Ayuntamiento de Gavà y la Corporación Metropolitana de Barcelona la compraron para convertirla en parque público (en 1975 se firmó la opción de compra y en 1977, la escritura); en 1984 la Corporación Metropolitana cedió su parte al Ayuntamiento, que se convirtió en el único propietario.

En el año 1975, el Ayuntamiento encargó la redacción de un proyecto del parque, en el cual no se hacía referencia a la utilización de la casa señorial. Sin embargo, esta cuestión era entonces objeto de numerosas discusiones entre la ciudadanía, cosa que indicaba la necesidad de establecer una clara vinculación entre la casa y el resto de la finca. Durante aquellos años, la casa fue utilizada para actividades del propio Ayuntamiento y de entidades diversas (en la planta semisótano se celebraban los plenos municipales, exposiciones temporales y diversos actos públicos de asociaciones ciudadanas y de partidos políticos; en las plantas superiores estaban las dependencias de la emisora de radio y museo municipales y un laboratorio fotográfico).

Entre 1983 y 1985 se llevaron a cabo algunas obras en el recinto del parque, como la construcción de un escenario y la

sustitución de la pared de la valla por una transparente, siguiendo el proyecto inicial de 1975. Entonces se relanzó la idea de hacer el arreglo definitivo de la casa Lluch y el Ayuntamiento decidió que el edificio se adaptaría para museo.

## Crónica de la actuación

En diciembre de 1983 el Pleno del Ayuntamiento de Gavà decidió ubicar el museo municipal en la Torre Lluch. El 14 de octubre de 1984, solicitó la colaboración de la Diputación de Barcelona para restaurar el edificio, y esta corporación determinó que le otorgaría una subvención para costear el 50% de la intervención.

En el año 1986 el Ayuntamiento encargó el proyecto de reforma a los arquitectos Xavier Monteys, José María de Lecea, Carles Martí y Antonio Armesto, que contaron para su redacción con la colaboración de Magda Mària, J.M. Riva de Palau, J. Castillo y, para la dirección de la obra, con Joan Ardèvol. El mismo Ayuntamiento adjudicó la primera fase de las obras a la empresa COYPSA.

Los trabajos se iniciaron en la primera quincena de noviembre de 1986. En el transcurso de la obra hubo continuos problemas con la empresa adjudicataria de la primera fase —problemas de efectividad, de responsabilidad y de solvencia— que provocaron retrasos repetidos e injustificados y desorganización en general. En abril de 1986, los arquitectos directores presentaron un informe técnico sobre el estado de las obras, en el cual reflejaban todo su descontento. Poco después, la empresa COYPSA presentó quiebra. La segunda y tercera fase se adjudicaron a dos empresas diferentes.

El 4 de mayo de 1991 se inauguraron las obras. Previamente, en 1990, el museo de Gavà editó un opúsculo informativo sobre su discurso básico, los servicios que presta y las actividades que desarrolla.

## Criterios de la intervención arquitectónica

El edificio presentaba síntomas de degradación por lo que se refiere al aspecto constructivo, sobre todo en las partes posteriores de la casa. La estructura vertical podía considerarse aceptable, exceptuando la crujía transversal situada al fondo, irregular y mal construida, que era necesario derribar totalmente. Los techos formados por enrigados de madera presentaban situaciones no homogéneas y casi todos requerían refuerzo o bien sustitución (una vez valorados comparativamente los costes de estos dos procedimientos, se optó por la sustitución general de los forjados que, además, permitía obtener un mejor acabado de la obra).

Según los arquitectos autores del proyecto, para el correcto funcionamiento del museo se hacía imprescindible también la eliminación de algunos elementos constructivos del edificio. Así, por ejemplo, la escalera existente, con una colocación inadecuada, un desarrollo tortuoso y una excesiva pendiente, resultaba totalmente inapropiada para un edificio público.

En conjunto, pues, la distribución y la decoración del interior presentaban graves deficiencias constructivas y distributivas que desaconsejaban su conservación. A juicio también de los autores del proyecto, de hecho el valor arquitectónico de la pieza residía en la forma de la implantación respecto a la trama urbana, en la regularidad y contundencia del volumen en las caras representativas, en la arquetipicidad de su estructura tipológica —a base de cuatro muros longitudinales que forman tres crujeas— y en el carácter de las fachadas, que mezclan ingredientes vernaculares con los más cosmopolitas, propios de la cultura *noucentista*.

Los criterios de intervención adoptados partieron de las dos principales características formales de la casa Lluçh: la composición simétrica respecto al eje central de acceso, que atraviesa la crujía central del edificio, y la jerarquía en profundidad, que va de la cara representativa, de clara composición, que da al mediodía, hasta los espacios de servicio situados en la cara norte, donde se acumulaban todas las irregularidades y desajustes de la construcción. Se pretendía dar respuesta a estos dos aspectos con las siguientes actuaciones: por una parte, mantener la organización simétrica del edificio, haciendo que la disposición del programa del museo fuese cómplice de esta estructura formal, y también organizar el acceso y los sistemas de distribución en relación con el eje de simetría; por otro lado, aprovechar la jerarquización de las fachadas, concentrando la intervención sustitutoria en la cara norte del edificio y haciendo que los porches laterales abrazasen la nueva intervención. Esta operación sustitutoria era congruente con la diagnosis realizada sobre la estructura del edificio, que señalaba como áreas a derribar las que correspondían a la fachada norte.

En resumen, el criterio fundamental que presidió la reforma de la casa Lluçh fue devolver al edificio la estructura formal con la que fue concebida, con la máxima claridad y exactitud. Se pretendía subrayar, con la actuación, los caracteres más significativos y buscar el sistema organizativo más universal posible, es decir, el que menos predeterminase la utilización específica de los diferentes espacios.

Por otra parte, al convertirse la finca de Can Lluçh en un parque público, era preciso dar respuesta a la nueva situación valorando como hecho primordial la relación del parque con la rambla, sobre la que se apoya tangencialmente. Por este motivo, la operación más importante del proyecto del parque debía ser la sustitución de la anodina pared de valla que existía por un cerramiento transparente, en forma de doble columnata y enrejado, que definiese la nueva fachada del recinto.

Otra actuación importante debía ser la formación de un camino que atravesaría la finca y conectaría la entrada principal desde la rambla con el extremo superior de la calle Salvador Lluçh. Este camino debía establecer una clara diferenciación entre el sector norte del parque, que comprende la casa y sus alrededores, y el sector sur, que tiene un carácter más público y se dedica a actividades como el paseo, los juegos o las fiestas. De esta forma el museo aparece formando parte del conjunto del parque pero, a la vez, en una posición lateral y reservada. El edificio debía tener un acceso independiente para el público, desde el final de la calle Salvador Lluçh, y para el personal, desde la plaza Dolors Clua, de forma que los regímenes de utilización del museo y del parque podrían ser autónomos.

Los elementos exteriores anexos a la casa, tales como la valla, el estanque o el patio con arcadas, sirven para articular y, al mismo tiempo, para delimitar los ámbitos respectivos. En cualquier caso, el edificio del museo queda rodeado por la vegetación del parque, que se convierte en su natural prolongación, favoreciendo así las mutuas interacciones entre la casa y el parque.

## Descripción de las obras

Los criterios de intervención, definidos por parte de los arquitectos a los que el Ayuntamiento encargó el proyecto, implicó el vaciado completo del edificio, manteniendo únicamente las paredes sustentantes del cuerpo principal, las bóvedas de la planta semisótano y también los porches y terrazas exteriores. Los nuevos forjados se hicieron con viguetas de hormigón prefabricadas de 12x20 cm de sección, convenientemente unidas en sus cabezas, y con entrevigado de

machihembrado cerámico enyesado y posteriormente pintado. El forjado de cubierta se formó con viguetas de hormigón y bovedilla curvada, también de hormigón visto y pintado. Se derribó la zona norte del edificio y se realizó su excavación para igualarla con el nivel de la planta semisótano. Se construyó el muro de contención para respetar el ciprés existente, que coincidía con el eje de simetría del edificio. Por encima del muro se levantaron las paredes de cerramiento de la primera planta, sobre la que se eleva la torre-escalera —totalmente maciza, con pequeños agujeros en forma de celosía— que sobresale del nivel del cuerpo principal del edificio.

Para la elección de los materiales y acabados del interior se tuvo en cuenta la funcionalidad de cuatro zonas: el área visitable en las plantas baja y primera, el salón de actos en la planta semisótano y dos áreas de trabajo, una de ellas en el semisótano y la otra en el desván.

Las salas que componen el área visitable por el público fueron tratadas de forma homogénea. Se enyesaron las paredes y se pintaron de blanco, siguiendo el criterio de la máxima neutralidad para no interferir con la exposición de los objetos museísticos. Los pavimentos utilizados, como en todo el edificio, fueron de mármol blanco «Tranco» veteados en gris. Los techos se realizaron de manera que quedase vista la construcción del forjado, tanto las viguetas de hormigón —pintadas de color azul intenso—, como las bovedillas planas enyesadas y el zuncho perimetral.

La escalera principal que conecta las dos plantas visitables se formó con peldaños de mármol igual al del resto del pavimento. El elemento central de la escalera se hizo de madera de roble. Los paramentos laterales y también las jambas que dan acceso al ámbito de la escalera se estucaron con un color rojo oscuro. El techo se formó con un cielo raso plano, pintado del mismo azul que el resto, del cual destaca en relieve un gran círculo de escayola, pintado de blanco, que actúa como reflector de la luz (de la luminaria situada en el extremo del elemento central).

Se revistió la parte inferior de los pilares del salón de actos con una sola pieza del mismo mármol que los pavimentos, realizados con un despiece que enfatiza la composición de la sala. Las paredes se revistieron con estuco de color claro y las bóvedas se pintaron de blanco para favorecer la iluminación.

En el área de trabajo de la planta semisótano se revistió el muro de contención en doble curvatura con piezas de gres vidriado, resaltando el efecto de la luz de los dos lucernarios situados en el techo, a ambos lados del ciprés exterior. El resto de las paredes se pintaron de blanco y los servicios se revistieron con azulejo blanco de 15x15 cm.

El área de trabajo de la planta bajo cubierta se pavimentó con el mismo mármol que el resto del edificio y los paramentos laterales se enyesaron y pintaron. Las hornacinas dispuestas en las caras interiores de la crujía central para alojar las estanterías se hicieron con tabiques de obra. Como techo de esta crujía central se hizo un cielo raso de yeso curvado en el sentido longitudinal de la sala.

En la torre-escalera que atraviesa todo el edificio se construyeron escalones aplacados con terrazo. Respecto a los paramentos verticales, se estucó de color claro el más periférico, y el más interior, que forma el núcleo del ascensor, se pintó. Las perforaciones de 20x20 cm que proporcionan iluminación se realizaron con piezas de chapa galvanizada con un rebajo para sujetar el cristal grabado. Se instaló un ascensor de tipo oleodinámico, se forró la parte interior de la cabina con listones de madera de roble barnizada y se colocó un pavimento de mármol.

La puerta principal del edificio se colocó doble: el exterior es de dos hojas de madera de pino melis, machihembrada y mechada con tacos; el interior es una cristallera formada por cuatro hojas, dos practicables y dos fijas, y montante superior. Toda la carpintería interior se colocó lisa, de madera chapada de pino oregón barnizado, y la exterior se reparó, reutilizando al máximo sus elementos, modificando su despiece y sustituyendo todos los cristales. Todas las persianas de librillo también fueron sustituidas.

Las fachadas exteriores fueron objeto de diversas reparaciones con la intención de que recuperasen la fisonomía original. Se arrancaron añadidos posteriores y se reorganizaron algunos vanos para obtener una mayor regularidad. Se repitió el estuco y se completó sobre las paredes añadidas.

Se reconstruyó la rampa escalonada de la puerta principal con adoquín cerámico. Con este mismo material se pavimentó la rampa de acceso al semisótano, los porches laterales y la plazuela del estanque.

La intervención se completó con la elección del mobiliario de las diferentes zonas y con el diseño de los elementos propios del museo, desde el mostrador de recepción y las mesas más representativas de la presidencia, del salón de actos o del despacho del director del museo, hasta los paneles anunciadores o los móviles de apoyo para las exposiciones temporales de las plantas baja y semisótano. Para la realización de estos elementos se partió no tanto de la voluntad unificadora, sino de la adaptación a su función y ubicación en el espacio. Esta última fase del montaje de la exposición demostró la versatilidad de los criterios que presidieron el proyecto de reforma de la masía, ya que no siempre se siguieron las previsiones iniciales, sino que se tuvieron en cuenta las necesidades que se iban planteando.

## El programa del museo

El Museo Municipal de Gavà es una institución muy activa, con una amplia proyección comarcal. Sus campos de investigación son, prioritariamente, la arqueología y la historia local, con algunas incursiones en la vertiente etnológica. El proyecto de reforma de la antigua masía de Can Lluçh trataba de adaptar el programa del museo a la estructura del edificio. Así, se determinaron los criterios de intervención según tres elementos: el programa básico de la distribución museística, el valor arquitectónico del edificio y su estado de conservación.

El programa se estableció a partir de las siguientes condiciones: por un lado, era necesario situar la zona visitable del museo en los niveles más accesibles, ocupando aproximadamente la mitad de la superficie disponible; por otra parte, se hacía necesario reservar una buena parte de la superficie para las áreas de almacén, talleres, locales de trabajo y el resto de los servicios internos, ya que las tareas de depósito, catalogación e investigación son una parte fundamental de la actividad museística, de la que se nutre la parte de exposición destinada al público.

De acuerdo con estas condiciones, se estableció la distribución de las áreas según un programa funcional que seguía el criterio de situar las diferentes partes del programa museístico por plantas. El semisótano parecía un lugar apropiado para utilizarlo de almacén, tanto por su sistema estructural, a base de pilares de ladrillo, como por su posición relativa y por el hecho de que sólo podía tener una salida directa al exterior; se entendía que almacenar suponía disponer ordenadamente el fondo museístico, de manera que este espacio se convertiría en una ampliación de la visita para los especialistas. Al semisótano se podía acceder desde el edificio, a través de la torre-escalera, o bien directamente desde el exterior median-

te una rampa que, modificando la existente, permitiese el traslado con comodidad de piezas voluminosas o pesadas. En el cuerpo añadido de la cara norte se sitúa la zona de limpieza y clasificación de los objetos procedentes de las excavaciones.

La planta baja contiene, en la crujía central, el vestíbulo de acceso y la escalera principal y, en las crujías laterales, cuatro salas de exposición de 40 m<sup>2</sup>. La primera crujía transversal aloja la torre-escalera, y las entradas secundarias permiten utilizar las dependencias de trabajo con autonomía respecto al área visitable del museo, y también dotar a la planta de una salida directa al parque. La segunda crujía transversal contiene una gran sala utilizable indistintamente como área pedagógica, sala de exposiciones y salón de actos.

En la primera planta se completa el área de exposición del museo con cinco salas grandes (una central enfrentada al balcón principal de la casa, a la manera de la «sala» tradicional de la masía, y cuatro dispuestas en las crujías laterales), y con dos pequeñas salas adyacentes a la torre-escalera. El mecanismo de conexión de las salas permite un recorrido circular alrededor del ámbito de la escalera principal. Las dependencias situadas en este piso están en contacto directo con la terraza que rodea el edificio por tres de sus lados. Esta terraza permite a los visitantes un pequeño descanso, disfrutando de la visión del parque.

La planta superior bajo cubierta acoge todos los locales destinados a los trabajos de dirección, administración, estudio e investigación. La crujía central está ocupada por el vestíbulo y la biblioteca, que pueden unirse, si conviene, para realizar allí pequeños actos o recepciones. Las crujías laterales contienen los despachos, archivos, laboratorio y otros locales complementarios. Se accede a las diferentes dependencias desde la crujía central, pero todas las piezas se comunican entre sí directamente, por razones de comodidad de uso. Coincidiendo con el caballete, se abre un tragaluz en la parte central de la cubierta, que permite iluminar el vestíbulo de la última planta y, a través de un cristal dispuesto en el suelo, el ámbito de la escalera principal.

A lo largo de las prolongadas fases de la obra se introdujeron algunas modificaciones en el programa inicial, solicitadas por la dirección del museo, que no alteraron los criterios de intervención originales. Estas modificaciones fueron fundamentalmente dos: la primera, y más importante, la utilización de la planta semisótano como salón de actos, con posibilidad de realizar en ella exposiciones temporales (se añadió una escalera de emergencia con salida bajo el porche opuesto al acceso); la segunda modificación consistió en la habilitación de unos servicios para uso público en la planta baja.

La exposición permanente del museo pretende mostrar de forma didáctica y evolutiva el fondo museístico: el paisaje del Garraf, las actividades desarrolladas por el hombre, la sociedad campesina, la importancia de la minería y la industria actual. Conjuntamente con el personal del museo, se establecieron los criterios de la exposición y sus elementos. Así, se diseñaron los grandes paneles (uno para cada una de las salas) como hilo conductor de la exposición, reforzando el sentido circular ya previsto en los criterios iniciales de intervención. Se diseñaron igualmente las diversas vitrinas y elementos de exposición de tal manera que permitiesen, dentro de un criterio común, intercambiar o sustituir los objetos expuestos, los que ya forman parte del fondo y los que se puedan incorporar en el futuro.



**Dades bàsiques de l'edifici**

Comarca: Barcelonès

Municipi: Barcelona

Localització: Carrer Nou de la Rambla, 5.

Data de construcció: 1886-1890

Autor: Antoni Gaudí i Cornet, arquitecte (1852-1926).

Promotor: Eusebi Güell i Bacigalupi, industrial (1946-1918).

Ús primitiu: Residència familiar dels Güell

Ús actual: Seu provisional de la biblioteca i l'arxiu de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona

Propietat: Diputació de Barcelona

(\*) Declarat per l'Estat espanyol Monument Històric d'Interès Nacional l'any 1969, i distingit per la UNESCO, l'any 1985, com a Monument Patrimoni de la Humanitat, juntament amb altres dues obres de Gaudí a Barcelona: la Casa Milà i el Park Güell.

**Investigació històrica**

Direcció: Raquel Lacuesta

*Recerca històrico-documental i artística*

Raquel Lacuesta, M. Gràcia Salvà, M. José Sureda.

Estudi de ceràmiques: Raquel Lacuesta, Consol Bancells, M. Dolors Forés, Josep M. Moreno.

*Prospeccions arqueològiques*

Albert López Mullor, Àlvar Caixal, Javier Fierro.

**Investigació físico-constructiva**

Atlas constructiu: Josep M. Moreno, Txetxu Sanz.

**Dades bàsiques de l'actuació****Intervenció arquitectònica**

Restauració del vestibul, la consergeria, la façana i la terrassa de migdia, i el terrat; renovació de les línies elèctriques.

**Projectes**

Arquitectes: Antoni González Moreno-Navarro, Pau Carbó Berthold.

Dibuix: Txetxu Sanz

Data: 1984-1992

**Obra**

Arquitectes: Antoni González, Pau Carbó.

Aparelladors: Salvador Pujalte, Josep M. Moreno, Antoni Rius. Empreses adjudicatàries:

Closa Alegret SA (reparació i manteniment, 1985-1988)

COTEXSA (obres, 1988-1990)

RHIN SA (instal·lacions generals i enllumenat exterior, 1990-1992)

URCOTEX, ISA (obres i instal·lacions, 1990-1992)

Fusteria: Enric Roig

Vidrieria: Vilbar C.B. (Solsona); A. Bancons Camps;

R. Viladric Casas; A. Angrill Casagolda.

Instal·lacions: Serveis Elèctrics d'Abrera (Abrera)

Manyeria: Joan Capellas (Sant Feliu Sasserra)

Pintura: Pintures MECA (Cardona)

Pedra: Marbres Farré Corbera (Barcelona)

Ceramista: Taller el SOT. Manuel Diestre, Joaquim Toribio i Jordi Salvador (Barcelona).

Vitralls policromats: Centre del Vidre (Barcelona)

Vidres de xemeneies: Centre del Vidre; Rabal Artesanos, SL.

Data d'inici: 29 d'abril de 1985

Data d'acabament: 22 de juliol de 1992

Pressupost: 187.203.700 pessetes (Diputació, 128.903.700; Ministeri de Cultura, 40.000.000; Comunitat Europea, 18.300.000)

Textos: Antoni González, Raquel Lacuesta.





Alçat de la façana principal, al carrer Nou de la Rambla. Dibuix: Txetxu Sanz, SPAL, 1993.



Façanes nord i est, poc després d'entllestar-se la construcció del palau. S'hi poden veure les pintures murals d'Aleix Clapés, ara desaparegudes. Foto: Biblioteca Nacional, Madrid. Cap al 1890.

### Descripció de l'edifici

El cos principal de l'edifici és de planta aproximadament rectangular, d'uns 18x22 m. Té un cos afegit a la part occidental de la façana de migdia, d'uns 6x8 m, la façana del qual forma angle recte amb aquella. L'immoble consta de planta soterrània, planta baixa, planta noble, pis segon i golfes. La planta baixa, de 6,70 m d'alçària total, té un entresolat de 2,70 m d'alçària que encercla l'espai del vestíbul i l'escala principal. La planta noble, de 6,50 m d'alçària, conté un entresolat en els extrems laterals de 2,70 m.

El sistema resistent està format, quant als elements verticals, pels murs de pedra de les façanes, les parets mitgeres i els murs de càrrega intermedis —de fàbrica de totxo massís de 15 cm—, alguns pilars de pedra i els del soterrani, que són fungiformes, de fàbrica de totxo. Els elements de flexió són bigues i biguetes metàl·liques. El sostre de la planta soterrània és de voltes de maó. A aquesta planta s'hi accedeix mitjançant una suau rampa per als cavalls i una altra de més pronunciada, en forma d'espiral, per a les persones. Està airejada per mitjà d'un pati, una sèrie de lluernes que s'obren al carrer i uns tubs de ventilació que pugen fins al terrat.

La planta baixa té una doble entrada des del carrer per tal de facilitar el moviment dels cotxes. El paviment per on circulaven és de llambordes de fusta per esmorteir el soroll. L'escala principal és al centre de l'ampli vestíbul, darrera del qual hi ha l'espai de l'antiga cotxera, d'on surten les rampes que condueixen al soterrani. Al costat de llevant del vestíbul hi ha la consergeria i els lavabos públics, que ocupen l'espai de l'antic habitatge del porter. Al costat oposat es troba la porta que mena al recinte de l'escala de servei, construïda de ferro, en una disposició tan enginyosa que fa la impressió d'estar penjada. Per l'escala principal s'accedeix a un entresol, del qual parteix l'escala d'honor que porta a la planta noble.

A partir d'aquesta planta noble les dependències es distribueixen al voltant de l'espai de directriu vertical, d'uns 80 m<sup>2</sup> de planta i 17,50 m d'alçada lliure, que fa la funció del pati central tan característic en l'arquitectura mediterrània. L'escala d'honor desemboca a la primera crugia, on se succeeixen una antesala, la sala de pas al saló, una sala de visites i una altra petita estança (l'antic tocador de les senyores). A la tercera crugia, paral·lela a la façana posterior, hi ha un gran espai dividit en tres estances mitjançant cancel·ls-gelosia de fusta, on s'ubicaven originàriament la sala de confiança i el menjador, que torna a tenir el mobiliari original dels Güell. Des d'aquest espai s'accedeix a una altra dependència situada en el cos afegit. Entre les dues crugies hi ha el saló de planta quadrada cobert per la cúpula.

En aquest saló hi ha un petit recinte, normalment tancat, que en obrir-se convertia l'estança en capella. Les dues grans portes que el tanquen són fetes de fusta de *zapatero* o *boj de Maracaibo* (*Gossypiospermum Praecox*). Estan decorades amb aplacats de banya i conxa, i requadres de pintures a l'oli sobre coure. A dintre de l'oratori hi havia la mesa de l'altar i una petita tribuna de doble alçada amb seients de fusta. A la banda de migdia, s'hi adossa el teclat de l'orgue, ara inutilitzat, els tubs sonors del qual estaven a les galeries altes del saló —que servien de tribunes als cors quan eren necessaris—, la qual cosa afavoria el bon efecte acústic.

Al costat de llevant del saló central, hi ha una escala que mena a una tribuna subtilment separada d'aquell mitjançant una barana i una gelosia treballades amb fusta de palissandre i banús amb incrustacions d'ivori. D'aquest espai arrenca una escala que condueix al pis segon, on hi havia els dormitoris de la família Güell, als quals també s'accedeix per l'escala de servei que comunica tots els pisos.

La coberta del palau és un terrat normal, com tants d'altres propis d'un clima mediterrani com el de Barcelona, amb tots els elements habituals, que Gaudí va recrear imaginativament. Efectivament, vint xemeneies —transformades en belles escultures de maó vist o decorades amb trencadís de ceràmica esmaltada, marbre, vidre, pisa o pedra— s'escampen sobre una solera de rajola lleument ondulant, esquinçada per quatre llunetes en forma de conxa que, tot buscant la llum, envolten la singular llanterna-agulla coniforme de 15 m d'alçada, coronada per un sorprenent penell-parallamps. Tres de les conxes contenen un òcul al parament vertical d'obra vista, i al peu de cadascuna d'elles hi ha una claraboia d'il·luminació. El parament de vidre de la quarta, a través del qual es pot veure el saló central de la planta noble, és fruit de la restauració de 1992.

La façana del palau que s'obre al carrer és d'una gran severitat, accentuada per la tribuna del pis principal, que està sostinguda sobre mènsules de perfil equilibrat. Els dos arcs en catenària de l'entrada donen a la façana la seva màxima expressió. La façana no té cap motiu escultòric, exceptuant les fulles de lliri aïllades, fetes en sèrie, que adornen la cornisa de la tribuna. De fet, l'ornamentació està confiada, fonamentalment, al treball de forja. A les portes d'entrada, per on necessàriament havien de passar cavalleries i carruatges, no es van col·locar portes de fusta, com era habitual, sinó reixes de ferro, a tall de tancament d'un pati. El ferro forjat es manifesta aquí en totes les seves variants plàstiques: batents de barrots llisos i recargolats, xarxes espesseïdes amb els mateixos barrots per impedir la visibilitat des de l'exterior i xarxes senzilles de més transparència; timpà de perfil parabòlic decorat amb ferros sinuosos en moviment de «cop de fuet»; muntants on s'enrosquen serps-guardacantons i cresteries. Al carcanyol, entre els dos arcs d'entrada, hi ha l'escut de Catalunya, fet també de ferro. Està concebut com una semicolumna a la qual s'enarça per la base el fullatge i la flor de l'hibisc de la finestreta de barrots cargolats, coronada amb un casc sobremuntat per una àliga d'ales esteses. A banda i banda, cintes clavetejades s'anticipen amb les seves ondulacions al «cop de fuet» modernista. Les reixes que protegeixen la resta de finestres i balcons de la façana són també de ferro forjat o xapa metàl·lica.

La façana de migdia, que s'obre al pati de mansana, està presidida per un gran para-sol d'estructura de ferro que sosté fines barres de fusta de caoba. Les persianes de llibret de la resta d'obertures, fetes també de caoba, destaquen sobre la textura sòbria de la pedra calcària amb què està feta la façana.

### Notícia històrica

Eusebi Güell i Bacigalupi, per a qui l'arquitecte Antoni Gaudí i Cornet va projectar i construir el palau entre 1885 i 1890, va néixer a Barcelona el 15 de desembre de 1846 en el si d'una família provinent de Torredembarra (Tarragona). El seu avi,

Pau Güell, es va dedicar al comerç amb Amèrica i es va instal·lar a Santo Domingo, on va fer una fortuna que va perdre després. L'única herència que va deixar al seu fill Joan va ser la dels estudis de pilot de la flota mercant. Amb uns pocs cops d'astúcia i sort, Joan Güell es va fer també amb una considerable fortuna, dominant pràcticament el mercat de l'Havana. En tornar a Catalunya va crear una sèrie d'indústries dedicades a maquinària pesada i al tèxtil.

Del seu matrimoni amb Francesca Bacigalupi, en va néixer Eusebi, l'hereu, que va estudiar dret, economia i ciències a Barcelona, França i Anglaterra, i el 1871 es va casar amb Isabel López Bru, filla del primer marquès de Comillas, qui també devia la fortuna i el títol a les seves activitats comercials amb Amèrica.

El matrimoni Güell-López va fixar la seva residència al palau Fonollar, del carrer Portaferriça, el jardí del qual era contigu al palau on vivien els marquesos de Comillas. Pocs anys després, van voler fer-se una residència pròpia, ja que la primera era llogada.

En aquella època, les noves residències urbanes de la burgesia acomodada barcelonina ja començaven a fer-se a l'Eixample, que des de 1860 anava ocupant el pla que s'estenia entre la ciutat i els pobles del voltant. El matrimoni Güell, però, per bastir la nova residència, va triar una zona de la ciutat vella que encara conservava un caràcter residencial, al voltant de la Rambla. En l'opció va influir decisivament el seu lligam amb aquest sector de la ciutat, on Eusebi Güell havia nascut i on va viure fins que es va casar. Güell va voler construir-se la casa ben a prop de la residència paterna, avui encara existent, que el seu pare havia adquirit a la Rambla el 1862.

El nou edifici es va aixecar al carrer Nou de la Rambla, que havia estat obert entre 1788 i 1790 per ordre del capità general de Catalunya, el conde del Asalto, i que per això va dur oficialment el seu nom fins al 1978, en què va adoptar definitivament el nom popular amb el qual, de fet, havia estat conegut des que es va obrir.

L'operació de compra de les dues cases del carrer Nou colindants amb la casa dels pares, a la Rambla, va costar tres anys de negociacions. La primera, la va aconseguir Eusebi Güell el 1883, però la segona, no la va poder adquirir fins al 1886, tot i que un any abans ja havia encarregat el projecte del futur palau a Gaudí. Pel costat oest, que limita amb el carrer Lancaster, Güell va anar comprant després, en anys successius, quatre edificis més, potser per assegurar-se al màxim la respectabilitat dels veïns.

Sembla que Gaudí, l'amistat del qual amb Güell s'havia anat afirmant, va realitzar molts dibuixos per a la nova residència. Els plànols definitius —tot i que en realitat l'obra no s'hi va ajustar—, datats el 10 de juny de 1886, van ser presentats a l'Ajuntament de Barcelona el 12 de juliol del mateix any, amb la sol·licitud del permís d'obra.

El 17 de juliol, el cap de la Secció de Edificacions y Ornato, l'arquitecte municipal Antoni Rovira i Trias, va emetre un informe tècnic en el qual desestimava el projecte, ja que, segons ell, la tribuna projectada no s'ajustava a la normativa vigent.

La reacció i les influències de Güell no es van fer esperar: set dies més tard, la Comissió de Fomento aconsellava desestimar l'informe de l'arquitecte municipal, i el 27 de juliol l'Ajuntament va aprovar el projecte.

Les obres van començar pocs mesos després seguint l'esquema funcional dels plànols presentats, encara que amb modificacions substancials. L'octubre de 1887 Güell va comprar la casa número 3 del carrer Lancaster per poder ampliar el palau amb un cos que no es contemplava en el projecte original.

Coneixem la distribució funcional inicial del palau gràcies a les fotografies de l'època i als plànols de les plantes que, redibuixats, van ser presentats a l'exposició celebrada a París el 1910 sobre l'obra arquitectònica de Gaudí. La planta soterrània estava destinada a la cavallerissa i a l'habitació del palaforener. A la planta baixa hi havia les cotxeres, l'habitatge del porter, l'escala principal i la de servei, a més d'altres dependències secundàries. A l'entresol, per una porta s'accedia a l'habitatge dels Güell, i per una altra, al seu despatx i a la zona d'administració i arxiu.

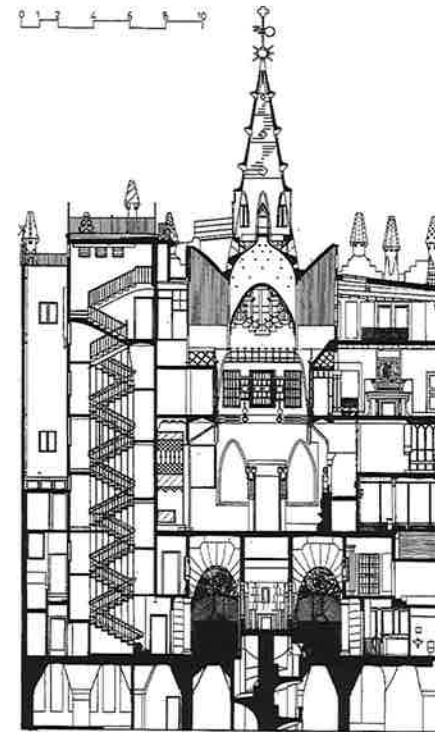
A la planta noble hi havia diferents sales: A la crugia nord, l'antesala, la sala de pas, la sala de visites i el tocador de senyores. A la central, el saló, on se celebraven recepcions, concerts o saraus, i també actes religiosos; al costat oest d'aquest saló hi havia l'oratori, i a la banda oposada, elevada en una entreplanta, la tribuna-miranda on es posaven els músics quan es feien concerts. La tercera crugia estava ocupada per les anomenades sales de confiança i pel menjador. Al cos adossat pel cantó de ponent, hi havia la sala de billar i el taller de pintura de les senyoretetes, i al corredor que connectava pel cantó de llevant el palau amb la casa paterna de la Rambla, hi havia exposades obres d'art i mobiliari antic. En tota la planta noble s'exhibien escultures, pintures i objectes artístics que la família havia anat col·leccionant.

L'anomenada planta segona, que en realitat correspon al sisè nivell, es va destinar als dormitoris de la família, amb les respectives sales de confiança i lavabos. L'últim pis —les golfes— estava ocupat pel servei: onze habitacions, un espai comú, la cuina, els lavabos i els safareigs.

Güell va viure pocs anys a la casa del carrer Nou. El 1914 es va traslladar a la nova casa de la urbanització que ell mateix va promoure i que també va dissenyar Gaudí, la qual es convertiria més tard en el Park Güell. El seu fill gran, Juan Antonio, encara romandria en el palau alguns anys, fins al 1936, a l'inici de la Guerra Civil.

Es diu que el palau va ser confiscat durant la guerra, fet que no ha estat possible confirmar, i, fins i tot, que hi va haver una txeca (calabós utilitzat per la policia comunista), però tampoc no s'ha trobat documentació que ho acrediti. El que és cert és que una de les dependències del soterrani va servir de presó de delinqüents i lladres, segons es desprèn dels grafitis que hi ha a les parets, escrits el 1940, un cop acabada la guerra. En tot cas, el palau no va ser maltractat ni durant la Guerra Civil ni després, i l'absència d'elements decoratius —com ara els de l'oratori— sembla més aviat causada pel desmantellament del palau per part de la pròpia família Güell.

L'hereva del palau, Mercedes Güell, el va cedir a la Diputació



Secció transversal de l'edificació per l'escala principal. Dibuix: Txetxu Sanz. SPAL, 1993.

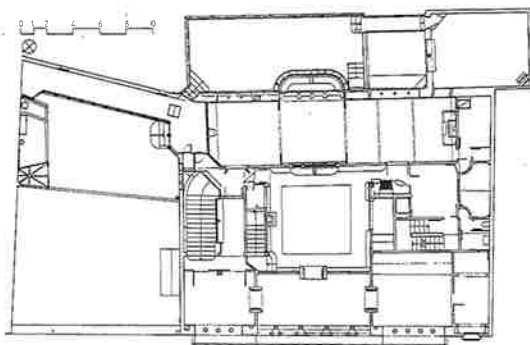


«Don Eusebi Güell i Don Antón Gaudí de la Colònia Güell». Dibuix: Opisso. Col·lecció particular.



El senyor Eusebi Güell (el tercer, de dreta a esquerra), a la sala de confiança de la planta noble del palau. Foto: Col·lecció particular.

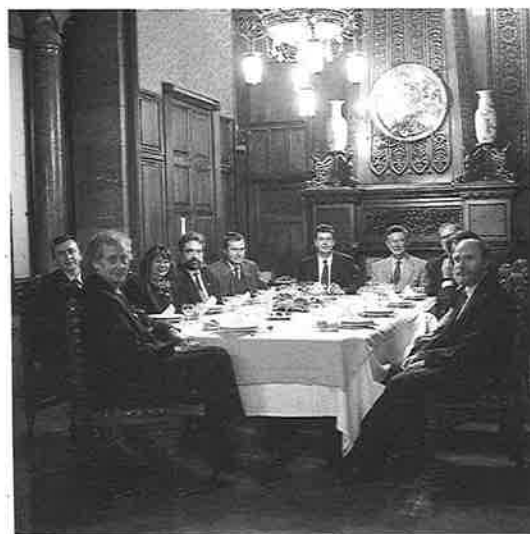
Planta noble, amb el corredor lateral que comunicava el palau amb la casa de Joan Güell situada a la Rambla de Barcelona. Dibuix: Txetxu Sanz, SPAL, 1993.



Els mobles del menjador del Palau Güell quan es trobaven al castell de Sant Mori. Foto: M. Baldomà, SPAL, 3.7.1992.



El mateix mobiliari, un cop recuperat per al palau. La fotografia correspon al dia de la fundació de l'Acadèmia del Partal (Asociación Libre de Profesionales de la Restauración Monumental). Foto: M. Baldomà, SPAL, 19.11.1992.



de Barcelona el 1945, mitjançant un conveni que li atorgava un vitalici anual de 25.000 pessetes i establia la condició que no s'enderroqués ni es transformés l'edifici. La Diputació hi va instal·lar provisionalment serveis poc adients a la seva estructura, com ara el de les travesses de futbol, que llavors gestionava la corporació provincial. Finalment, el 1954, l'edifici va ser habilitat com a estatge de la Biblioteca i Museu del Teatre —anomenat Museu d'Art Escènic a partir de llavors—, depenents de l'Institut del Teatre.

La biblioteca i el museu es van ampliar, l'any 1974, amb la creació d'una secció de cinema, de manera que l'entitat va passar a dir-se Museu del Cinema i de les Arts de l'Espectacle, i el 1978 va adquirir la denominació complementària de Centre d'Estudis i Documentació de les Arts de l'Espectacle i de la Comunicació (CEDAEC).

Com s'ha dit, sembla que els Güell es van endur tots els mobles que hi havia en el palau, que havien estat dissenyats per Gaudí, Camil Oliveras i Francisco Vidal. Alguns van aparèixer després en subhastes públiques, i els més innovadors pel que fa al disseny, creacions de Gaudí, són al museu del Park Güell o en cases particulars. Els mobles modernistes i altres de més antics que hi ha ara al palau, mobles de Gaspar Homar i de Joan Busquets, i algun de la mateixa època de Gaudí, van ser adquirits per la Diputació quan dirigia l'Institut del Teatre Guillermo Díaz Plaja, i pels «Amics de Gaudí» —entitat que el 1952, presidida pel nét d'Eusebi Güell, el tercer vescomte de Güell, va obtenir permís per fixar provisionalment el seu estatge al palau—. Des del 1992, hi són també els mobles que van ser localitzats a les cases dels besnèts de Güell i adquirits per la Diputació.

Les primeres obres importants de restauració del palau des que va passar a ser propietat de la Diputació van fer-se cap al 1972, i el 1975 el Servei va redactar un projecte d'adequació i reestructuració del museu, que va comportar la creació d'uns nous sistemes de catalogació i d'exhibició. El director d'aquest projecte va ser Camil Pallàs, cap del Servei en aquella època.

El juliol de 1982, el Servei, poc després de produir-se la seva reorganització arran del nomenament d'Antoni González com a nou cap, va assumir de forma explícita la responsabilitat de la conservació del palau. Va ser llavors quan es va posar en marxa per primer cop un procés de recerca sobre l'edifici, tant històrica com constructiva. En aquest sentit, per encàrrec del Servei, els arquitectes Carles Buxadé i Ribot i Joan Margarit i Consarnau van redactar una diagnosi de l'estat de conservació de l'edifici i de la seva estructura (veg. *Memòria del Servei 1981-1982*). Paral·lelament, se'n van iniciar els treballs de restauració.

Entre l'abril de 1983 i el juliol de 1984, segons l'esmentada diagnosi, el Servei va portar a terme la restauració general de les façanes principal i mitgera de l'edifici (dirigida pels arquitectes Buxadé i Margarit), i també obres de reparació, conservació i pintura de diverses dependències en els locals ocupats pel Museu de les Arts de l'Espectacle (veg. *Memòria del Servei 1984*). Després, es van emprendre els treballs que es troben ressenyats en la present memòria.

## Crònica de l'actuació

Entre 1985 i 1989 van prosseguir els treballs de conservació de l'edifici i d'arranjament de les dependències del museu. Després, les aportacions econòmiques de la pròpia Diputació, del Ministeri de Cultura i de la Comunitat Europea van permetre una actuació restauradora més intensa que, entre 1990 i 1992, es va localitzar fonamentalment a la façana i a la terrassa de migdia, al terrat i a l'interior.

La Comissió de les Comunitats Europees, a través del seu diari oficial, va convocar el 3 de desembre de 1988 un concurs per atorgar subvencions a projectes de restauració d'edificis europeus d'interès excepcional. El 6 de febrer de 1989, la Diputació de Barcelona va presentar la sol·licitud referent al Palau Güell amb el projecte signat per l'arquitecte Antoni González, cap del Servei, l'Institut de Conservació i Restauració de Béns Culturals (ICRBC) del Ministeri de Cultura va fer el preceptiu informe manifestant la idoneïtat del projecte, que finalment va ser un dels 24 escollits entre els 820 presentats pels 12 països de la Comunitat. El 6 de juliol de 1989, la Comissió va notificar al president de la Diputació de Barcelona, Manuel Royes, la decisió de concedir l'ajuda demanada (140.000 ECU), i la relació de projectes seleccionats es va anunciar públicament el 17 de juliol de 1989 en una cerimònia celebrada a la seu de la Comissió a Brussel·les.

Quant a l'aportació del Ministeri de Cultura (quaranta milions de pessetes), es va gestionar mitjançant l'encàrrec d'un projecte que el director de l'ICRBC, Dionisio Hernández Gil, va fer el 26 de juny de 1989 al cap del Servei, Antoni González, en la seva condició d'arquitecte col·laborador (des de 1979) de la Direcció General de Belles Arts. La versió definitiva del projecte va ser lliurada al ministeri el 23 de maig de 1990.

El 6 de juny de 1991 l'esmentat ministeri va fer un nou encàrrec a Antoni González: un projecte d'obres per un import de trenta milions de pessetes. Aquesta segona aportació estatal, però, no reeixiria. El projecte va arribar a fer-se, però va quedar aturat al ministeri en canviar el director general i alterar-se alguns criteris en la gestió d'aquest organisme governamental.

Un cop finalitzades les obres del terrat i les façanes, el 22 de juliol de 1992 va tenir lloc un acte de celebració al mateix palau. A la convocatòria, el cap del Servei explicava així l'estat de la intervenció: «Els treballs de restauració dels elements externs del Palau Güell han estat enllestits. La façana de migdia i també la terrassa de la planta noble han recuperat tota la bellesa del disseny original d'Antoni Gaudí. Al famós terrat, fins ara inaccessible al públic, l'extraordinari espectacle de l'agulla-llanerna voitada per les vint xemeneies s'ha enriquit amb un atractiu nou, l'aportació creativa que han fet diversos artistes per completar o substituir els revestiments originals que havien perdut. Per poder atendre els visitants, també s'ha restaurat i remodelat el vestíbul de la planta baixa, que compta ara amb una consergeria nova.»

L'acte va ser presidit per Manuel Royes, president de la Diputació de Barcelona; també va assistir-hi el diputat de l'Àrea de Cooperació, Jordi Labòria. El cap del Servei va explicar les obres realitzades i es va passar un audiovisual referent a la

intervenció a la planta noble, L'endemà, l'empresa constructora URCOTEX va organitzar un altre acte al mateix palau per celebrar també la finalització d'aquesta fase de treballs.

Els actes públics i els escrits que han difós l'obra realitzada han estat nombrosos aquests últims anys. De les publicacions cal destacar un llibre monogràfic de 230 pàgines sobre Gaudí, els Güell, la història del palau, els materials i elements que el configuren, etc., editat el 1990 per la pròpia Diputació; la guia del palau, editada també per la Diputació el 1992 i publicada en diversos idiomes, i les ponències sobre la restauració del palau exposades en el «III Simposi sobre Restauració Monumental», publicades el novembre de 1993.

Quant als actes celebrats al palau entre 1990 i 1992, cal destacar la recepció dels assistents al col·loqui «La protecció del patrimoni arquitectònic del segle XX», organitzat a Barcelona l'octubre de 1990 pel Consell d'Europa, i també les nombroses visites amb motiu de simposis i cursos, entre ells l'esmentat «III Simposi sobre Restauració Monumental», organitzat pel Servei el novembre de 1992.

Un acte especialment significatiu que relaciona directament el Palau Güell amb la història recent de la restauració arquitectònica a Espanya va ser l'acte fundacional de l'Acadèmia del Partal (Associació Lliure de Professionals de la Restauració Monumental), formada per diversos arquitectes i historiadors de tot l'Estat, que va tenir lloc el 19 de novembre de 1992 al menjador del palau. Va ser la primera vegada en què s'utilitzava de nou el mobiliari original, recuperat poques setmanes abans per la Diputació de Barcelona.

A partir de 1993 s'ha portat a terme la restauració de les coxeres a la planta baixa, de l'escaia de servei i de la planta soterrània, obres que seran descrites a la propera Memòria del Servei.

### Treballs de recerca

D'acord amb el mètode del Servei, els treballs de recerca prèvia s'han orientat en dues direccions: el coneixement dels aspectes històrics de l'edifici (gènesi, realització, transformacions i utilització) i l'anàlisi de la seva realitat arquitectònica i físico-constructiva.

El primer objectiu s'ha plantejat amb els mitjans habituals: recerca històrica, anàlisi histórico-artística, anàlisi histórico-constructiva i recerca arqueològica. Respecte al segon objectiu, els treballs essencials realitzats fins ara han estat de caràcter físico-constructiu.

#### Recerca històrica

Quant a la història i descripció de l'edifici, es va constatar aviat que la bibliografia existent, si bé abundosa, era pobra en informació i contenia força errors. Això va obligar que la recerca es plantegés a partir de la consulta de documents originals i els treballs de camp.

Es va consultar el Registre de la Propietat de Barcelona per tal d'esbrinar les compres de solars que va fer Güell per poder edificar el palau. A l'Arxiu Administratiu Municipal de Barcelona es van consultar els plànols originals i els expedients i llicències d'obra. La recerca d'arxius fotogràfics va servir per

contrastar l'aspecte original del palau amb l'aparença que ha anat presentant al llarg dels anys. Les converses mantingudes amb els descendents de Güell van constituir també una font important d'informació. Les seves referències orals i la consulta de bibliografia van permetre identificar mobiliari i usos de les dependències per part de la família, i també conèixer més detalls sobre la seva manera de viure.

#### Anàlisi històrica, artística i constructiva

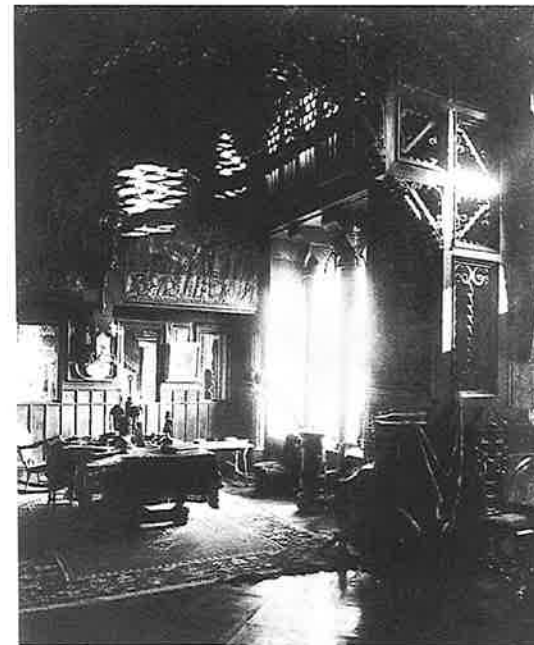
En l'estudi d'una obra arquitectònica contemporània, l'anàlisi histórico-artística, més que constituir una eina de recerca històrica, complementària dels estudis documentals —funció habitual en el cas d'edificis antics—, persegueix la descripció i valoració dels elements de l'edifici —ornamentals, constructius o mobiliars— de caràcter artístic. En el cas del palau, com en qualsevol obra de Gaudí, on els aspectes constructius i els artístics estan tan íntimament relacionats, l'anàlisi histórico-artística i la histórico-constructiva gairebé coincideixen.

Un treball d'essencial rellevància dins d'aquestes anàlisis va ser l'estudi documental i artístic de cada una de les xemeneies del terrat. Es va elaborar un model de fitxa on, de manera resumida, s'havien de descriure les parts de què es componien: base, tronc, modillons i capell. També s'hi indicava el sistema constructiu, les mides en planta i l'altura de cada part, els materials de revestiment originals i els incorporats en restauracions posteriors, i l'acabat actual. Tot això localitzat en l'alçat de les quatre cares de les xemeneies. Un apartat important de la fitxa està reservat a l'anàlisi compositiva de les peces de trencadís, ja que, encara que aparentment els fragments semblen haver estat posats de manera aleatòria, es va comprovar que hi havia sempre un ritme i un cert ordre en la col·locació de peces.

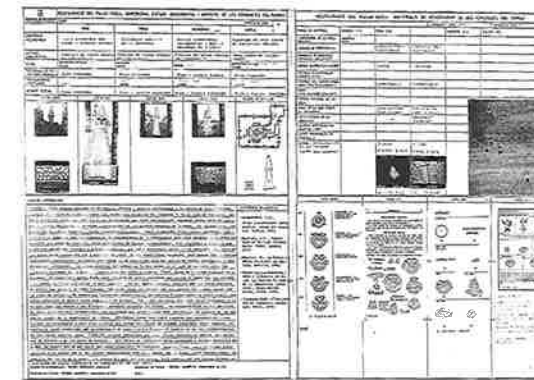
En l'aspecte documental era imprescindible conèixer bé els materials de revestiment i esbrinar-ne, fins on fos possible, la procedència. Per això es va elaborar un altre tipus de fitxa per a cada un dels models que hi havia. I això no només de cara a la restauració, sinó també com a referència documental pel futur. Els conceptes recollits en aquesta fitxa són: tipus de material, dimensions i forma de la peça original sencera, fàbrica de procedència, marques o llegendes impreses, motius decoratius i colors, tècnica d'elaboració (esmail, vidriat), tècnica del dibuix (trepa, traç lliure, estergit, etc.), característiques del dors (llis, acanalat o dibuixat), cronologia aproximada de la peça, localització i data de col·locació en la xemeneia. Un altre apartat es refereix a altres llocs del palau o a altres xemeneies on també es troba el mateix model. Per últim, s'indiquen els llocs o botigues on es podrien trobar els materials o peces en cas d'haver-los de comprar.

En l'estudi de les ceràmiques, es va comptar amb la col·laboració de membres de l'Associació Catalana de Ceràmica Decorada i Terrissa i de diversos antiquaris. També es va consultar l'Arxiu Històric d'Espulgues de Llobregat, on es guarden dissenys de ceràmiques fetes a la fàbrica Pujol i Baucis, encarregades per Güell.

Per portar a terme treballs d'anàlisi i documentació d'altres materials, es va consultar a especialistes; aquests treballs s'han intensificat a partir de 1994. L'arquitecte Joan Casadevall ha col·laborat en l'anàlisi de morters i revestiments; l'ar-



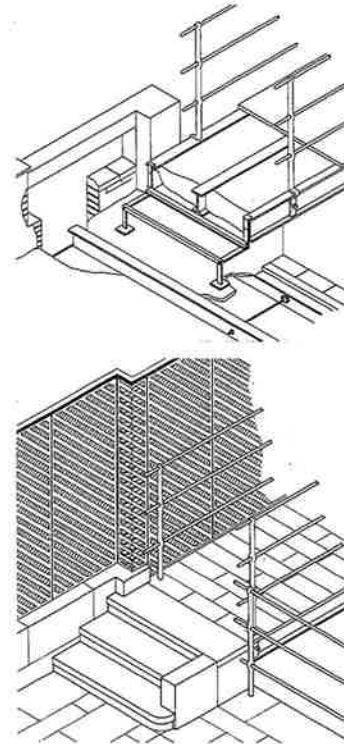
Sala de confiança de la planta noble, quan la casa era habitada per la família Güell. Foto: SPAL, cap al 1894.



Fitxes de treball per a l'estudi documental i artístic de les xemeneies del terrat, realitzat el 1991. Foto: SPAL.



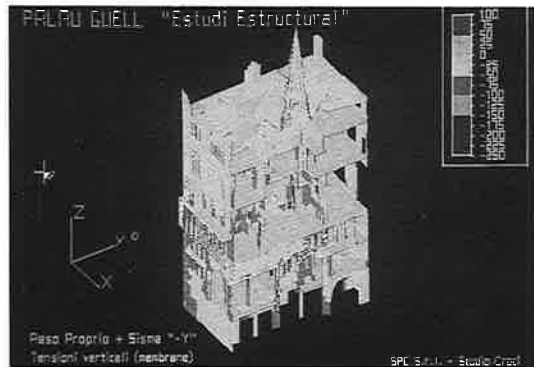
Rajoles de ceràmica vidriada adquirides en botigues d'antiquaris per restaurar les xemeneies del terrat. Foto: R. Lacuesta. SPAL, 14.2.1992.



Atlas del Palau Güell: Sistema constructiu primitiu i solució formal nova de l'escala amb barana, d'accés a la terrassa de migdia. Dibuixos: Txetxu Sanz, SPAL, 1992.



Detall d'una cala arqueològica efectuada al terrat per estudiar-ne el sistema constructiu. Foto: J.M. Moreno, SPAL, 19.10.1988.



Estudi estructural dirigit pel professor Giorgio Croci l'any 1993.

quitecte Enrique Nuere, en allò referent als enteixinats, i l'enginyer forestal Ignacio Navarrete, en la identificació de fustes.

L'estudi dels materials i sistemes constructius ha estat paral·lel al curs de les obres, ja que una gran part de la informació sobre la construcció original no s'aconsegueix fins que cal desmuntar o remoure les fàbriques, moment que s'aprofita per a la presa de dades, sovint plena de sorpreses. Aquestes indagacions es reflecteixen en tres sèries de plànols, que constitueixen la base de l'Atlas històrico-constructiu, referides, la primera a l'estat —algunes vegades forçosament hipotètic— de l'edifici el 1890 (quan se'n va acabar la construcció), i les altres dues, a com vam trobar el palau el 1982 i a la situació en què queda després de la intervenció.

#### Treballs d'arqueologia

En el procés de la recerca històrico-constructiva es van realitzar dues petites intervencions amb mètode arqueològic. La primera va tenir lloc al terrat l'octubre de 1988. L'objectiu era esbrinar-ne el perfil original, coneixement imprescindible per projectar-ne la restauració, ja que aquest recinte havia patit diverses reparacions en els anys setanta i el paviment estava situat en una cota més alta que no pas la base de la balustrada de la façana del carrer Nou.

Per comprovar les cotes originals es van fer tres cales d'un metre de costat: dues a tocar de la balustrada de la façana del carrer Nou i una altra en el límit de la terrassa pel costat de mar. En totes es va localitzar, sota el paviment de rajols rectangulars disposats en espina, una capa de preparació de morter i una altra d'impermeabilitzant feta amb un derivat asfàltic. La seqüència acabava en una solera de dues capes de rajols col·locats a trencajunt, que donava pas al doblat dels revoltos i l'embigat.

La segona intervenció es va fer a les cotxeres entre els dies 9 i 13 de març de 1992. En aquest indret s'havien fet també al llarg del temps diverses modificacions del terra. Els objectius de la recerca eren esbrinar els trets bàsics del primer sòl i determinar la morfologia i la cronologia relativa de les modificacions que havia patit.

Al llarg de l'excavació es van localitzar diversos nivells. En primer lloc, un paviment de terrazzo de 20 cm de costat, que ocupava tota la sala, de superfície pràcticament horitzontal; recolzava en una preparació de morter compacte i dur, també horitzontal. Tot seguit, es va trobar un sòl de ciment continu i llis, de textura irregular. Per sota d'aquesta capa van aparèixer algunes restes d'un paviment de fusta. La seva morfologia es va poder esbrinar gràcies a les peces trobades *in situ*, adossades a l'envà que separa les cotxeres de l'actual cobergeria i a la base del pilar que precedeix la rampa helicoidal, i també gràcies a les empremtes que la resta de peces havien deixat a la preparació de ciment. Aquestes marques indicaven que el sòl primitiu havia estat format per elements paral·lelepípedics de fusta, tombats sobre un dels costats llargs.

La preparació d'aquest paviment tenia, d'una banda, una inclinació cap a mar, des de les dues grans portes d'entrada a les cotxeres del costat nord de la Rambla fins a la porta que

donava pas a la rampa de comunicació amb el soterrani, al costat sud. D'altra banda, presentava una inflexió en forma de cubeta, els límits de la qual els constituïen les portes secundàries que flanquegen les dues grans portes esmentades.

En alguns sectors de la mateixa preparació de ciment es van trobar unes altres empremtes, un xic més enlairades, que indicaven que hi havia hagut un altre paviment també de fusta —fet amb la mateixa classe de peces, encara que col·locades en espiga—, que havia substituït l'anterior, tot reaprofitant-ne la preparació.

La recerca va permetre definir millor el sistema de desguàs de l'edifici, ja que es va comprovar que els dos sòls de fusta, tant l'original com l'immediatament posterior, presentaven pendents que canalitzaven les aigües cap al costat de mar i les conduïen a una sortida situada al subsòl de la porta d'accés a la caverissa, que havia estat reparada abans de ser amortitzada en col·locar-se el paviment de ciment.

Pel que fa a la cronologia, el paviment de ciment correspon al període immediatament posterior al 1945, data en què el palau va passar a mans de la Diputació; el de terrazzo, cal relacionar-lo amb l'acondicionament de les cotxeres com a sala d'exposició, dut a terme per l'Institut del Teatre als anys setanta.

#### Anàlisi físico-constructiva

És sabut que la imaginativa arquitectura de Gaudí aprofita fins als seus límits estètics i estàtics els materials i sistemes tradicionals, per la qual cosa no són impensables tensions entre les propostes plàstiques i la seva materialització. Per això, en el cas del palau, un dels objectius fonamentals dels habituals estudis físico-constructius, a més de l'anàlisi de materials ja esmentada, ha estat analitzar el grau de seguretat de tots els sistemes sustentants, independentment de si existien o no indicis de danys. L'encàrrec que va fer el Servei als arquitectes Joan Margarit i Carles Buxadé l'any 1982 tenia aquest objecte.

Amb tota la informació recollida al llarg de l'obra de restauració, s'han fet noves comprovacions. Entre 1993 i 1995, l'equip de treball dirigit per l'enginyer Giorgio Croci, professor de la universitat La Sapienza de Roma, i coordinat per l'enginyer Giuseppe Carluccio, ha realitzat nous estudis. L'objectiu del treball ha estat valorar la seguretat de l'edifici mitjançant el coneixement més profund del seu sistema portant, el seu comportament fins ara i el que pot tenir en cas de sisme, i també establir els criteris de la restauració estructural que resultés necessària en cas de no poder-ne garantir la seguretat. S'hi han fet investigacions endoscòpiques, control dels moviments per mitjà de monitors i anàlisi estructural per mitjà de modelització matemàtica pel sistema d'elements finits.

Per completar la informació i per traduir les conclusions en especificacions projectuals, el 1995 s'ha signat un conveni amb la Universitat Politècnica de Catalunya, que es farà càrrec de l'estudi per mitjà de l'equip del departament de Construccions Arquitectòniques, dirigit pel catedràtic i arquitecte José Luis González.

**Criteris de la intervenció arquitectònica**

Quan el 1982 el Servei es va fer càrrec de la conservació de l'immoble, en veure la relació innegable entre el deficient manteniment que s'hi feia i l'ús inadequat, es va plantejar la possibilitat de donar a l'edifici un nou **destí** més innocu.

Tot i que l'ús idoni d'un monument és aquell per al qual va ser concebut, aquest era ja impensable, òbviament, en el Palau Güell. Descartats altres usos similars als que va tenir des del 1954, es va proposar el més senzill: convertir el palau en museu de si mateix. Aviat es va comprendre, però, que calia preveure altres funcions de caràcter representatiu i cultural per dotar l'edifici de recursos ordinaris de manteniment. En qualsevol cas, aquests usos obligaven a intervenir a l'edifici amb criteris, més que de conservació, de genuïna restauració.

Per a Gaudí, restaurar és, fonamentalment, «tornar les coses al seu lloc i a la seva veritable funció», tal com va dir el 1904 amb motiu de la seva actuació a la catedral de Mallorca. Amb aquest esperit, tan aliè a la mera conservació, ha actuat el Servei en el palau que ell va projectar.

En la reforma d'alguns elements i en el disseny d'altres, exigits pel canvi de **lloc i funció**, s'ha tingut present un altre enenyament també del mateix Gaudí: «en restaurar —va dir en referència a l'actuació a Mallorca— no és necessari copiar les formes preexistents, sinó produir-les dins d'un determinat caràcter, posseint el seu esperit», actitud que comporta una anàlisi crítica de l'objecte en què s'intervé. Per últim, un altre principi que ha estat present al llarg de l'actuació del Servei al palau és aquella reflexió de Leopoldo Torres Balbás que afirmava que en restauració cal actuar «amb eclecticisme i elasticitat».

El criteri de **reconstrucció mimètica** es va aplicar, en alguns casos, per recuperar els elements constructius, decoratius o espacials deteriorats o perduts, que van ser refets amb la màxima fidelitat possible al projecte o la intenció genuïns. En altres casos es va triar la **recuperació analògica** (substituir o recuperar l'original per millorar-lo mitjançant elements anàlegs), i en d'altres, la **diacronia harmònica** (la introducció d'elements que pretenen harmonitzar amb els preexistents, però que manifesten clarament la seva diacronia a través del disseny o els materials).

Totes aquestes actituds o criteris tenen com a objectiu la recuperació de l'**autenticitat perduda del monument**, per tal de poder donar resposta a aquell requeriment de l'admirada Carta de Venècia que ens exigeix transmetre els monuments a les futures generacions «amb tota la riquesa de la seva autenticitat».

Un cas paradigmàtic de l'aplicació d'aquests criteris que van presidir l'obra ha estat el de la recuperació del revestiment d'algunes xemeneies que l'havien perdut. La reflexió va ser aquesta: ¿És que una xemeneia de Gaudí sense revestiment pot ser considerada autèntica? ¿No n'és precisament el revestiment una part essencial de la seva autenticitat? Transmetre a les noves generacions un element dissenyat per Gaudí, però despulpat de decoració, ¿no és transmetre una despulla i no una autèntica creació gaudiniana?

**Descripció de les obres**

Entre 1985 i 1992, els treballs realitzats van consistir, en síntesi, a completar la restauració de l'exterior (façanes, terrassa i terrat), renovar la xarxa bàsica de les instal·lacions d'aigua i electricitat, i agençar la consergeria per acollir-hi adequadament els visitants. Paral·lelament, s'hi van fer diversos treballs i instal·lacions per acomodar millor els funcionaris i usuaris de l'Institut del Teatre, que durant alguns anys han de romandre encara en el palau, tot i que amb una ocupació menys intensa i un ús més respectuós del que havia estat habitual abans.

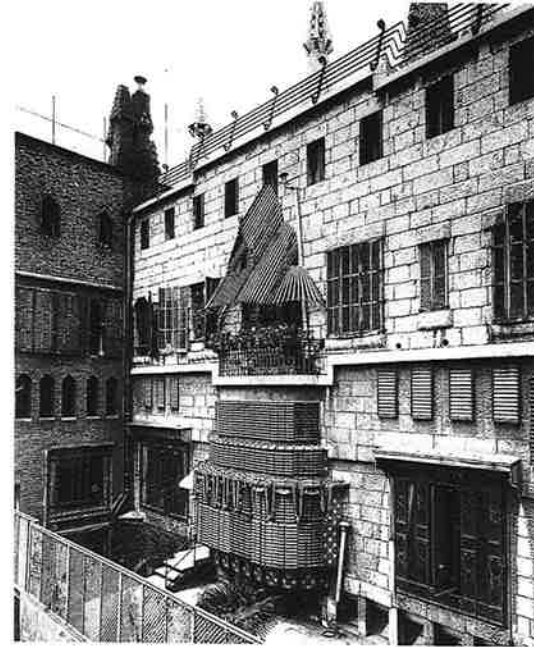
**La façana del pati**

La restauració de la façana que obre el palau a l'interior de la mansana s'ha d'incloure en els treballs considerats de reconstrucció mimètica. Es van reparar les fusteries de totes les finestres, tant les de la façana del cos principal com les del cos annex, i es van restituir totes les persianes desaparegudes, realitzades amb fustes nobles segons el model original. Es va desmuntar i es va tornar a fer l'umbracle para-sol (la fusta que s'hi va trobar ja no era l'original, possiblement de caoba, sinó la que la va substituir cap al 1970, de pi melis). A la tribuna es van canviar, per altres de noves idèntiques, algunes peces estructurals de fusta, les delgues de caoba, les ceràmiques vidriades deteriorades i els ferros forjats. A l'interior de la tribuna, s'hi va folrar de nou el respall del banc amb cuir cordovà, treballat a la mateixa ciutat de Còrdova, per encàrrec del Servei, seguint el disseny original deduït de la informació fotogràfica que es conserva.

Per netejar la pedra calcària de Garraf d'aquesta façana, es van fer nombroses proves amb productes específics, que van ser desestimats pels seus efectes agressius sobre el mateix material o sobre les patines. Finalment, es va optar per utilitzar aigua i sabó neutre. Després d'algunes provatures, es va triar un producte biodegradable (amb un 15-30% de tensioactius aniònics), utilitzat normalment en aparells rentavaixelles, comercialitzat per la casa Camp de Granollers (Vallès Oriental) amb el nom de «Coral Vajillas».

A la terrassa contigua a la façana de migdia, amb el mateix criteri de reconstrucció mimètica, s'hi han recuperat, també, les escales, les baranes i els tendals; tots els elements i detalls que permeten conservar almenys la memòria d'un ús ja no recuperable.

El paviment de la terrassa va plantejar un dilema. En la restauració de 1970 s'havia substituït l'original, de pedra de Garraf (extret de les pedreres que hi posseïa el senyor Güell), per un altre de pedra menys porosa, molt més adient per ser col·locat a l'exterior. Aquest terra va arribar als nostres dies en mal estat a causa de moviments estructurals del forjat, i es va decidir renovar-lo. Es va dubtar entre fer-ho amb pedra de Garraf o bé optar novament per una altra de més resistent, com ara la utilitzada el 1970. La fidelitat a la idea que tot el material emprat a la casa provingués de propietats del promotor va semblar prioritària, i el nou terra —fet amb el despejament original conegut per fotografies— es va fer amb pedra extreta del massís de Garraf. El forjat va haver de ser reparat sense poder substituir-lo, ja que bona part del soterrani no pertany al palau; el bigam original va ser reforçat mitjançant connectors.



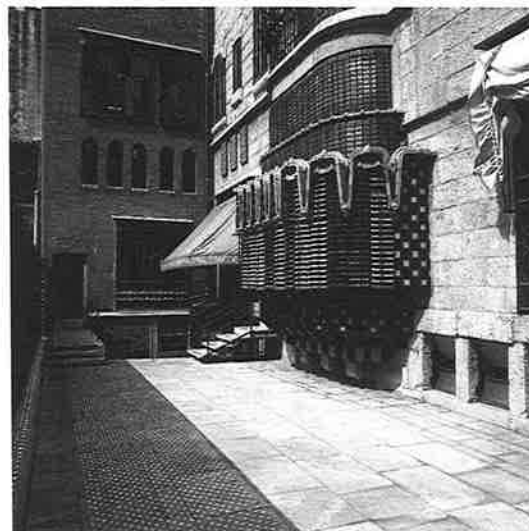
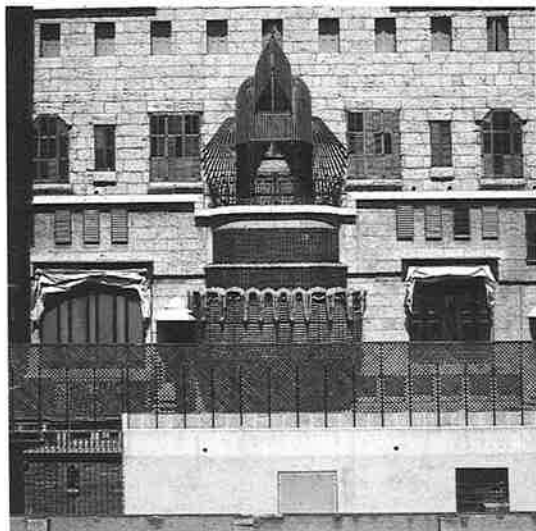
Façana i terrassa de migdia quan encara vivia al palau la família Güell. Foto: Arxiu Mas, 1927.



Motllos i peces ceràmiques reproduïdes dels models originals per restaurar la tribuna de migdia. Foto: M. Baldomà. SPAL, 1992.



Productes utilitzats en la neteja de la pedra del Palau Güell. Foto: M. Baldomà. SPAL, 1995.



En la recuperació de la gelosia reticular perimetral —que resultava imprescindible per retornar la privacitat perduda a la terrassa—, es van anteposar, en canvi, els requeriments del nou ús públic del palau als criteris de fidelitat a l'original pel que respecta al material emprat. La nova gelosia està obrada en fusta noble, molt diferent, per tant, de la senzilla gelosia primitiva desapareguda, que coneixiem per fotografies.

#### El terrat

El principi d'«eclecticisme i elasticitat» amb què es va plantejar tota l'actuació a l'edifici va presidir també la intervenció a la coberta, un dels indrets més bells del palau, però també on es barregen solucions brillants de disseny amb altres menys encertades des del punt de vista constructiu. La coberta, doncs, era el lloc on la intangibilitat del monument es feia més improcedent i on el diàleg dels restauradors amb l'objecte heretat era més necessari.

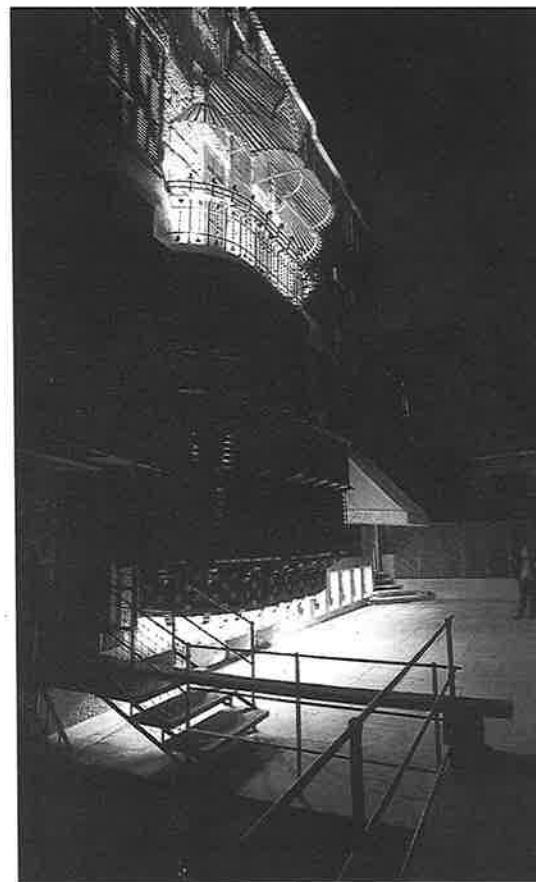
L'actuació al terrat es va plantejar de manera que no se'n perdés el caràcter singular —l'atractiva barreja de terrassa de servei domèstic i de museu d'escultura a l'aire lliure—, però sense renunciar a afavorir-ne el nou ús públic, millorar-ne la construcció i revalorar-ne tots els elements ornamentals.

Una primera anàlisi es va referir a les claraboies —situades al costat de tres de les llunetes—, que dificultaven la percepció del moviment ondulat del paviment i el trànsit de visitants. En els dibuixos originals de Gaudí, les claraboies semblen més senzilles, i les caies realitzades van ratificar la sospita que havien estat elevades després de la seva primera construcció. Les actuals lluernes quadriculades d'estructura metàl·lica folrada de coure —recolzades sobre l'estructura de bigues preexistent mitjançant un element troncopiramidal coronat per una esfera lliure que actua com a articulació— s'adapten millor a la superfície ondulant, en una solució conceptualment més pròxima a la prevista en el projecte inicial de Gaudí.

També va semblar oportú de modificar la compromesa situació en què, en bastir el palau, havia quedat la lluneta de ponent pel fet d'instal·lar a la planta immediatament inferior els alts tubs de l'orgue. El volum que acollia aquests tubs superava la cota del terrat, i la lluneta havia quedat ofegada entre aquell cos i dues lluernes elevades que permetien, amb dificultat, donar llum a dues belles i malmeses vidrieres.

El vell orgue havia estat desmuntat abans d'aquesta fase de la restauració; gràcies a això, es va poder alliberar la lluneta d'aquells inconvenients i ara està aïllada. Amb aquesta actuació no només es va reforçar l'harmoniosa relació de la llanterna central amb les quatre llunetes que li donen escorta (i facilitar al visitant, que ara pot envoltar-la, noves perspectives del terrat), sinó que també es va poder donar èmfasi a valors espacials i formals que abans passaven desapercibuts. A través del vidre transparent que tanca ara la lluneta, l'espectador hi descobreix la bellesa de la successió esglaonada d'arcs parabòlics de maó que formen el seu intradós, i gaudeix de noves perspectives, a través de l'espai central de l'edifici, perspectives obliqües similars en intenció i sensació a les previstes per Gaudí des de tants altres racons del palau.

Es va aprofitar aquesta modificació de la lluneta meridional per replantejar les escales de comunicació entre els dife-



A l'esquerra i a dalt a la dreta, vistes diürnes i nocturna de la terrassa de migdia, després de la restauració. Fotos: M. Baldomà. SPAL, 19.7.1994; arxiu GMN, 8.7.1992. A la dreta, al centre, aspecte del terrat a final del segle XIX. Foto: arxiu Bertran.

A la dreta, a baix, aspecte parcial del terrat amb la conxa de llevant en primer terme, després de la restauració de la coberta. Foto: M. Baldomà. SPAL, 4.3.1992.



rents nivells i badalots d'aquella part del terrat, la qual cosa va obligar a resituar algunes baranes. La part alta del badalot de la caixa de l'escala es va refer segons el model del coronament que, presumiblement, el mateix Gaudí va dissenyar per a un cos de l'edifici contigu que, segons tots els indicis, va pertànyer al palau en un primer moment. Els materials emprats en aquestes reformes són els mateixos que es van utilitzar el 1888: maó vermell manual, morter de calç, fusta i ferro forjat.

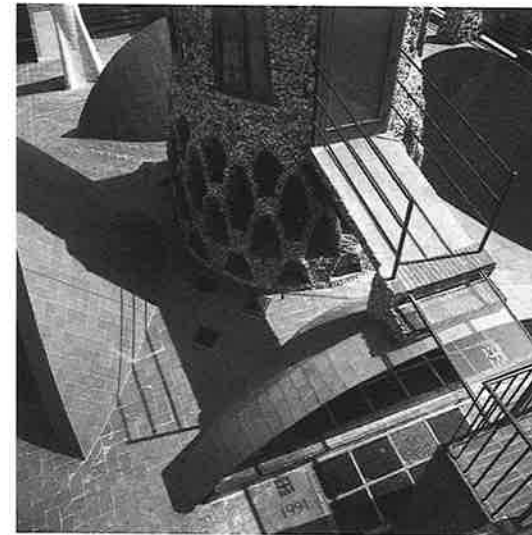
La porta de sortida al terrat, situada en aquest badalot, es va canviar de lloc per dos motius. Primer, perquè en la situació original perjudicava la xemeneia contigua (la número set) i, d'altra banda, pel fet d'haver canviat radicalment el panorama que divisava el visitant quan accedia al terrat. Orientada inicialment la porta al nord-oest, en travessar-la, l'espectador veia les xemeneies de la façana retallades en el cel blau, amb la serra de Collserola al fons, darrera d'un paisatge de teulades de la ciutat vella i de l'Eixample. Des de feia unes dècades, les xemeneies ja gairebé ni es veien, apagat el seu dibuixat contorn sobre el teló de fons d'una mola aixecada a sobre de l'hotel del davant del palau. La nova porta que va ser oberta en el procés de restauració mira al nord-est, i a través d'una obertura vidrada es veu en primer terme, i com a única protagonista, l'arquitectura de Gaudí.

La renovació del **paviment** del terrat, que ja no era l'original, sinó fruit d'una **restauració** el 1972, es va fer amb **materials** més resistents (gres i morter de ciment) i introduint-hi millores constructives (com la tela butílica). Pel que fa als aspectes formals, es van **tenir en compte** les dades **recollides** pels arqueòlegs en les cales practicades. Els dos minvells són una reinterpretació feta en coure dels primitius de rajola, la forma exacta dels quals no es va poder esbrinar. També es van revestir amb planxa de coure alguns paraments interiors dels murs perimetrals, que estaven molt malmesos.

La restauració de l'agulla central o llanterna va **anar precedida** d'alguna **sorpresa**. Pel que fa al seu revestiment, a **tots** els tractats sobre el palau publicats fins aleshores es feia referència al vidre, a la ceràmica o a materials sense identificar. Els estudis de l'aparellador Josep Maria Moreno van posar sobre la pista encertada: es tractava de petits fragments de pedra arenisca vitrificada, provinents del revestiment interior dels forns de calç ja amortitzats que es conservaven a la finca dels Güell a Garraf i que Gaudí va saber aprofitar de forma genial. Per restaurar el revestiment de l'agulla es van haver de buscar en el massís de Garraf —i després comprar i desmuntar— altres forns abandonats.

El parallamps-penell que corona l'agulla es va haver de **desmuntar**, **baixar** i **transportar a un taller**. Es van **pulir el con** i l'**esfera-estrella dels vents de llautó**; es van **netejar les puntes de coure del parallamps franklin**, i es van **restituir les malles de llautó** de les ales del rat-penat. A l'interior de l'agulla es van sanejar els reforços estructurals metàl·lics i la **fàbrica de maó**, i es va **restaurar el moble original que suporta la llum zenital de la cúpula interior**. També s'ha **conservat l'enginyosa estructura de fusta en espiral que en reforça l'estabilitat enfront del vent**.

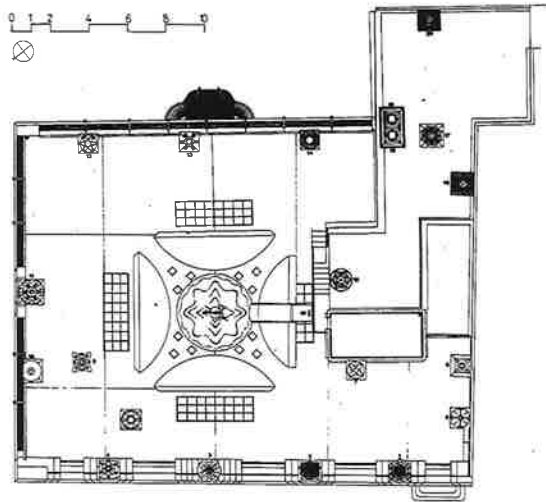
Recuperar la **il·luminació artificial** de la llanterna es va plantejar **també** com a **objectiu irrenunciable** de la seva restauració. Gaudí havia situat a cadascun dels arquets de la part inferior



A l'esquerra, l'arquitecte tècnic Josep M. Moreno, en un moment del muntatge del penell-parallamps, un cop restaurat. A la dreta, l'esfera-estrella dels vents després de la restauració. Foto: Jaume Soler, SPAL, 15.3.1989.

Detall de l'element central constituït per la llanterna i les quatre conxes que la flanquegen. S'hi poden veure dues de les intervencions més significatives fetes al terrat: les claraboies de coure i vidre i la passarel·la que uneix l'agulla amb el badalot. Foto: M. Baidomà, SPAL, 6.4.1992.

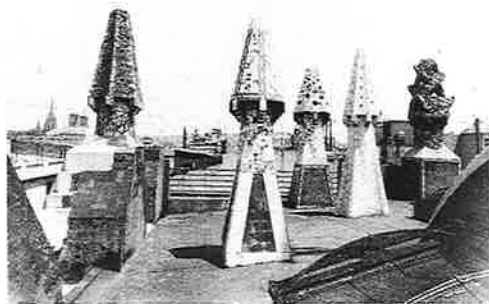
Un altre aspecte del badalot, amb la nova escala d'accés. A l'esquerra, aspecte parcial del terrat després de la restauració. Fotos: M. Baidomà, SPAL, 19.7.1994/13.1.1994.



Planta del terrat després de la restauració, amb indicació de les vint xemeneies que el coronen. A la dreta, estat de degradació en què es trobaven les xemeneies 17, 18 i 19. Foto: Joan Francés. SPAL, cap al 1979.



Procés de restauració de la xemeneia núm. 9, revestida de pisa blanca. Foto: M. Baldomà. SPAL, 24.2.1992. Les xemeneies d'obra vista després de la restauració. Foto: M. Baldomà. SPAL, 19.7.1994.



Aspecte que presentaven les xemeneies del cantó nord-est del terrat cap al 1900. Foto: arxius Bertran. A la dreta, reunió dels directors de les obres de restauració amb cinc artistes catalans triats per dissenyar els revestiments de les xemeneies que els havien perdut, que Foto: M. Baldomà. SPAL, 19.7.1991.



de l'agulla un punt de llum artificial per tal d'aconseguir que la llanterna, des de l'interior, tant de dia com de nit, fes l'efecte de volta celestial. No es va aconseguir, però, saber com eren les làmpares originals (que es devien alimentar amb gas) ni la primitiva instal·lació elèctrica que es va col·locar després (la que s'hi va trobar datava dels anys cinquanta). Es va optar per un sistema que insinués com podia haver estat l'original: uns angulars de ferro forjat (que ja hi eren, possiblement, des que es va construir l'agulla) sostenen dues anelles de tub de coure (que recorden una instal·lació de gas) per les quals discorre la instal·lació elèctrica que serveix a les làmpares que descansen en elles.

### Les vint xemeneies

Al costat del mimetisme o l'analogia que van presidir aquestes actuacions, al terrat es van donar, com s'ha dit, alguns casos de *diacronia harmònica*. Un d'ells va ser el de la plataforma de coure i vidre que uneix el renovat badalot de la caixa de l'escala amb la rampa d'accés a l'interior de la llanterna. Al vidre es va gravar la data de la intervenció: 1991. Altres casos es van donar en el tractament de les vint xemeneies del terrat, on es va adaptar el criteri d'actuació a les diverses circumstàncies de cada element.



Les xemeneies de maó vist van ser netejades amb aigua a temperatura i pressió ambient, i es van reparar amb maó manual alguns desperfectes o modificacions, tot seguint un principi de mimetisme. Un cas significatiu va ser el de la xemeneia número 17, el tronc i el capellet originals de la qual s'havien perdut. En una restauració anterior s'havia reconstruït el tronc en forma de prisma, i també una part del capellet tot copiant el d'una xemeneia contigua. Analitzada detalladament la poca documentació que es conservava, es va copsar que aquella reconstrucció era errònia. El tronc mai no havia estat prismàtic, ni el capellet de la manera com s'havia refet. A partir d'aquesta mateixa documentació, es va dibuixar una versió que vam considerar més ajustada a la realitat. Es va desmuntar tota la xemeneia, inclosa la base, que presentava algunes esquerdes, i es va reconstruir amb el mateix tipus de maó i morter.



Les xemeneies revestides havien conservat, en general, les seves característiques formals, malgrat trobar-se deteriorades. El criteri seguit en cada cas va variar segons algunes circumstàncies i el grau de deteriorament. La restauració de les xemeneies número 10 (el tronc i el capellet de la qual estaven revestits de pedra arenisca com la llanterna) i número 13 (tota ella de marbre blanc) no va presentar problemes. Es van netejar amb aigua i sabó neutre. En aquest cas, es va provar amb un producte encara més neutre que l'utilitzat a la façana del pati, a judici d'alguns especialistes consultats. Es tracta del rentavaixelles biodegradable (amb diversos tensioactius anfotèrics, no iònics i aniònics) comercialitzat amb la denominació «Fairly limón». Quant a les peces perdudes, es van restituir amb el mateix material (en el cas del revestiment de marbre, després de fer les corresponents plantilles de les llacunes).

Més complexa va resultar la restauració de les nou xemeneies totalment o parcialment revestides de rajoles, en peça sencera, en fragments regulars o en trencadís (trossos irregulars procedents de trencar peces). Com a norma, la restauració va consistir en la consolidació i neteja o la reposició dels

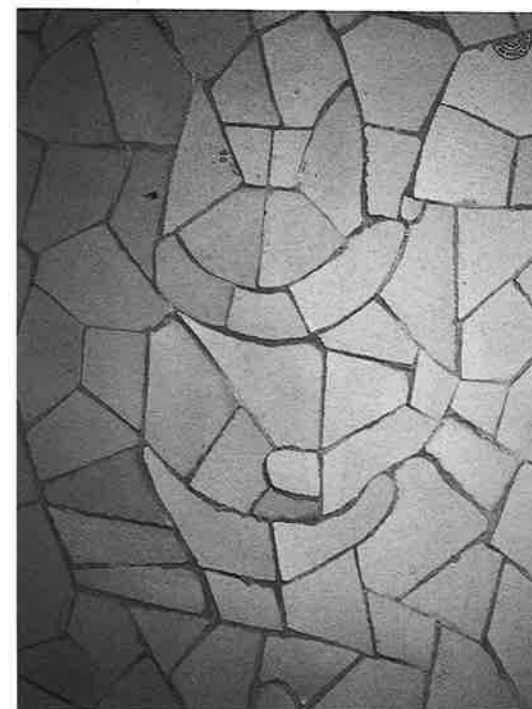
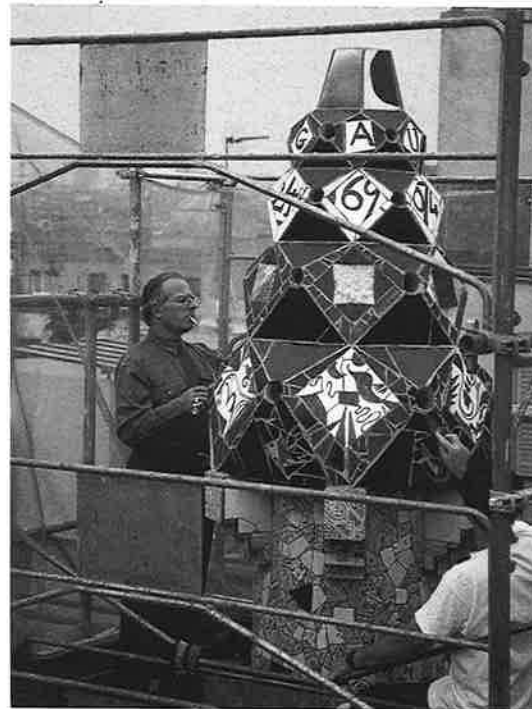
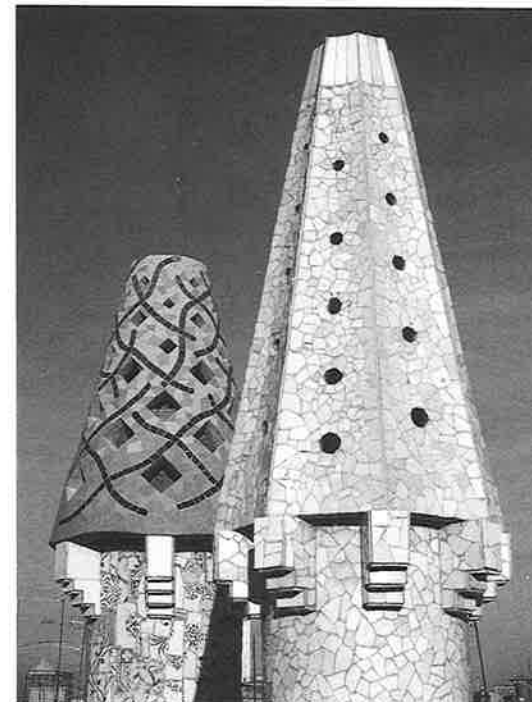
materials perduts. Amb aquesta finalitat es van analitzar compositivament els traçats i les combinacions cromàtiques, que no eren tan aleatoris com podia pensar-se, i es van documentar tots els models de rajola que apareixien sencers o fragmentats (se'n van estudiar uns 120, la majoria de la fàbrica Pujol i Baucis d'Esplugues de Llobregat).

Per substituir peces deteriorades o omplir les llacunes (quan els models de les peces originals es coneixien per fotografies antigues) es van emprar peces idèntiques a les originals, que van ser localitzades a fires de ceràmica i botigues d'antiquaris o bé reproduïdes per encàrrec. Quan no es disposava de peces del model original, es van usar peces similars en dibuix, cromatisme i antiguitat. D'altra banda, quan es desconeixia el model original, es van utilitzar models de la mateixa època, tractant d'harmonitzar o contrastar amb els de les peces contigües, segons l'esquema compositiu general.

En el cas de la xemeneia número 9, revestida de trossos de pisa blanca, es va investigar la procedència de les vaixelles i es va comprovar quines eren les que no s'havien col·locat inicialment, sinó en restauracions anteriors, cosa que es dedueix pel tipus de morter que havia estat emprat. Una bona part dels buits o llacunes que es van trobar es van omplir amb les mateixes peces caigudes que es conservaven, tant si eren originals com més recents, sempre que fossin similars per la seva procedència, forma i tonalitat. Per tal de substituir les peces perdudes o aquelles que es van desestimar o arrencar perquè no responien a les característiques de les originals, es van usar fragments de vaixelles antigues de les mateixes característiques, de les quals es va aprofitar només el fons pla dels plats. En la col·locació de les peces, es va respectar el traçat original quan es coneixia gràcies a l'empremta deixada en el morter per la peça caiguda o, en cas contrari, es va imitar el dibuix d'algun sector pròxim. Pel que fa a la cara del tronc que mira a mar, el dibuix és nou, ja que l'original s'havia perdut totalment. Per deixar constància del moment històric en què es va realitzar la restauració, amb les peces noves es va dibuixar el logotip dels Jocs Olímpics i Cobi, la mascota.

Un cas diferent va ser, com s'ha dit abans, el de les xemeneies que havien perdut amb el temps el revestiment inicial dels capellets, o el d'aquelles que inicialment es van quedar sense revestir totalment, bé per decisió de Gaudí o bé, més probablement, per alguna altra causa que desconeixem. Tot estudiant les xemeneies, es va veure que en la restauració dels anys setanta es va decidir omplir les cares de la base de la xemeneia número 8, que havien estat sempre buides, amb ceràmiques pròpies d'aquells anys, fàcilment identificables. Tot i que mai no es va esbrinar si aquest fet va ser intencionat, el resultat va semblar encertat i es va considerar que aquell criteri es podia adoptar també per actuar en les xemeneies que encara tenien les cares de la base o els capellets despullats.

Pel que fa a les xemeneies que havien tingut decoració però la havien perduda, es comptava amb documentació antiga que informava sobre el tipus de material original i, amb més dificultat, sobre el dibuix i la composició primitius, tot i que no, naturalment, sobre el color. Es va decidir recuperar els revestiments respectant totalment la geometria del capellet i el tipus de material original, però sense pretendre refer el dibuix primitiu i menys encara tractar d'imitar Gaudí. El pai-

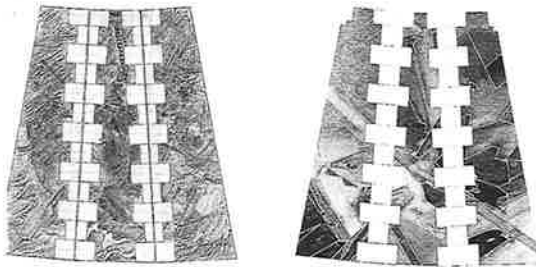


De dalt a baix i d'esquerra a dreta: Ximeneia 13, revestida de marbre blanc. Ximeneia 9, de pisa, i xemeneia 10, amb el capellet de ceràmica vidriada dissenyat per Gustavo Carbó. Ximeneia 1, en un moment de la intervenció, dissenyada per Joan Gardy Artigas, que apareix a la fotografia. Detall de la cara sud de la xemeneia 9, amb la representació de Cobi, mascota dels Jocs Olímpics de Barcelona de 1992. Fotos: M. Baldomà. SPAL, 13.1.1994 / 19.6.1992 / 19.7.1994.

# Palau Güell. Barcelona

190

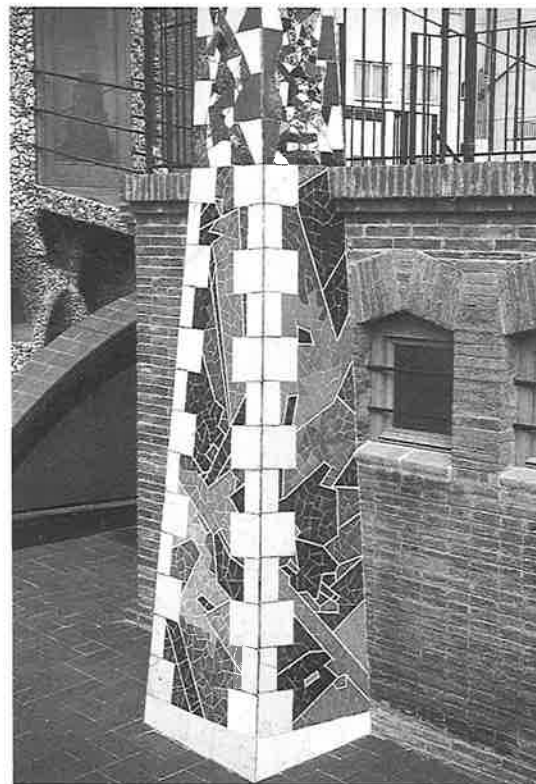
Proposta per completar el revestiment del tronc de la xemeneia número 7. Autor: Domingo García-Pozuelo. Abril 1992.



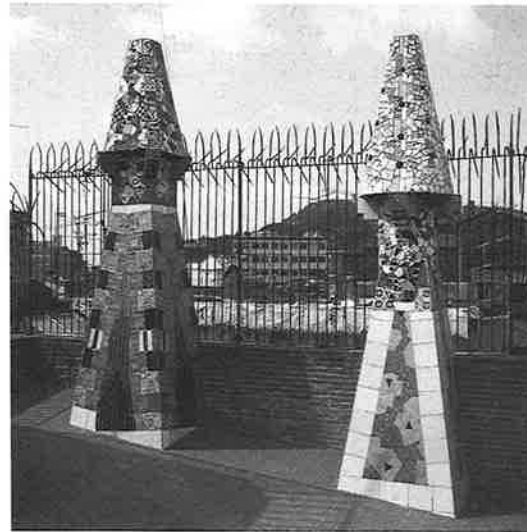
Un moment de l'execució del revestiment de la xemeneia 7. Foto: R. Lacuesta. SPAL, 1992.



Tronc de la xemeneia 7, després de ser revestit amb ceràmica vidriada. Foto: M. Baldomà, SPAL, 19.7.1994.



A la columna de la dreta, de dalt a baix: Xemeneia 5, amb la base dissenyada per Pau Carbó en tons grocs i taronges, i xemeneia 6, amb la base dissenyada per Antoni González en tons blaus. Capellet de la xemeneia 4, dissenyat per Joan Mora, amb la corda i la sargantana. Conjunt de les xemeneies que coronen la façana principal de l'edifici. Fotos: M. Baldomà, SPAL, 19.7.1994.



satge de xemeneies podria recuperar així un aspecte essencial de la seva autenticitat: la textura i el color.

Les primeres xemeneies que van estrenar nou revestiment van ser les números 5 i 6, el tronc de les quals només tenia rajoles a les arestes. Atès que es tractava d'una primera experiència, es van encarregar del disseny els mateixos arquitectes directors de la restauració. Antoni González va fer la proposta per a la xemeneia número 6, amb la utilització de ceràmiques industrials de diferents tonalitats de blau i gris, colors ja presents en les peces originals que va usar Gaudí tant en el capellet com en les arestes del tronc. El tipus de material, el seu despiecejament en tires allargades i el dibuix (que recorda el fum que alguna vegada va exhalar la xemeneia) n'indiquen clarament la diacronia amb el revestiment primitiu.

Pau Carbó es va encarregar de la xemeneia número 5. En aquest cas, les arestes originals conservades eren de peça sencera de color blanc, i la resposta de l'arquitecte va ser una composició contrastada, realitzada amb peces de colors grocs i ataronjats, vidrades expressament pel taller de Manuel Diestre, Joaquim Toribio i Jordi Salvador.

Els arquitectes directors van dissenyar també les peanyes on s'assenten les quatre xemeneies de la façana del carrer, resoltes amb un grafisme en maó vist que segueix el del parament de pedra. D'aquestes quatre xemeneies, només se'n conservava ja el revestiment dels tronc, que era de trencadís ceràmic el de la número 1, i de trencadís de vidre, molt alterat, el de les altres tres. Les llacunes d'aquest revestiment vitri van ser omplertes amb peces de vidre de qualitat i forma que les feien fàcilment diferenciables de les poques originals que es conservaven. Els capellets de les quatre xemeneies, segons delatava la informació fotogràfica de què es disposava, havien estat també revestits, i la recuperació del revestiment perdut va ser encarregada a diversos artistes perquè hi aportessin la seva creativitat.

El disseny del nou revestiment del capellet número 1 va ser encarregat a l'escultor, ceramista i pintor Joan Gardy Artigas, que va realitzar les peces ceràmiques en els forns de la Fundació Llorens Artigas de Gallifa (Barcelona), i després van ser col·locades en l'obra seguint fidelment el joc de plànols del disseny original del capellet.

L'escultor barceloní Joan Mora va projectar el revestiment del capellet número 4 per ser realitzat en vidre gris de diferents tons. El material va ser preparat pel Centre del Vidre de Barcelona i col·locat pels paletes de l'obra. Joan Mora va completar el seu treball amb dos detalls hiperrealistes en pedra: una sargantana que mira l'espectador i una soga que, com abandonada, penja a mitja alçada del capellet.

El capellet de la xemeneia número 10, de superfície cònica, va ser dissenyat pel pintor Gustavo Carbó Berthold, que va plantejar una composició a base de línies entrelaçades, realitzades amb diversos blaus sobre fons d'una gamma de grocs, colors presents en el revestiment original del tronc i de la base.

Les cobertes dels capellets de les xemeneies 2 i 3, confiades respectivament als pintors barcelonins Robert Llimós i Joan Pere Viladecans, no van ser realitzades en el mateix moment

(1992) que les altres. En el primer cas es va arribar a presentar i acceptar el projecte, i també a reunir els materials, però fora del termini convenient. Per aquest motiu, l'execució en va quedar ajornada i es va portar a terme l'any 1994. Es tracta d'un revestiment de vidres de color en massa —fabricats pel Centre del Vidre i per Rabal Artesanos i col·locats pels paletes— que segueixen la pauta helicoïdal dissenyada per Gaudí.

En el cas de la xemeneia 3, mai no s'han arribat a precisar amb exactitud els motius del desistiment sobtat de l'artista que havia rebut l'encàrrec. El cas és que el capellet va continuar nu fins al 1994, quan, com a culminació de l'actuació al terrat, va ser realitzat el nou revestiment amb fragments de vidre de diverses tonalitats de color verd. El disseny pot considerar-se una aportació conjunta de tots els artistes i arquitectes responsables de les recreacions dels altres revestiments.

El tronc de la xemeneia número 7, que es recolza en l'edícula de la caixa de l'escala, únicament tenia revestides les arestes. El disseny de les tres cares fins llavors nues va ser confiat a l'arquitecte i pintor murcià resident a La Rioja Domingo García-Pozuelo, qui a partir d'una idea figurativa va dibuixar una composició abstracta que es va materialitzar mitjançant rajoles manuals de vint colors i tons diferents, fabricades també expressament per Manuel Diestre.

#### La planta baixa

Altres actuacions de restauració han tingut com a escenari la planta baixa. Abans de la celebració dels Jocs Olímpics del 1992 es va enllestir l'arranjament del vestíbul i la nova consergeria per rebre com calia els visitants. Després d'aquesta data es van encetar les obres a les cotxeres i a l'escala de servei.

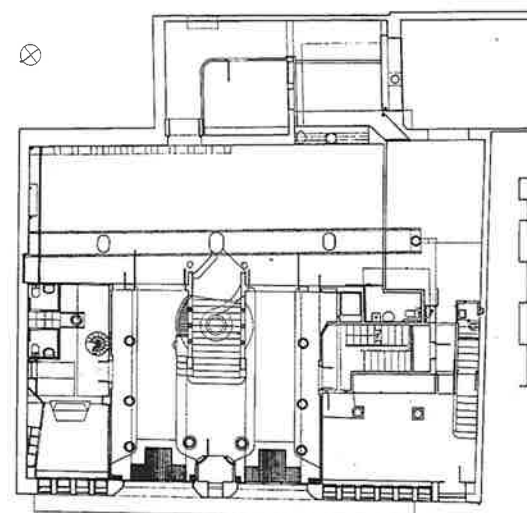
Al vestíbul, s'hi van restaurar els sostres de maó vist i les portes de fusta i ferro forjat. També es va netejar la pedra calcària de les columnes i del revestiment dels murs; en aquesta operació es va utilitzar sabó «Fairy llmón» i aigua calenta, aplicats amb raspall d'espert quan la pedra era serrada i amb esponja en el cas de la pedra polida. Per netejar les zones molt brutes o amb rastres de fum, es va utilitzar, a més, una solució aquosa molt diluïda de sosa.

Quant a la il·luminació, es va substituir la dels anys cinquanta per una altra que emfasitza la riquesa espacial. També es va revalorar el paviment de llambordes de pi melis del vestíbul, situant en una de les seves calçades totes les peces conservades i col·locant a l'altra peces noves d'iguals característiques que les antigues, fetes a posta.

La transformació de la consergeria va ser més radical en haver de col·locar-hi els lavabos per al públic i la zona de recepció. La il·luminació, els enrajolats, els sostres i els paraments verticals (ara revestits d'estuc en fred) van ser totalment renovats. El mobiliari fix (armaris i mostrador) va ser dissenyat per l'arquitecte Pau Carbó.

#### Treballs i estudis d'il·luminació

Com a complement d'aquestes accions restauradores, s'han desenvolupat estudis i treballs relacionats amb la il·luminació natural i artificial de l'edifici, tant interior com exterior.



La planta baixa, amb els nous serveis de recepció i els lavabos, que ocupen el lateral esquerre.



Columna de l'esquerra: Dos aspectes de la nova zona de recepció del palau, a la planta baixa. Fotos: M. Baldomà, SPAL, 15.9.1992.

El vestíbul i l'escala principal, amb el nou sistema d'il·luminació. Foto: M. Baldomà, SPAL, 17.9.1992.



Vistes nocturnes del terrat, després de la intervenció. Fotos: M. Baldomà, SPAL, 13.1.1994/19.7.1994.

En el disseny de la il·luminació elèctrica nocturna exterior el plantejament va ser terminant: no es tractava de competir en intensitat amb la il·luminació natural diürna ni de fer ostentació de cap tipus. Encara menys es tractava d'alterar el caràcter de l'arquitectura. Només es va perseguir donar èmfasi a alguns elements i suggerir-ne altres per tal de crear un clima fantàstic, propi de la contemplació nocturna d'una arquitectura tan singular.

A la façana de migdia, la llum blanca abocada sobre el paviment crea aquest clima irreal, mentre que l'umbracle, a diferència del paper que juga durant el dia, projecta cap a l'exterior una llum que pren el color de la fusta que banya. Al terrat, uns focus concentrats il·luminen el penell i alguns capellets, no tots, mentre que per les lluernes i les finestres dels badalots emergeix una llum que, reflectida en el maó descobert de les llunetes i de les escales i en la ceràmica del paviment, sembla embolcallar misteriosament el sorprèn visitant.

També es van estudiar alguns aspectes de la il·luminació natural interior del palau, que té una ben guanyada fama de fosc, per tractar de recuperar la lluminositat original o, fins i tot, millorar-la per tal d'accentuar o revalorar aspectes espacials de l'edifici. Les obres del terrat van ser aprofitades en aquest sentit. En desembarassar la lluneta del sud-oest es va produir un fet insòlit. Per primera vegada els raigs solars van inundar el saló central i, fins i tot, van acariciar el bust del senyor Güell, situat al peu de l'escala. Això va passar el 3 d'abril de 1991, i els arquitectes van sentir la temptació de perpetuar aquell efecte. Tanmateix, la inquietant sensació de falta d'estabilitat de la cúpula produïda per una entrada de llum marcadament asimètrica va aconsellar equilibrar-la de nou en les quatre llunetes, la qual obliga a tamaris la llum que entra per la lluneta oberta.

Es va disposar un tancament provisional de fusta mentre s'estudia com utilitzar, per matisar la llum, tant les belles vidrires malmeses (que han estat ja col·locades d'acord amb l'avantprojecte de reordenació d'aquest espai) com el nou orgue que ha d'instal·lar-se a sota d'aquesta lluneta, en el lloc que va ocupar l'antic, però sense entrar ara en conflicte amb el terrat. L'orguener Gerhard Grenzing, amb la col·laboració de l'arquitecte Simon Platt, va esbossar un primer estudi de l'orgue.

#### *Recuperació del mobiliari original*

La Diputació de Barcelona, com ja s'ha dit, va rebre el Palau Güell sense gairebé cap moble, ja que la família Güell se'ls havia repartit; d'altra banda, els mobles antics que hi havia en iniciar la restauració tenien poc a veure amb la decoració primitiva d'un edifici construït abans de l'eclosió del Modernisme. Un dels objectius de la restauració era la recuperació de l'ambientació interior en temps del comte Güell i, per tant, calia retornar al palau, sempre que fos possible, el màxim nombre de mobles originals. Fruit de la recerca del Servei va ser la localització de bona part dels que havien estat situats a la planta noble de l'edifici. Aquests mobles, dissenyats en part per Antoni Gaudí, en part per l'arquitecte Camil Oliveras i en part pel moblista més celebrat del darrer quart del segle XIX, Francisco Vidal (tots ells per encàrrec d'Eusebi Güell), estaven en possessió de Francisco d'Assís Moixó, marquès de Sant Mori, al seu castell d'aquesta població de l'Empordà; els

havia rebut en herència de la seva àvia, per part de la qual ell és besnét del primer comte Güell.

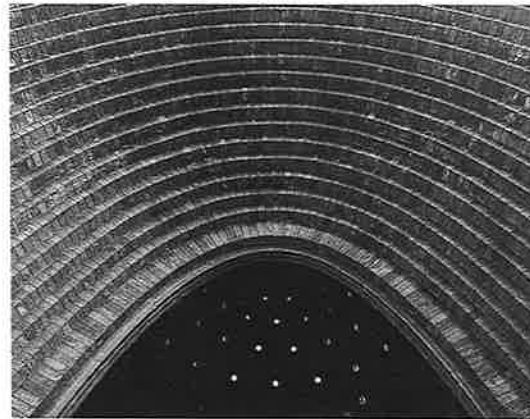
El conjunt de mobles estava format pel menjador complet: una taula de noguera i dotze cadires de fusta de roure tallada i seient i respall de cordovà (cuir decorat amb incisions) clavetejats amb tatxes metàl·liques; sis cadires de braços, un sofà i un paravent folrats amb guadamassils i una caixa de núvia folrada amb el mateix tipus de guadamassils i cartró pintat a l'oli; dues caixes de núvia de fusta tallada, i dues butaques. Cal dir que els guadamassils d'aquests mobles són originals del segle XVIII, amb una decoració a base de colradura sobre plata i de motius florals pintats a l'oli, i probablement es tracta de peces reaprofitades d'algun revestiment de paret procedent d'un palau d'aquella època.

Un cop acordat el preu de trenta milions de pessetes i pactades les condicions, els mobles es van traslladar al Palau Güell el 14 d'octubre de 1992, i a partir de la tardor de 1994 es van començar a restaurar.

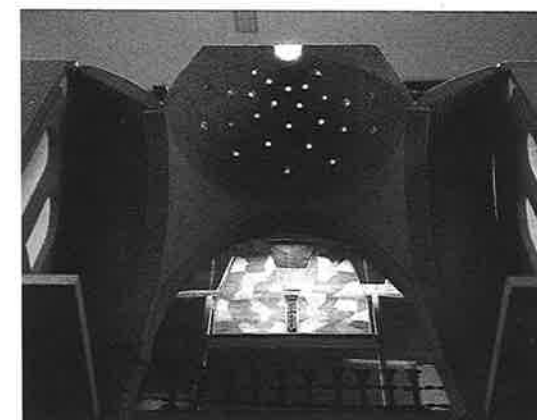
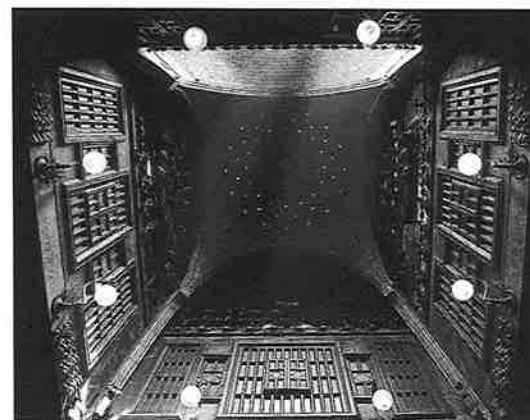
### Bibliografia\*

#### Llibres i articles

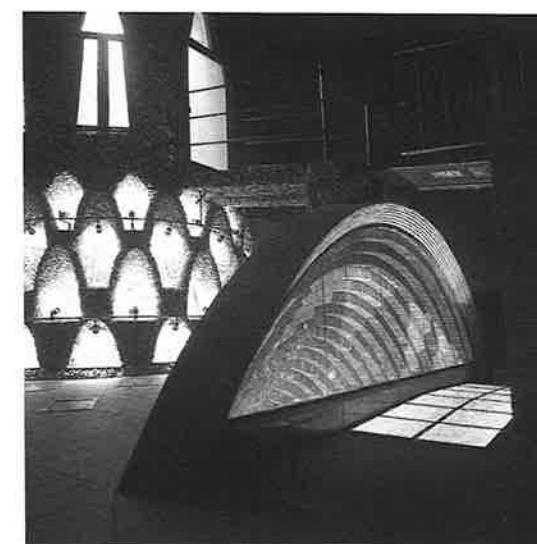
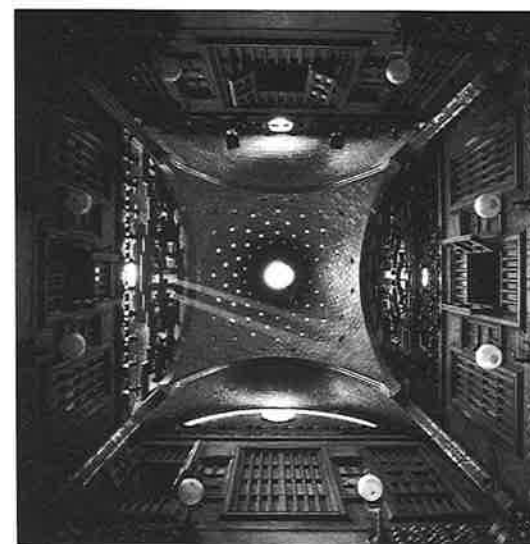
- BALDRIC, M.: *El Palacio Güell ya es Museo*. San Jorge, núm. 16, Barcelona, 1954, pàg. 45-52.
- BASSEGODA NONELL, J.: *Los planos del Palacio Güell*. La Vanguardia, 12 de maig de 1974.
- BASSEGODA NONELL, J.: *Restauración del Palacio Güell*. La Vanguardia, 6 de setembre de 1982.
- BASSEGODA, J.: *Centenario del Palacio Güell*. La Vanguardia, 12 d'abril de 1986.
- BONET GARÍ, L.: *Arquitectura en el Palacio Güell*. San Jorge, núm. 15, juliol de 1954, pàgs. 61-66.
- BRUGAROLAS, A.: *El Palacio Güell, eje de Barcelona*. Momento, núm. 244, 1955, pàg. 12.
- BUIXADÉ, C.; MARGARIT, J.: *La confusa complejidad estructural del Palau Güell*. Informes de la construcción, núm. 408, Madrid, juliol-agost, 1990.
- CARANDELL, J.M.: *Guía secreta de Barcelona*. Al-Borak, SA, Madrid-Barcelona, 1974.
- CARDONA GIRÓS, L.: *Guía Consultiva de Construcción*. Barcelona, 1927, pàg. 10.
- CARDONA GIRÓS, L.: *Casa Güell*. Enciclopedia Artística: Guía de Barcelona, Oliva, Barcelona, 1908, pàgs. 186-187.
- CARDONA, GIRÓS, L.: *Casa del Sr. Güell: Detalle de las puertas y rejas de la fachada. Fue construido según planos y dirección del distinguido arquitecto D. Antonio Gaudí*. Album Enciclopédico de Artes Antiguas y Modernas, Tom 1, núm. 49, Parera, Barcelona, 1897.
- CARDONA GIRÓS, L.: *Casa propiedad de Don Eusebio Güell y Bacigalupi, calle Conde del Asalto nº 5, arquitecto: Antonio Gaudí (1888)*. Arquitectura Moderna de Barcelona, Juan Bautista Pons, Barcelona, 1900 (nueva edición), lám. XCII, pàgs. 158-160.
- CROCI, G.: *Analisi preliminar e programa di studio per la valutazione della sicurezza del Palau Güell*. Quaderns Científics i Tècnics, núm. 5, Servei del Patrimoni Arquitectònic Local de la Diputació de Barcelona, novembre 1993.
- DE PUIG, J.; GONZÁLEZ, A.; LACUESTA, R.; MORENO, J.M.; SALVÀ,



A l'esquerra, interior de la lluneta amb els arcs parabòlics en degradació. Foto: Jordi Isern, SPAL, 3.4.1991. A la dreta, l'únic dia d'aquest segle que la llum solar va banyar les façanes interiors de la sala. Foto: arxiu GMN, 3.4.1991.



A l'esquerra, efecte òptic de desequilibri produït per l'entrada asimètrica de llum. Foto: Jordi Isern, SPAL, 3.4.1991. A la dreta, maqueta d'estudi per al control de la llum natural. Foto: M. Baldomà, SPAL, gener 1992. Maqueta: Anna Alvaro.



A l'esquerra, la cúpula, un cop equilibrada l'entrada de llum per les llunetes. Foto: M. Baldomà, SPAL, 24.7.1991. A la dreta, efecte nocturn de la lluneta de ponent, abans de col·locar la mampara provisional que tamisa l'entrada de llum natural. Foto: M. Baldomà, SPAL, 17.6.1992.

- M.G.: *El Palau Güell*. Diputació de Barcelona, Barcelona, desembre 1990.
- Del Palacio Güell al barrio de San Felipa. Diversos enfoques y experiencias sobre el arte de la restauración de sitios históricos*. Talingo, núm. 111, Panamá, 9 de juliol de 1995.
- DURAN SANPERE, A.: *Comentarios históricos a hechos actuales: Palacios que naufragan; Palacios que se salvan*, *Diario de Barcelona*, 8 de novembre de 1944.
- ESPLUGUES, M. D': *El primer comte de Güell: Notes psicològiques i assaig sobre el sentit aristocràtic a Catalunya*. Arts gràfiques, Barcelona, 1921, Apèndix necrològic, pàgs. 137-185.
- FLUVIA ESCORZA, A. de: *Una familia catalana de industriales y mecenas ennoblecidos: los Güell*. Hidalguía. Madrid, 1970.
- GABANCHO, P.: *Les vint xemeneies del Palau Güell*, *Diari de Barcelona*, 16 de juny de 1992.
- GARCIA-POZUELO, D.: *Proceso creativo de la restauración de la azotea del Palau Güell. El caso de la chimenea número 7*. *Quaderns Científics i Tècnics*, núm. 5, Servei del Patrimoni Arquitectònic Local de la Diputació de Barcelona, novembre, 1993.
- GASSIÓ, X.: *El universo secular del palau Güell*. *La Vanguardia*, 13 de juliol de 1986.
- GASSIÓ, X.: *El Palau Güell cumple cien años*. *Jano*, 29 d'octubre de 1986.
- GIRARDI, V.: *La tradición moderna: Alla ricerca di A. Gaudí*. *L'architettura*, XIV-XV, gener-setembre de 1969.
- GONZÁLEZ, A.: *32 monuments catalans*. El patrimoni arquitectònic de la Diputació de Barcelona. Diputació de Barcelona, Barcelona, 1985.
- GONZÁLEZ, A.: *Gaudí, constructor (la materialización de una arquitectura singular)*. *Informes de la construcción*, núm. 408, Madrid, juliol-agost 1990.
- GONZÁLEZ, A.: *El palau Güell de Barcelona. La construcción de una idea espacial*. *Informes de la Construcción*, núm. 408, Madrid, juliol-agost, 1990.
- GONZÁLEZ, A.; CARBÓ, P.: *La azotea fantástica (la cubierta del palau Güell)*. *Informes de la Construcción*, núm. 408, Madrid, juliol-agost 1990.
- GONZÁLEZ, A.; LACUESTA, R.; DE PUIG, J.: *El Palau Güell*. Guia. Diputació de Barcelona, Barcelona, juliol de 1992.
- GONZÁLEZ, A.: *La restauración del palau Güell. Criterios y actitudes*. *Quaderns Científics i Tècnics*, núm. 5, Servei del Patrimoni Arquitectònic Local de la Diputació de Barcelona, Barcelona, novembre de 1993.
- GONZÁLEZ, A.: *Método y criterios en la restauración del Palau Güell de Barcelona, España*. *Informes de la Construcción*, núm. 428, Madrid, novembre-desembre 1993, pàgs. 19-38.
- GONZÁLEZ, A.: *Il restauro del Palazzo Güell di Barcellona, opera di Antonio Gaudí*. *Il restauro dell'architettura moderna*, Aniasper/BetaGamma editrice, Viterbo, 1993.
- GONZÁLEZ, A.: *Originalità ed autenticità nel restauro di Palazzo Güell*. *Parametro*, núm. 197, Bolònia, juliol-agost, 1993, pàgs. 41-47.
- GONZÁLEZ, A.: *Restauración del Palau Güell de Barcelona*. *ON Diseño*, núm. 156, Barcelona, desembre 1994.
- GONZÁLEZ, A.: *La azotea fantástica restaurada*. *Jano, Medicina y Humanidades*, núm. 1114, Barcelona, 3-9 de març de 1995.
- GONZÁLEZ, A.: *Restaurar la autenticidad. El ejemplo del palau Güell*. *Hispania Nostra*, núm. 65-66, Madrid, abril-juliol, 1995.
- LACUESTA, R.: *I camini di Palazzo Güell. Una metodologia per il restauro*. *Parametro* núm. 197, Bolònia, juliol-agost, 1993, pàgs. 47-49.
- LACUESTA, R.: *Noticia histórica del Palau Güell*. *Quaderns Científics i Tècnics*, núm. 5, Servei del Patrimoni Arquitectònic Local de la Diputació de Barcelona, novembre, 1993.
- LACUESTA, R.: *Análisis artístico y constructivo: las chimeneas de la azotea del Palau Güell*. *Quaderns Científics i Tècnics*, núm. 5, Servei del Patrimoni Arquitectònic Local de la Diputació de Barcelona, novembre 1993.
- LAHUERTA, J.: *El palacio Güell como «Axis Mundi»*. *Curs de Doctorat sobre Antoni Gaudí, 1981 (Arxiu Càtedra Gaudí)*.
- LAHUERTA, J.: *El tocador de la señora Güell. El espejo fluyente*. *Elle*, núm. 66, març 1992.
- MAINAR, J.: *El moble català*. Destino, Barcelona, 1976.
- MARIMON, C.: *Palacio Güell*. *Noticiero*, 30 de novembre de 1960.
- MARTINELL BRUNET, C.: *Gaudí. Su vida, su teoría, su obra*. *Col·legi d'Arquitectes de Catalunya i Balears*. Barcelona, 1967.
- MIQUEL I BADIA, F.: *El palacio Güell*, *Diario de Barcelona*, Barcelona, 17 de desembre de 1889, pàgs. 15, 269-171.
- MORENO, J.M.: *La aguja del Palau Güell*. *Informes de la construcción*, núm. 408, Madrid, juliol-agost, 1990.
- MORENO, J.M.: *Studio sui sistemi costruttivi e su materiali usati di Gaudí per la costruzione del palazzo Güell a Barcelona*. *Il restauro dell'architettura moderna*, Aniasper/BetaGamma editrice, Viterbo, 1993.
- NADAL, J.M. de: *Mi padre y sus amigos. Don Eusebio Güell*, *Destino*, núm. 971, Barcelona, 17 de març de 1956, pàgs. 17-19.
- NADAL, J.M.: *El segundo conde de Güell. Perfil humano de un barcelonés*. *Destino*, núm. 22, 5 d'abril de 1958, pàgs. 21-22.
- PERMANYER, LL.: *El Palau Güell, en casa*. *La Vanguardia*, 3 de juliol de 1991.
- PUIG BOADA, I.: *El Palacio Güell, de la calle del Conde del Asalto, de Barcelona*. *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 2, novembre, 1944.
- PUIGGARÍ, J.: *Monografía de la Casa Palau y Museu del Excm. Sr. D. Eusebi Güell y Bacigalupi*. Centre Excursionista de Catalunya. Llibreria de L'Avenc, 1894, pàgs. 3-30.
- RAHOLA, F.: *El palacio Güell*. *La Vanguardia*, Barcelona, 3 d'agost de 1890, pàg. 45.
- RACIONERO, L.: *La casa de Drácula*. *ABC Cultural*, núm. 176, Madrid, 17 de març de 1995.
- SERVEI DE CATALOGACIÓ I CONSERVACIÓ DE MONUMENTS: *La restauració, ara i aquí. Memòria 1981-1982*. Diputació de Barcelona, novembre 1983.
- SERVEI DE CATALOGACIÓ I CONSERVACIÓ DE MONUMENTS: *Memòria 1984. Història i Arquitectura. La recerca històrica en el procés d'intervenció en els monuments*. Diputació de Barcelona, desembre 1986.
- SERVEIS TÈCNICS DEL CENTRE D'ESTUDIS I DOCUMENTACIÓ DE LES ARTS DE L'ESPECTACLE I DE LA COMUNICACIÓ: *Biblioteca i museu de l'Institut del Teatre de la Diputació*. Barcelona, 1979.
- SUBIAS PUJADAS, M.P.: *Pujol i Baucis, centre productor de ceràmica arquitectònica a Esplugues de Llobregat*. Ajuntament d'Esplugues, 1989.
- ULSAMER PUIGGARÍ, F.: *Gaudí visto por José Puiggari; una visita al Palacio Güell hace 75 años*. *Cúpula*, Barcelona, XIV, abril 1967, pàgs. 214-219.
- VALERI, L.: *Don Eusebio Güell y Bacigalupi. Primer Conde de Güell (1847-1918)*. *La Vanguardia*, Barcelona, 9 de juliol de 1968, pàg. 43.
- W'R LODIA: *Interior Views from the House of Señor Güell*. *Decorador and Furnisher*, XIX Nueva York, gener de 1892, pàgs. 145, 146, 217 i 219.
- Notícies de premsa**
- ARAGAY, I.: *La restauració del Palau Güell permet cada dia descobrir traces de la genialitat de Gaudí*. *Avui*, 30 de desembre de 1990.
- ARAGAY, I.: *Sis artistes redissenyen algunes de les xemeneies que Gaudí va fer al palau Güell*. *Avui*, 11 de juny de 1992.
- CASANOVAS, J.: *Gaudinians del món, un nou Palau Güell us espera*. *Diari de Barcelona*, 2 d'agost de 1989.
- FONTOVA, R.: *El Palau Güell, obra cumbre de Gaudí, cumple un siglo de vida*. *El Periódico*, 22 de juny de 1986.
- FONTOVA, R.: *El Palau Güell recupera el seu mobiliari*. *El Periódico*, 9 de setembre de 1992.
- GUIRAL, C.: *Artistas contemporáneos recrean 6 chimeneas de Gaudí*. *El Periódico*, 11 de juny de 1992.
- LEU, M.: *Restauran para el público el Palau Güell. La CE subvenciona el acondicionamiento de la obra de Gaudí, que realiza la Diputación*. *La Vanguardia*, 31 de juliol de 1989.
- XANDRI, H.: *La Diputació obre les portes del Palau Güell als visitants*. *Diari de Barcelona*, 26 de juliol de 1992.
- El Periódico*. *El Palau Güell se abrirá a la ciudad y al Raval*. 14 de desembre de 1990.
- La Vanguardia*. *La restauración del Palau Güell será subvencionada por la CE*. 27 de juliol de 1989.
- Treballs d'investigació i estudis dipositats al Servei**
- CODINACHS, M.: *Reflexiones a propósito del Palacio Güell de Barcelona* (tesi doctoral), març, 1987.
- CROCI, G.: *Investigació i anàlisi per establir criteris de consolidació de l'estructura i els materials que conformen l'edifici del Palau Güell de Barcelona*. 1995.
- GARCIA-POZUELO, D.: *Propuesta para completar el revestimiento del tronco de la chimenea número siete de la azotea del Palau Güell, obra del arquitecto A. Gaudí*. Abril, 1992.
- LACUESTA, R.; BANCELLES, C.: *Restauració del Palau Güell. Estudi documental i artístic de les xemeneies del terrat. Materials de revestiment*. 1990.

(\*) Només se cita aquí la bibliografia referida específicament al Palau Güell. S'exclouen els treballs i llibres genèrics sobre l'obra de Gaudí.



## Información básica del edificio

**Comarca:** Barcelonès  
**Municipio:** Barcelona  
**Localización:** C/ Nou de la Rambla, 5.  
**Fecha de construcción:** 1886-1890  
**Autor:** Antoni Gaudí Cornet, arquitecto (1852-1926).  
**Promotor:** Eusebi Güell Bacigalupi, industrial (1946-1918).  
**Uso primitivo:** Residencia familiar de los Güell  
**Uso actual:** Sede provisional de la biblioteca y el archivo del Instituto del Teatro de la Diputación de Barcelona  
**Propiedad:** Diputación de Barcelona

(\*) Declarado por el Estado español Monumento Histórico de Interés Nacional en 1969, y distinguido por la UNESCO, en 1985, como Monumento Patrimonio de la Humanidad, conjuntamente con otras dos obras de Gaudí en Barcelona: la Casa Milà y el Parque Güell.

## Información básica de la actuación

### Intervención arquitectónica

Restauración del vestíbulo, la conserjería, la fachada y la terraza de mediodía, y la azotea; renovación de las líneas eléctricas generales.

### Proyectos

Arquitectos: Antoni González Moreno-Navarro, Pau Carbó Berthold.  
 Dibujo: Txetxu Sanz  
 Fecha: 1984-1992

### Obra

Arquitectos: Antoni González, Pau Carbó.  
 Aparejadores: Salvador Pujalte, Josep M. Moreno, Antoni Rius.  
 Empresas adjudicatarias:  
 Closa Alegret SA (reparación y mantenimiento, 1985-1988)  
 Cotexsa (obras, 1988-1990)  
 Rhin SA (instalaciones generales y alumbrado exterior, 1990-1992)  
 Urcotex, ISA (obras e instalaciones, 1990-1992)  
 Carpintería: Enric Roig  
 Cristalería: Vilbar C.B. (Solsona); A. Bancons Camps; R. Viladric Casas; A. Angrill Casagolda.  
 Instalaciones: Serveis Elèctrics d'Abrera (Abrera)  
 Cerrajería: Joan Capellas (Sant Feliu Sasserra)  
 Pintura: Pintures MECA (Cardona)  
 Piedra: Marbres Farré Corbera (Barcelona)  
 Ceramista: Taller el SOT. Manuel Diestre, Joaquim Toribio y Jordi Salvador (Barcelona).  
 Vitrales policromados: Centre del Vidre (Barcelona)  
 Vidrios de chimeneas: Centre del Vidre; Rabal Artesanos, SL.  
 Fecha de inicio: 29 de abril de 1885  
 Fecha de finalización: 22 de julio de 1992  
 Presupuesto: 187.203.700 pesetas (Diputación, 126.903.700; Ministerio de Cultura, 40.000.000; Comunidad Europea, 18.300.000)

### Investigación histórica

Dirección: Raquel Lacuesta  
*Investigación histórico-documental y artística*  
 Raquel Lacuesta, M. Gràcia Salvà, M. José Sureda.  
 Estudio de cerámicas: Raquel Lacuesta, Consol Bancells, M. Dolors Forés, Josep M. Moreno.  
*Prospecciones arqueológicas*  
 Albert López Mullor, Àlvar Caixal, Javier Fierro.

### Investigación físico-constructiva

Atlas constructivo: Josep M. Moreno, Txetxu Sanz.

Textos: Antoni González, Raquel Lacuesta.

## Descripción del edificio

El cuerpo principal del edificio es de planta aproximadamente rectangular, de unos 18x22 m. Tiene un cuerpo añadido a la parte occidental de la fachada de mediodía, de unos 6x8 m, cuya fachada forma ángulo recto con aquella. El inmueble consta de planta sótano, planta baja, planta noble, piso segundo y desván. La planta baja, de 6,70 m de altura total, tiene un entresuelo de 2,70 m de altura que circunda el espacio del vestíbulo y la escalera principal. La planta noble, de 6,50 m de altura, contiene un entresuelo en los extremos laterales de 2,70 m.

El sistema resistente está formado, respecto a los elementos verticales, por los muros de piedra de las fachadas, las paredes medianeras y los muros de carga intermedios —de fábrica de ladrillo macizo de 15 cm—, algunos pilares de piedra y los del sótano, que son fungiformes, de fábrica de ladrillo. Los elementos de flexión son vigas y viguetas metálicas. El techo de la planta subterránea es de bóveda de ladrillo. A esta planta se accede mediante una suave rampa —por la que bajaban los caballos— y otra más pronunciada, en forma de espiral, para las personas. Está aireada por medio de un patio, una serie de lucernas que se abren a la calle y unos tubos de ventilación que suben hasta la azotea.

La planta baja tiene una doble entrada desde la calle para facilitar el movimiento de los coches. El pavimento por donde circulaban es de adoquines de madera para amortiguar el sonido. La escalera principal está en el centro del amplio vestíbulo, detrás del cual se encuentra el espacio de la antigua cochera, de donde salen las rampas que conducen al sótano. Al lado de levante del vestíbulo está la conserjería y los lavabos públicos, que ocupan el espacio de la antigua vivienda del portero. Al lado opuesto se encuentra la puerta que conduce al recinto de la escalera de servicio, construida en hierro, en una disposición tan ingeniosa que da la impresión de estar colgada. Por la escalera principal se accede a un entresuelo, del que parte la escalera de honor que lleva a la planta noble.

A partir de esta planta noble las dependencias se distribuyen alrededor del espacio de directriz vertical, de unos 80 m<sup>2</sup> de planta y 17,50 m de alzada libre, que cumple la función del patio central tan característico en la arquitectura mediterránea. La escalera de honor desemboca en la primera crujía, donde se suceden una antesala, la sala de paso al salón, una sala de visitas y otra pequeña estancia (el antiguo tocador de las señoras). En la tercera crujía, paralela a la fachada posterior, hay un gran espacio dividido en tres estancias por medio de cancelos-celosía de madera, donde originariamente se ubicaban la sala de confianza y el comedor, que vuelve a tener el mobiliario original de los Güell. Desde este espacio se accede a otra dependencia situada en el cuerpo añadido. Entre las dos crujías se encuentra el salón de planta cuadrada cubierto por la cúpula.

En este salón hay un pequeño recinto, normalmente cerrado, que al abrirse convertía la estancia en capilla. Las dos grandes puertas que lo cierran están realizadas de madera de zapatero o boj de Maracaibo (*Gossypiospermum Praecox*). Están decoradas con placas de asta y concha, y recuadros de pintura al óleo sobre cuero. Dentro del oratorio estaba la mesa del altar y una pequeña tribuna de doble alzada con asientos de madera. En el lado de mediodía se adosa el teclado del órgano, ahora inutilizado, cuyos tubos sonoros estaban en las galerías altas del salón —que servían de tribunas a los coros cuando eran necesarios—, lo que favorecía el buen efecto acústico.

Al lado de levante del salón central hay una escalera que conduce a una tribuna sutilmente separada de aquél mediante una barandilla y una celosía trabajadas con madera de palisan-

dro y ébano con incrustaciones de marfil. De este espacio arranca una escalera que conduce al piso segundo, donde estaban los dormitorios de la familia Güell, a los cuales también se accede por la escalera de servicio que comunica todos los pisos.

La cubierta del palacio es una azotea normal, como tantas otras propias de un clima mediterráneo como el de Barcelona, con todos los elementos habituales, que Gaudí recreó imaginativamente. En efecto, veinte chimeneas —transformadas en bellas esculturas de ladrillo visto o decoradas con trencadis (fragmentos) de cerámica esmaltada, mármol, vidrio, loza o piedra— se reparten sobre una solera de rasilla levemente ondulante, rasgada por cuatro lunetos en forma de concha que, buscando la luz, rodean la singular linterna-aguja conforme de 15 m de altura, coronada por una sorprendente veleta-pararrayos. Tres de las conchas contienen un óculo en el paramento vertical de obra vista, y en el pie de cada una de ellas hay una claraboya de iluminación. El paramento de vidrio de la cuarta, a través del cual se puede ver el salón central de la planta noble, es fruto de la restauración de 1992.

La fachada del palacio que se abre a la calle es de una gran severidad, acentuada por la tribuna del piso principal, que está sostenida sobre ménsulas de perfil equilibrado. Los dos arcos en catenaria de la entrada dan a la fachada su máxima expresión. La fachada no tiene ningún motivo escultórico, exceptuando las hojas de lirio aisladas, hechas en serie, que adornan la cornisa de la tribuna. De hecho, la ornamentación está confiada, fundamentalmente, al trabajo de forja. En las puertas de entrada, por donde necesariamente habían de pasar caballerías y carruajes, no se colocaron puertas de madera, como era habitual, sino rejas de hierro, a modo de cerramiento de un patio. El hierro forjado se manifiesta aquí en todas sus variantes plásticas: batientes de barrotes lisos y ensortijados, redes tupidas con los mismos barrotes para impedir la visibilidad desde el exterior y redes sencillas de más transparencia; tímpano de perfil parabólico decorado con hierros sinuosos en movimiento de latiguello; montantes donde se enrosca serpientes-guardacantones y cresterías. En la enjuta, entre los dos arcos de la entrada, está el escudo de Cataluña, realizado también en hierro. Está concebido como una semicolumna en la que se enzarza por la base el follaje y la flor del hibisco de la pequeña ventana de barrotes ensortijados, coronada con un casco sobre el que se eleva un águila de alas extendidas. A ambos lados, cintas claveteadas se anticipan con sus ondulaciones al latiguello modernista. Las rejas que protegen el resto de ventanas y balcones de la fachada son también de hierro forjado o chapa metálica.

La fachada de mediodía, que se abre al patio de manzana, está presidida por un gran parasol de estructura de hierro que sostiene finas barras de madera de caoba. Las persianas de lironillo del resto de aberturas, realizadas también en caoba, destacan sobre la textura sobria de la piedra caliza con que está hecha la fachada.

## Noticia histórica

Eusebi Güell Bacigalupi, para quien el arquitecto Antoni Gaudí Cornet proyectó y construyó el palacio entre 1885 y 1890, nació en Barcelona el 15 de diciembre de 1846 en el seno de una familia procedente de Torredembarra (Tarragona). Su abuelo, Pau Güell, se dedicó al comercio con América y se instaló en Santo Domingo, donde hizo una fortuna que perdió después. La única herencia que dejó a su hijo fue la de los estudios de piloto de la marina mercante. Con unos pocos golpes de astucia y suerte, Joan Güell hizo también una considerable fortuna, dominando prácticamente el mercado de La Habana. Al volver a Cataluña creó una serie de

industrias dedicadas a maquinaria pesada y al textil. De su matrimonio con Francesca Bacigalupi, nació Eusebi, el heredero, que estudió derecho, economía y ciencias en Barcelona, Francia e Inglaterra, y en 1871 se casó con Isabel López Bru, hija del primer marqués de Comillas, quien también debía la fortuna y el título a sus actividades comerciales con América.

El matrimonio Güell-López fijó su residencia en el palacio Fonollar, de la calle Portaferriera, cuyo jardín era contiguo al palacio donde vivían los marqueses de Comillas. Pocos años después quisieron hacerse una residencia propia, ya que la primera era alquilada.

En aquella época, las nuevas residencias urbanas de la burguesía acomodada barcelonesa ya comenzaban a hacerse en el Ensanche, que desde 1860 iba ocupando el plano que se extendía entre la ciudad y los pueblos circundantes. El matrimonio Güell, no obstante, para construir la nueva residencia, escogió otra zona de la ciudad vieja que aún conservaba un carácter residencial, en torno a la Rambla. En la elección influyó decisivamente su arraigo en este sector de la ciudad, donde Eusebi Güell había nacido y donde vivió hasta que se casó. Güell quiso construirse la casa muy cerca de la residencia paterna, hoy aún existente, que su padre había adquirido en la Rambla en 1862.

El nuevo edificio se alzó en la calle *Nou de la Rambla*, que había sido abierta entre 1788 y 1790 por orden del capitán general de Cataluña, el conde del Asalto, y que por eso llevó oficialmente su nombre hasta 1978, cuando adoptó definitivamente el nombre popular con el cual, de hecho, se había conocido desde que se abrió.

La operación de compra de las dos casas de la calle *Nou* colindantes con la casa de los padres en la Rambla costó tres años de negociaciones. La primera, la consiguió Eusebi Güell en 1883, pero la segunda no la pudo adquirir hasta 1886, pese a que un año antes ya había encargado el proyecto del futuro palacio a Gaudí. Por el lado oeste, que limita con la calle Lancaster, Güell fue comprado después, en años sucesivos, cuatro edificios más, quizá para asegurarse al máximo la respetabilidad de los vecinos.

Parece que Gaudí, cuya amistad con Güell se había ido afianzando, realizó muchos dibujos para la nueva residencia. Los planos definitivos —aunque en realidad la obra no se ajustó a ellos—, fechados el 10 de junio de 1886, fueron presentados al Ayuntamiento de Barcelona el 12 de julio del mismo año, con la solicitud del permiso de obra.

El 17 de julio, el jefe de la Sección de Edificaciones y Ornato, el arquitecto municipal Antoni Rovira Trias, emitió un informe técnico en el que desestimaba el proyecto, ya que, según él, la tribuna proyectada no se ajustaba a la normativa vigente.

La reacción y las influencias de Güell no se hicieron esperar: siete días más tarde, la Comisión de Fomento aconsejaba desestimar el informe del arquitecto municipal, y el 27 de julio el Ayuntamiento aprobó el proyecto.

Las obras comenzaron pocos meses después siguiendo el esquema funcional de los planos presentados, aunque con modificaciones substanciales. En octubre de 1887, Güell compró la casa número 3 de la calle Lancaster para poder ampliar el palacio con un cuerpo que no se contemplaba en el proyecto original.

Conocemos la distribución funcional inicial del palacio gracias a las fotografías de la época y a los planos de las plantas que, redibujados, se presentaron en la exposición celebrada en París en 1910 sobre la obra arquitectónica de Gaudí. La planta sótano estaba destinada a la caballeriza y a

la habitación del palafrenero. En la planta baja estaban las cocheras, la vivienda del portero, la escalera principal y la de servicio, además de otras dependencias secundarias. En el entresuelo, por una puerta se accedía a la vivienda de los Güell, y por otra, a su despacho y a la zona de administración y archivo.

En la planta noble había diferentes salas: En la crujía norte, la antesala, la sala de paso, la sala de visitas y el tocador de señoras. En la central, el salón, donde se celebraban recepciones, conciertos o saraos, y también actos religiosos; al lado oeste de esta sala estaba el oratorio, y en el lado opuesto, elevada en una entreplanta, la tribuna-mirador donde se colocaban los músicos cuando se hacían conciertos. La tercera crujía estaba ocupada por las llamadas salas de confianza y por el comedor. En el cuerpo adosado por el lado de poniente estaba la sala de billar y el taller de pintura de las señoritas, y en el corredor que conectaba por el lado de levante el palacio con la casa paterna de la Rambla, había expuestas obras de arte y mobiliario antiguo. En toda la planta noble se exhibían esculturas, pinturas y objetos artísticos que la familia había ido coleccionando.

La llamada planta segunda, que en realidad corresponde al sexto nivel, se destinó a los dormitorios de la familia, con las respectivas salas de confianza y lavabos. El último piso —el desván— estaba ocupado por el servicio: once habitaciones, un espacio común, la cocina, los lavabos y los lavaderos.

Güell vivió pocos años en la casa de la calle *Nou*. En 1914 se trasladó a la nueva casa de la urbanización que él mismo promovió y que también diseñó Gaudí, la cual se convertiría más tarde en el Parque Güell. Su hijo mayor, Juan Antonio, permanecería en el palacio algunos años, hasta 1936, al inicio de la Guerra Civil. Se dice que el palacio fue confiscado durante la guerra, hecho que no ha sido posible confirmar, e, incluso, que allí hubo una checka (calabozo utilizado por la policía comunista), pero tampoco se ha encontrado documentación que lo acredite. Lo que es cierto es que una de las dependencias del sótano sirvió de calabozo de delincuentes y ladrones, según se desprende de los grafitos que hay en las paredes, escritos en 1940, una vez acabada la guerra. En todo caso, el palacio no fue maltratado ni durante la Guerra Civil ni después, y la ausencia de elementos decorativos —como por ejemplo los del oratorio— parece más bien causada por el desmantelamiento del palacio por parte de la propia familia Güell.

La heredera del palacio, Mercedes Güell, lo cedió a la Diputación de Barcelona en 1945, mediante un convenio que le otorgaba un vitalicio anual de 25.000 pesetas y establecía la condición de que no se derribase ni se transformase el edificio. La Diputación había instalado provisionalmente servicios poco adecuados a su estructura, como el de las quinielas de fútbol, que entonces gestionaba la corporación provincial. Finalmente, en 1954, el edificio fue habilitado como sede de la Biblioteca y Museo del Teatro —denominado Museo de Arte Escénico a partir de entonces—, dependientes del Instituto del Teatro.

La biblioteca y el museo se ampliaron en 1974 con la creación de una sección de cine, de forma que la entidad pasó a llamarse Museo del Cine y de las Artes del Espectáculo, y en 1978 adquirió la denominación complementaria de Centro de Estudios y Documentación de las Artes del Espectáculo y de la Comunicación (CEDAEC).

Como se ha dicho, parece que los Güell se llevaron todos los muebles que había en el palacio, que habían sido diseñados por Gaudí, Camil Oliveras y Francisco Vidal. Algunos aparecieron después en subastas públicas, y los más innovadores en lo que respecta al diseño, creaciones de Gaudí, están en el museo del Park Güell o en casas particulares. Los muebles

modernistas y otros más antiguos que están ahora en el palacio, muebles de Gaspar Homar y de Joan Busquets, y alguno de la misma época de Gaudí, fueron adquiridos por la Diputación cuando dirigía el Instituto del Teatro Guillermo Díaz Plaia, y por los «Amigos de Gaudí» —entidad que en 1952, presidida por el nieto de Eusebio Güell, el tercer vizconde de Güell, obtuvo permiso para fijar provisionalmente su sede en el palacio—. Desde 1992 se hallan también los muebles que fueron localizados en las casas de los bisnietos de Güell y adquiridos por la Diputación.

Las primeras obras importantes de restauración del palacio desde que pasó a ser propiedad de la Diputación se hicieron hacia 1972, y en 1975 el Servicio redactó un proyecto de adecuación y reestructuración del museo, creándose unos nuevos sistemas de catalogación y de exhibición. El director de este proyecto fue Camil Pallás, jefe del Servicio en aquella época.

En julio de 1982 el Servicio, poco después de producirse su reorganización a raíz del nombramiento de Antoni González como nuevo jefe, asumió de forma explícita la responsabilidad de la conservación del palacio. Fue entonces cuando se puso en marcha, por primera vez, un proceso de investigación sobre el edificio, tanto histórica como constructiva. En este sentido, por encargo del Servicio, los arquitectos Carles Buxadé Ribot y Joan Margarit Consarnau redactaron una diagnosis del estado de conservación del edificio y de su estructura (véase *Memoria del Servicio 1981-1982*). Paralelamente se iniciaron los trabajos de restauración. Entre abril de 1983 y julio de 1984, según la mencionada diagnosis, el Servicio llevó a cabo la restauración general de las fachadas principal y medianera del edificio (dirigida por los arquitectos Buxadé y Margarit), y también obras de reparación, conservación y pintura de diversas dependencias en los locales ocupados por el Museo de las Artes del Espectáculo (véase *Memoria del Servicio 1984*). Después se emprendieron los trabajos que se encuentran reseñados en la presente memoria.

## Crónica de la actuación

Entre 1985 y 1989 prosiguieron los trabajos de conservación del edificio y de acondicionamiento de las dependencias del museo. Después, las aportaciones económicas de la propia Diputación, del Ministerio de Cultura y de la Comunidad Europea permitieron una actuación restauradora más intensa que, entre 1990 y 1992, se localizó fundamentalmente en la fachada y terraza de mediodía, en la azotea y en el interior.

La Comisión de las Comunidades Europeas, a través de su diario oficial, convocó el 3 de diciembre de 1988 un concurso para otorgar subvenciones a proyectos de restauración de edificios europeos de interés excepcional. El 6 de febrero de 1989, la Diputación de Barcelona presentó la solicitud referente al Palacio Güell con el proyecto firmado por el arquitecto Antoni González, jefe del Servicio. El Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (ICRBC) del Ministerio de Cultura hizo el preceptivo informe manifestando la idoneidad del proyecto, que finalmente fue uno de los 24 escogidos entre los 820 presentados por los 12 países de la Comunidad. El 6 de julio de 1989, la Comisión notificó al presidente de la Diputación de Barcelona, Manuel Royes, la decisión de conceder la ayuda solicitada (140.000 ECU), y la relación de proyectos seleccionados se anunció públicamente el 17 de julio de 1989 en una ceremonia celebrada en la sede de la Comisión en Bruselas.

En cuanto a la aportación del Ministerio de Cultura (cuarenta millones de pesetas), se gestionó mediante el encargo de un proyecto que el director del ICRBC, Dionisio Hernández Gil, hizo el 26 de junio de 1989 al jefe del Servicio, Antoni Gon-

zález, en su condición de arquitecto colaborador (desde 1979) de la Dirección General de Bellas Artes. La versión definitiva del proyecto fue entregada al ministerio el 23 de mayo de 1990.

El 6 de junio de 1991 el citado ministerio hizo un nuevo encargo a Antoni González: un proyecto de obras por un importe de treinta millones de pesetas. Pero esta segunda aportación estatal no prosperaría. El proyecto llegó a hacerse, pero quedó paralizado en el ministerio al cambiar el director general y alterarse algunos criterios en la gestión de este organismo gubernamental.

Una vez finalizadas las obras de la azotea y de las fachadas, el 22 de julio de 1992 tuvo lugar un acto de celebración en el mismo palacio. En la convocatoria, el jefe del Servicio explicaba así el estado de la intervención: «Los trabajos de restauración de los elementos externos del Palacio Güell han finalizado. La fachada del mediodía y también la terraza de la planta noble han recuperado toda la belleza del diseño original de Antoni Gaudí. En la famosa azotea, hasta ahora inaccesible al público, el extraordinario espectáculo de la aguja-interna rodeada por las veinte chimeneas se ha enriquecido con un atractivo nuevo, la aportación creativa que han realizado diversos artistas para completar o sustituir los revestimientos originales que se habían perdido. Para poder atender a los visitantes también se ha restaurado y remodelado el vestíbulo de la planta baja, que cuenta ahora con una conserjería nueva.»

El acto fue presidido por Manuel Royes, presidente de la Diputación de Barcelona; también asistieron el diputado del Área de Cooperación, Jordi Labòria. El jefe del Servicio explicó las obras realizadas y se pasó un audiovisual referente a la intervención en la planta noble. Al día siguiente, la empresa constructora URCOTEX organizó otro acto en el mismo palacio para celebrar también la finalización de esta fase de trabajos.

Los actos públicos y los escritos que han difundido la obra realizada han sido numerosos estos últimos años. De las publicaciones cabe destacar un libro monográfico de 230 páginas sobre Gaudí, los Güell, la historia del palacio, los materiales y elementos que lo configuran, etc., editado en 1990 por la propia Diputación; la guía del palacio, editada también por la Diputación y publicada en diversos idiomas, y las ponencias sobre la restauración del palacio expuestas en el «III Simposio sobre Restauración Monumental», publicadas en noviembre de 1993.

En cuanto a los actos celebrados en el palacio entre 1990 y 1992, hay que destacar la recepción de los asistentes al coloquio «La protección del patrimonio arquitectónico del siglo XX», organizado en Barcelona en octubre de 1990 por el Consejo de Europa, y también las numerosas visitas con motivo de simposios y cursos, entre ellos el mencionado «III Simposio sobre Restauración Monumental», organizado por el Servicio en noviembre de 1992.

Un acto especialmente significativo que relaciona directamente el Palacio Güell con la historia reciente de la restauración arquitectónica en España fue el acto fundacional de la Academia del Patal (Asociación Libre de Profesionales de la Restauración Monumental), formada por diversos arquitectos e historiadores de todo el Estado, que tuvo lugar el 19 de noviembre de 1992 en el comedor del palacio. Fue la primera vez en que se utilizaba de nuevo el mobiliario original, recuperado pocas semanas antes por la Diputación de Barcelona.

A partir de 1993 se ha llevado a cabo la restauración de las cocheras en la planta baja, de la escalera de servicio y de la planta sótano, obras que serán descritas en la próxima Memoria del Servicio.

## Trabajos de investigación

De acuerdo con el método del Servicio, los trabajos de investigación previa se han orientado en dos direcciones: el conocimiento de los aspectos históricos del edificio (génesis, realización, transformaciones y utilización) y el análisis de su realidad arquitectónica y físico-constructiva.

El primer objetivo se ha planteado con los medios habituales: investigación histórica, análisis histórico-artístico, análisis histórico-constructivo e investigación arqueológica. Respecto al segundo objetivo, los trabajos esenciales realizados hasta ahora han sido de carácter físico-constructivo.

### Investigación histórica

En cuanto a la historia y descripción del edificio, pronto se constató que la bibliografía existente, si bien era abundante, era pobre en información y contenía numerosos errores. Esto obligó a que la investigación se plantease a partir de la consulta de documentos originales y de los trabajos de campo.

Se consultó el Registro de la Propiedad de Barcelona, con el fin de averiguar las compras de solares que hizo Güell para poder edificar el palacio. En el Archivo Administrativo Municipal de Barcelona se consultaron los planos originales y los expedientes y licencias de obra. La investigación de archivos fotográficos sirvió para contrastar el aspecto original del palacio con la apariencia que ha ido presentando a lo largo de los años. Las conversaciones mantenidas con los descendientes de Güell constituyeron también una fuente importante de información. Sus referencias orales y la consulta de bibliografía permitieron identificar mobiliario y usos de las dependencias por parte de la familia, y también conocer más detalles sobre su manera de vivir.

### Análisis histórico, artístico y constructivo

En el estudio de una obra arquitectónica contemporánea, el análisis histórico-artístico, más que constituir una herramienta de investigación histórica, complementaria de los estudios documentales —función habitual en los casos de edificios antiguos—, persigue la descripción y valoración de los elementos del edificio —ornamentales, constructivos o mobiliarios— de carácter artístico. En el caso del palacio, como en cualquier obra de Gaudí, donde los aspectos constructivos y los artísticos están tan íntimamente relacionados, el análisis histórico-artístico y el histórico-constructivo casi coinciden.

Un trabajo de esencial relevancia en estos análisis fue el estudio documental y artístico de cada una de las chimeneas de la azotea. Se elaboró un modelo de ficha donde, de manera resumida, se habían de describir las partes de que estaba compuesta: base, tronco, modillones y sombrero. También se indicaba el sistema constructivo, las medidas en planta y la altura de cada parte, los materiales de revestimiento originales y los incorporados en restauraciones posteriores, y el acabado actual. Todo ello localizado en el alzado de las cuatro caras de las chimeneas. Un apartado importante de la ficha está reservado al análisis compositivo de las piezas de *trencadís*, ya que, aunque aparentemente los fragmentos parecen haber sido puestos de manera aleatoria, se comprobó que había siempre un ritmo y un cierto orden en la colocación de piezas.

En el aspecto documental era imprescindible conocer bien los materiales de revestimiento y averiguar, hasta donde fuera posible, su procedencia. Para ello se elaboró otro tipo de ficha para cada uno de los modelos que había. Y esto, no sólo de cara a la restauración, sino también como referencia documental para el futuro. Los conceptos recogidos en esta ficha son: tipos de material, dimensiones y forma de la pieza original entera, fábrica de procedencia, marcas o leyendas

impresas, motivos decorativos y colores, técnica de elaboración (esmalte, vidriado), técnica del dibujo (trepa, trazo libre, estarcidos, etc.), características del dorso (liso, acanalado o dibujado), cronología aproximada de la pieza, localización y fecha de colocación en la chimenea. Otro apartado se refiere a otros lugares del palacio o a otras chimeneas en donde también se encuentra el mismo modelo. Por último, se indican los lugares o tiendas en los que se podrían encontrar los materiales o piezas en caso de tenerlos que comprar.

En el estudio de las cerámicas se contó con la colaboración de miembros de la *Associació Catalana de Ceràmica Decorada i Terrissa* y de diversos anticuarios. También se consultó el Archivo Histórico de Esplugues de Llobregat, donde se guardan diseños de cerámicas hechas en la fábrica Pujol i Baucis, encargadas por Güell.

Para llevar a cabo trabajos de análisis y documentación de otros materiales se consultó a especialistas; estos trabajos se han intensificado a partir de 1994. El arquitecto Joan Casadevall ha colaborado en el análisis de morteros y revestimientos; el arquitecto Enrique Nuere, en lo referente a los artesonados, y el ingeniero forestal Ignacio Navarrete, en la identificación de maderas.

El estudio de los materiales y sistemas constructivos ha sido paralelo al curso de las obras, ya que una gran parte de la información sobre la construcción original no se consigue hasta que es necesario desmontar o remover las fábricas, momento que se aprovecha para la toma de datos, a menudo llena de sorpresas. Estas averiguaciones se reflejan en tres series de planos, que constituyen la base del Atlas histórico-constructivo, referidas, la primera al estado —algunas veces forzosamente hipotético— del edificio en 1890 (cuando se acabó la construcción), y los otros dos, en cómo se encontró el palacio en 1982 y en la situación en que queda después de la intervención.

#### Trabajos de arqueología

En el proceso de la investigación histórico-constructiva se realizaron dos pequeñas intervenciones con método arqueológico. La primera tuvo lugar en la azotea en octubre de 1988. El objetivo era averiguar su perfil original, conocimiento imprescindible para proyectar la restauración, ya que este recinto **había sufrido diversas reparaciones** en los años setenta y el **pavimento** estaba **situado** en una cota más alta que la base de la balaustrada de la fachada de la calle *Nou*.

Para comprobar las cotas originales se hicieron tres calas de un metro de lado: dos al lado de la balaustrada de la fachada de la calle *Nou* y otra en el límite de la terraza por el lado de mar. En todas se localizó, bajo el pavimento de baldosas rectangulares dispuestas en espina, una capa de preparación de mortero y otra impermeabilizante, hecha con un derivado asfáltico. La secuencia acababa en una solera de dos capas de baldosas colocadas a juntas encontradas, que daba paso al doblado de las bovedillas y al embigado.

La segunda intervención se hizo en las cocheras entre los días 9 y 13 de marzo de 1992. En este lugar se habían hecho también a lo largo del tiempo diversas modificaciones del suelo. Los objetivos de la investigación eran averiguar las características básicas del primer suelo y determinar la morfología y la cronología relativa de las modificaciones que había sufrido.

A lo largo de la excavación se localizaron diversos niveles. En primer lugar, un pavimento de terrazo de 20 cm de lado, que ocupaba toda la sala, de superficie prácticamente horizontal; descansaba en una preparación de mortero compacto y duro, también horizontal. A continuación, se encontró

un suelo de cemento continuo y liso, de textura irregular. Por debajo de esta capa aparecieron algunos restos de un pavimento de madera. Su morfología se pudo averiguar gracias a las piezas encontradas *in situ*, adosadas al tabique que separa las cocheras de la actual conserjería y a la base del pilar que precede a la rampa helicoidal, y también gracias a las improntas que el resto de piezas habían dejado en la preparación del cemento. Estas marcas indicaban que el suelo primitivo había estado formado por elementos paralelepípedicos de madera, tumbados sobre uno de los lados largos.

La preparación de este pavimento tenía, por un lado, una inclinación hacia el mar, desde las dos grandes puertas de entrada a las cocheras por el lado norte hasta la puerta que daba paso a la rampa de comunicación con el sótano, en el lado sur. Por otro lado, presentaba una inflexión en forma de cubeta, cuyos límites los constituían las puertas secundarias que flanquean las dos grandes puertas mencionadas.

En algunos sectores de la misma preparación de cemento se encontraron otras huellas, un poco más elevadas, que indicaban que había existido otro pavimento también de madera —realizado con la misma clase de piezas aunque colocadas en espiga—, que había sustituido al anterior, aprovechando su misma preparación.

La investigación permitió definir mejor el sistema de desagüe del edificio, ya que se comprobó que los dos suelos de madera, tanto el original como el inmediatamente posterior, presentaban pendientes que canalizaban las aguas hacia el lado de mar y las conducían a una salida situada en el subsuelo de la puerta de acceso a la caballeriza, que había sido reparada antes de ser amortizada al colocarse el pavimento de cemento.

En lo que se refiere a la cronología, el pavimento de cemento corresponde al periodo inmediatamente posterior a 1945, fecha en que el palacio pasó a manos de la Diputación; el de terrazo hay que relacionarlo con el acondicionamiento de las cocheras como sala de exposición, llevado a cabo por el Instituto del Teatro en los años setenta.

#### Análisis físico-constructivo

Es sabido que la imaginativa arquitectura de Gaudí aprovecha hasta sus límites estéticos y estáticos los materiales y sistemas tradicionales, por lo que no son impensables tensiones entre las propuestas plásticas y su materialización. Por ello, en el caso del palacio, uno de los objetivos fundamentales de los habituales estudios físico-constructivos, además del análisis de materiales ya citado, ha sido analizar el grado de seguridad de todos los sistemas sustentantes, independientemente de si existían o no indicios de daños. El encargo que hizo el Servicio a los arquitectos Joan Margarit y Carles Buxadé en el año 1982 tenía este objetivo.

Con toda la información recogida a lo largo de la obra de restauración se han hecho nuevas comprobaciones. Entre 1993 y 1995, el equipo de trabajo dirigido por el ingeniero Giorgio Croci, profesor de la Universidad La Sapienza de Roma, y coordinado por el ingeniero Giuseppe Carluccio, ha realizado nuevos estudios. El objetivo del trabajo ha sido valorar la seguridad del edificio mediante el conocimiento más profundo de su sistema sustentante, su comportamiento hasta ahora y el que podría tener en caso de sismo, y también establecer los criterios de la restauración estructural que resultase necesaria en caso de no poder garantizar su seguridad. Se han realizado investigaciones endoscópicas, control de los movimientos por medio de monitores y análisis estructural por medio de modelización matemática por el sistema de elementos finitos.

Para completar la información y para traducir las conclusiones en especificaciones proyectuales, en 1995 se ha firmado un convenio con la Universidad Politécnica de Cataluña, que se hará cargo del estudio por medio del equipo del departamento de Construcciones Arquitectónicas, dirigido por el catedrático y arquitecto José Luis González.

#### Criterios de la intervención arquitectónica

Cuando en 1982 el Servicio se hizo cargo de la conservación del inmueble, nos dimos cuenta de la relación innegable que existía entre su deficiente mantenimiento y su uso inadecuado, por lo que se planteó la posibilidad de dar al edificio un nuevo destino más inocuo.

Aunque el uso idóneo de un monumento es aquel para el cual fue concebido, este era ya impensable, obviamente, en el Palacio Güell. Descartados otros usos similares a los que tuvo desde 1954, se propuso el más sencillo: convertir el palacio en museo de sí mismo. Sin embargo, pronto se comprendió que era preciso prever otras funciones de carácter representativo y cultural para dotar al edificio de recursos ordinarios de mantenimiento. En cualquier caso, estos usos obligaban a intervenir en el edificio con criterios, más que de conservación, de genuina restauración.

Para Gaudí, restaurar es, fundamentalmente, «volver las cosas a su lugar y a su verdadera función», tal como dijo en 1904 con motivo de su actuación en la catedral de Mallorca. Con este espíritu, tan ajeno a la mera conservación, ha actuado el Servicio en el palacio que él proyectó. En la reforma de algunos elementos y el diseño de otros exigidos por el cambio de *lugar y función* se ha tenido presente otra enseñanza del propio Gaudí: «al restaurar —dijo en referencia a la actuación en Mallorca— no es necesario copiar las formas preexistentes, sino producirlas desde un determinado carácter, poseyendo su espíritu», actitud que comporta un análisis crítico del objeto en el que se interviene. Por último, otro principio que ha estado presente a lo largo de la actuación del Servicio en el palacio es aquella reflexión de Leopoldo Torres Balbás que afirmaba que en restauración hay que actuar con «eclecticismo y elasticidad».

El criterio de *reconstrucción mimética* se aplicó, en algunos casos, para recuperar los elementos constructivos, decorativos o espaciales deteriorados o perdidos, que fueron rehchos con la máxima fidelidad posible al proyecto o la intención genuinos. En otros casos se escogió la *recuperación analógica* (sustituir o recuperar el original para mejorarlo mediante elementos análogos), y en otros, la *diacronía armónica* (la introducción de elementos que pretenden armonizar con los preexistentes, pero manifiestan claramente su diacronía a través del diseño o los materiales).

Todas estas actitudes o criterios tienen como objetivo la recuperación de la *autenticidad* perdida del monumento, con tal de poder dar respuesta a aquel requerimiento de la admirada Carta de Venecia que nos exige transmitir los monumentos a las futuras generaciones «con toda la riqueza de su autenticidad».

Un caso paradigmático de la aplicación de estos criterios que presidieron la obra ha sido el de la recuperación del revestimiento de algunas chimeneas que lo habían perdido. La reflexión fue esta: ¿Acoso una chimenea de Gaudí sin revestimiento puede ser considerada auténtica? ¿No es precisamente ese revestimiento parte esencial de su autenticidad? Transmitir a las nuevas generaciones un elemento diseñado por Gaudí, pero desprovisto de decoración, ¿no es transmitir un despojo y no una auténtica creación gaudiniana?

#### Descripción de las obras

Entre 1985 y 1992, los trabajos realizados consistieron, en síntesis, en completar la restauración del exterior (fachadas, terraza y azotea), renovar la red básica de las instalaciones de agua y electricidad y reordenar y mejorar la conserjería para acoger adecuadamente a los visitantes. Paralelamente se hicieron diversos trabajos e instalaciones para acomodar mejor a los funcionarios y usuarios del Instituto del Teatro, que durante algunos años permanecerán aún en el palacio, aunque con una ocupación menos intensa y un uso más respetuoso del que había sido habitual anteriormente.

#### La fachada del patio

La restauración de la fachada que abre el palacio al interior de la manzana se debe incluir en los trabajos considerados de reconstrucción mimética. Se repararon las carpinterías de todas las ventanas, tanto de la fachada del cuerpo principal como las del cuerpo anexo, y se restituyeron todas las persianas desaparecidas, realizadas con maderas nobles según el modelo original. Se desmontó y se volvió a construir el umbráculo parasol (la madera que encontramos ya no era la original, posiblemente de caoba, sino la que la sustituyó hacia 1970, de pino melis). En la tribuna se cambiaron por otras nuevas idénticas algunas piezas estructurales de madera, las lamas de caoba, las cerámicas vidriadas deterioradas y los hierros forjados. En el interior de la tribuna se forró de nuevo el respaldo del banco con cuero cordobán trabajado en la misma ciudad de Córdoba, por encargo del Servicio, siguiendo el diseño original deducido de la información fotográfica que se conserva.

Para limpiar la piedra calcárea de Garraf de esta fachada se hicieron numerosas pruebas con **productos específicos**, que fueron desestimados por sus **efectos agresivos sobre el mismo material** o sobre las pátinas. Finalmente, se optó por utilizar agua y jabón neutro. Después de algunas pruebas se escogió un producto biodegradable (con un 15-30% de tensioactivos aniónicos) utilizado normalmente en aparatos lavavajillas, comercializado por la casa Camp de Granollers (Vallés Oriental) con el nombre de «Coral Vajillas».

En la terraza contigua a la fachada del mediodía, con el mismo criterio de reconstrucción mimética se han recuperado también las escaleras, las barandillas y los toldos; todos los elementos y detalles que permiten conservar al menos la memoria de un uso ya no recuperable.

El pavimento de la terraza planteó un dilema. En la restauración de 1970 se había sustituido el original, de piedra de Garraf (extraído de las canteras que allí poseía el señor Güell) por uno de piedra menos porosa, mucho más indicada para el exterior. Este solado llegó a nuestros días en mal estado debido a movimientos estructurales del forjado, y se decidió renovarlo. Se dudó si hacerlo con piedra de Garraf o bien optar de nuevo por otra más resistente, como la utilizada en 1970. La fidelidad a la idea que todo el material empleado en la casa provinciera de **propiedades del promotor pareció prioritaria**, y el nuevo suelo —**realizado con el despiece original conocido por fotografías**— se hizo con piedra extraída del macizo de Garraf. El forjado tuvo que ser reparado sin poder sustituirlo, ya que buena parte del sótano no pertenece al palacio; la viquería original fue reforzada mediante conectores.

En la recuperación de la celosía reticular perimetral —que resultaba imprescindible para devolver la privacidad perdida a la terraza—, se antepuso, en cambio, los requerimientos del nuevo uso público del palacio a los criterios de fidelidad al original en lo que respecta al material empleado. La nueva celosía está obrada en madera noble, muy distinta por tanto a la **sencilia celosía primitiva desaparecida que conocemos por fotografías**.

# Palacio Güell. Barcelona

198

## La azotea

El principio de «eclecticismo y elasticidad» con el que se planteó toda la actuación del edificio presidió también la intervención en la cubierta, uno de los lugares más bellos del palacio, pero también donde se mezclan soluciones brillantes de diseño con otras menos acertadas desde el punto de vista constructivo. La cubierta, pues, era el lugar donde la intangibilidad del monumento se hacía más impropcedente y donde el diálogo de los restauradores con el objeto heredado era más necesario.

La actuación en la azotea se planteó de manera que no se perdiese su carácter singular —la atractiva mezcla de terraza de servicio doméstico y de museo de escultura al aire libre—, pero sin renunciar a favorecer el nuevo uso público, mejorar la construcción y revalorizar todos los elementos ornamentales.

Un primer análisis se refirió a los tragaluces —colocados junto a tres de los lunetos—, que dificultaban la apreciación del movimiento ondulado del pavimento y el tránsito de visitantes. En los dibujos originales de Gaudí las lucernas parecen más sencillas y las catas realizadas ratificaron la sospecha de que habían sido elevadas después de su primera construcción. Los actuales tragaluces cuadrículados de estructura metálica forrada de cobre —apoyados sobre la estructura de vigas preexistente mediante un elemento troncopiramidal coronado por una esfera libre que actúa como articulación— se adaptan mejor a la superficie ondulante, en una solución conceptualmente más próxima a la prevista en el proyecto inicial de Gaudí.

También pareció oportuno modificar la comprometida situación en que, al construir el palacio, había quedado el luneto de poniente por el hecho de instalar en la planta inmediatamente inferior los altos tubos del órgano. El volumen que los acogía superaba la cota de la azotea, y el luneto había quedado ahogado entre aquel cuerpo y dos tragaluces elevados que permitían, con dificultad, dar luz a dos bellas y deterioradas vidrieras.

El viejo órgano había sido desmontado antes de esta fase de la restauración; gracias a ello se pudo liberar el luneto de aquellos inconvenientes y ahora está aislado. Con esta actuación no sólo se reforzó la armoniosa relación de la linterna central con los cuatro lunetos que le dan escolta (y facilitar al visitante, que ahora puede rodearla, nuevas perspectivas de la azotea), sino que también se pudo dar énfasis a valores espaciales y formales que antes pasaban desapercibidos. A través del vidrio transparente que cierra ahora el luneto, el espectador descubre la belleza de la sucesión escalonada de arcos parabólicos de ladrillo que forman su intradós, y goza de nuevas perspectivas, a través del espacio central del edificio, perspectivas oblicuas similares en intención y sensación a las previstas por Gaudí desde tantos otros rincones del palacio.

Se aprovechó esta modificación del luneto meridional para replantear las escaleras de comunicación entre los diferentes niveles y volúmenes de esa parte de la azotea, lo que obligó a resituar algunas barandillas. La parte alta del edículo de la caja de la escalera se rehizo según el modelo del remate que, presuntamente, el propio Gaudí diseñó para un cuerpo del edificio contiguo que, según todos los indicios, perteneció al palacio en un primer momento. Los materiales empleados en estas reformas son los mismos que se utilizaron en 1888, ladrillo rojo manual, mortero de cal, madera y hierro forjado.

La puerta de salida a la azotea, situada en este edículo de la escalera, se cambió de lugar por dos motivos. Primero porque en la situación original perjudicaba la chimenea contigua (la número siete) y, por otra parte, por haber cambiado radi-

calmente el panorama que divisaba el visitante cuando accedía a la terraza. Orientada inicialmente la puerta al noroeste, al atravesarla, el espectador veía las chimeneas de la fachada recortadas en el cielo azul, con la sierra de Collserola al fondo, tras un paisaje de tejados de la ciudad vieja y del Ensanche.

Desde hacía unas décadas, las chimeneas ya casi ni se veían, apagado su desdibujado contorno sobre el telón de fondo de una mole levantada por encima del hotel de delante del palacio. La nueva puerta que se abrió en el proceso de restauración mira al noreste, y a través de una abertura acristalada se ve en primer término, y como única protagonista, la arquitectura de Gaudí.

La renovación del solado de la azotea, que ya no era el original sino fruto de una restauración de 1972, se hizo con materiales más resistentes (gres y mortero de cemento) e introduciendo mejoras constructivas (como la tela butílica). En cuanto a los aspectos formales, se tuvieron en cuenta los datos recogidos por los arqueólogos en las catas practicadas. Los dos vierteaguas son una reinterpretación hecha en cobre de los primitivos de baldosa, cuya forma exacta no se pudo averiguar. También se revistieron con plancha de cobre algunos paramentos interiores de los muretes perimetrales, que estaban muy maitrechos.

La restauración de la aguja central o linterna vino precedida de alguna sorpresa. Por lo que se refiere a su revestimiento, en todos los tratados publicados sobre el palacio hasta la fecha se hacía referencia al vidrio, a la cerámica o a materiales sin identificar. Los estudios del aparejador Josep Maria Moreno pusieron sobre la pista certera: se trataba de pequeños fragmentos de piedra arenisca vitrificada, provenientes del revestimiento interior de los hornos de cal ya amortizados que se conservaban en la finca de los Güell en Garraf y que Gaudí supo aprovechar de forma genial. Para restaurar el revestimiento de la aguja se tuvo que buscar en el macizo de Garraf, y luego comprar y desmontar, otros hornos abandonados.

El pararrayos-veleta que corona la aguja se tuvo que desmontar, bajar y transportar a un taller. Se pulió el cono y la esfera-estrella de los vientos de latón; se limpiaron las puntas de cobre del pararrayos franklin, y se restituyeron las mallas de latón de las aias del murciélagos.

En el interior de la aguja se sanearon los refuerzos estructurales metálicos y la fábrica de ladrillo, y se restauró el mueble original que soporta la luz cenital de la cúpula interior. También se ha conservado la ingeniosa estructura de madera en espiral que refuerza su estabilidad frente al viento.

Recuperar la iluminación artificial de la linterna se planteó también como un objetivo irrenunciable de su restauración. Gaudí había situado en cada uno de los arquillos de la parte inferior de la aguja un punto de luz artificial para lograr que la linterna, desde el interior, tanto de día como de noche, hiciese el efecto de bóveda celestial. No se consiguió, sin embargo, saber cómo eran las lámparas originales (que debieron de ser alimentadas con gas), ni la primitiva instalación eléctrica que se colocó después (la que se encontró databa de los años cincuenta). Se optó por un sistema que insinuase cómo podía haber sido el original: unos angulares de hierro forjado (que ya estaban allí posiblemente desde que se construyó la aguja) sostienen dos aros de tubo de cobre (que recuerdan una instalación de gas) por las que discurre la instalación eléctrica que alimenta a las lámparas que descansan en ellos.

## Las veinte chimeneas

Junto al mimetismo o la analogía que presidieron estas actuaciones, en la azotea se dieron, como se ha dicho, algunos casos de *diacronía armónica*. Uno de ellos fue el de la plata-

forma de cobre y vidrio que une el renovado edículo de la caja de la escalera con la rampa de acceso al interior de la linterna. En el vidrio se grabó la fecha de la intervención: 1991. Otros casos se dieron en el tratamiento de las veinte chimeneas de la azotea, donde se adaptó el criterio de actuación a las diversas circunstancias de cada elemento.

Las chimeneas de ladrillo visto se limpiaron con agua a temperatura y presión ambiente, y se repararon con ladrillo manual algunos desperfectos o modificaciones, siguiendo un principio de mimetismo. Un caso significativo fue el de la chimenea número 17, cuyos tronco y caperuza originales se habían perdido. En una restauración anterior se había reconstruido el tronco en forma de prisma, y también una parte del sombrerete copiando el de una chimenea contigua. Analizada con detalle la poca documentación que se conservaba se detectó que aquella reconstrucción era errónea. El tronco nunca había sido prismático ni la caperuza de la manera como se rehizo. A partir de esa misma documentación se dibujó una versión que consideramos más ajustada a la realidad. Se desmontó toda la chimenea, incluida la base, que presentaba algunas grietas, y se reconstruyó con el mismo tipo de ladrillo y mortero.

Las chimeneas revestidas habían conservado, en general, sus características formales, pese a encontrarse deterioradas. El criterio seguido en cada caso varió según algunas circunstancias y el grado de deterioro. La restauración de las chimeneas número 10 (cuyos tronco y sombrerete estaban revestidos de piedra arenisca como la linterna) y número 13 (toda ella de mármol blanco) no presentó problemas. Se limpiaron con agua y jabón neutro. En este caso se probó con un producto aún más neutro que el utilizado en la fachada del patio, a juicio de algunos especialistas consultados. Se trata del lavavajillas biodegradable (con diversos tensioactivos anfótericos, no iónicos y aniónicos) comercializado con la denominación «Fairy limón». En cuanto a las piezas perdidas, se restituyeron con el mismo material (en el caso del revestimiento de mármol, después de hacer las correspondientes plantillas de las lagunas).

Más compleja resultó la restauración de las nueve chimeneas total o parcialmente revestidas de azulejos, en pieza entera, en fragmentos regulares o en *trencadís* (trozos irregulares procedentes de romper piezas). Como norma, la restauración consistió en la consolidación y la limpieza o reposición de los materiales perdidos. Para ello se analizaron positivamente los trazados y las combinaciones cromáticas, que no eran tan aleatorias como podía pensarse, y se documentaron todos los modelos de azulejo que aparecieron enteros o fragmentados (se estudiaron unos 120, la mayor parte de la fábrica Pujol y Baucis de Esplugues de Llobregat).

Para sustituir piezas deterioradas o llenar las lagunas (cuando los modelos de las piezas originales se conocían por fotografías antiguas) se emplearon piezas idénticas a las originales, que fueron localizadas en ferías de cerámica y tiendas de anticuarios o bien reproducidas por encargo. Cuando no se disponía de piezas del modelo original, se usaron piezas similares en dibujos, cromatismo y antigüedad. Por otro lado, cuando se desconocía el modelo original, se utilizaron modelos de la misma época, tratando de armonizar o contrastar con los de las piezas colindantes según el esquema compositivo general.

En el caso de la chimenea número 9, revestida de trozos de loza blanca, se investigó la procedencia de las vajillas y se comprobó cuáles no se habían colocado inicialmente, sino en restauraciones anteriores, hecho que se deducía por el tipo de mortero que había sido utilizado. Una buena parte de los huecos o lagunas que se encontraron se cubrieron con las mismas piezas caídas que se conservaban, tanto si eran originales como más recientes, siempre que fuesen similares por

su procedencia, forma y tonalidad. Para sustituir la piezas perdidas, o aquéllas que se desestimaron o arrancaron porque no respondían a las características de las originales, se usaron fragmentos de vajillas antiguas de las mismas características, de las cuales sólo se aprovechó el fondo plano de los platos. En la colocación de las piezas se respetó el trazado original cuando se conocía gracias a la impronta dejada en el mortero por la pieza caída o, en caso contrario, se imitó el dibujo de algún sector próximo. Por lo que se refiere a la cara del tronco que mira al mar, el dibujo es nuevo, ya que el original se había perdido totalmente. Para dejar constancia del momento histórico en que se realizó la restauración, con las piezas nuevas se dibujó el logotipo de los Juegos Olímpicos y Cobi, la mascota.

Un caso diferente fue, como se ha dicho, el de las chimeneas que habían perdido con el tiempo el revestimiento inicial de los sombreretes, o el de aquéllas que inicialmente se quedaron sin revestir totalmente, bien por decisión de Gaudí o bien, más probablemente, por alguna otra causa que desconocemos. Al estudiar las chimeneas se vio que en la restauración de los años setenta se decidió llenar los entrepaños de la base de la chimenea número 8, que siempre estuvieron vacíos, con cerámicas propias de aquellos años, fácilmente identificables. Y aunque nunca se llegó a saber si este hecho fue intencionado, el resultado parecía acertado y se consideró que aquel criterio se podía adoptar también para actuar en las chimeneas que llegaron a nosotros con entrepaños o caperuzas desnudas.

Por lo que se refiere a las chimeneas que habían tenido decoración y la habían perdido, se contaba con documentación antigua que informaba sobre el tipo de material original y, con más dificultad, sobre el dibujo y la composición primitivos, aunque no, naturalmente, sobre el color. Se decidió recuperar los revestimientos respetando totalmente la geometría del sombrerete y el tipo de material original, pero sin pretender rehacer el dibujo primitivo y menos aún tratar de imitar a Gaudí. El paisaje de chimeneas podría recuperar así un aspecto esencial de su autenticidad: la textura y el color.

Las primeras chimeneas que estrenaron nuevo revestimiento fueron las números 5 y 6, cuyo tronco tenía azulejos sólo en las aristas. Como se trataba de una primera experiencia se encargaron del diseño los mismos arquitectos directores de la restauración. Antoni González hizo la propuesta para la chimenea número 6, con la utilización de cerámicas industriales de diferentes tonalidades de azul y gris, colores ya presentes en las piezas originales que usó Gaudí tanto en el sombrerete como en las aristas del tronco. El tipo de material, su corte en tiras alargadas y el dibujo (que recuerda el humo que alguna vez exhaló la chimenea) indican claramente su diacronía con el revestimiento primitivo.

Pau Carbó se encargó de la chimenea número 5. En este caso las aristas originales conservadas eran de pieza entera de color blanco y la respuesta del arquitecto fue una composición contrastada realizada con piezas de colores amarillos y anaranjados, vidriadas expresamente por el taller de Manuel Diestre, Joaquim Toribio y Jordi Salvador.

Los arquitectos directores diseñaron también las peanas donde se asientan las cuatro chimeneas de la fachada de la calle, resueltas con un grafismo en ladrillo visto que sigue el del paramento de piedra. De estas cuatro chimeneas sólo se conservaba ya el revestimiento de los troncos, que era de *trencadís* cerámico el de la número 1, y de *trencadís* de vidrio, muy alterado, el de las otras tres. Las lagunas de este revestimiento vítreo fueron cubiertas con piezas de vidrio de calidad y forma que las hacían fácilmente diferenciables de las pocas originales que se conservaban. Las caperuzas de las cuatro chimeneas, según delataba la información fotográfica de que se disponía, habían estado también revestidas, y

la recuperación del revestimiento perdido se encargó a diversos artistas para que aportasen su creatividad.

El diseño del nuevo revestimiento del sombrerete número 1 fue encargado al escultor, ceramista y pintor Joan Gardy Artigas, que realizó las piezas cerámicas en los hornos de la Fundación Llorens Artigas de Gallifa (Barcelona), y después fueron colocadas en la obra siguiendo fielmente el juego de planos del diseño original del sombrerete.

El escultor barcelonés Joan Mora proyectó el revestimiento de la caperuza n.º 4 para ser realizado en vidrio gris de diferentes tonos. El material fue preparado por el Centre del Vidre de Barcelona y colocado por los albañiles de la obra. Joan Mora completó su trabajo con dos detalles hiperrealistas en piedra: una lagartija que mira al espectador y una sogá que, como abandonada, pende a media altura del sombrerete.

La caperuza de la chimenea n.º 10, de superficie cónica, fue diseñada por el pintor Gustavo Carbó Berthold, que planteó una composición de líneas entrelazadas realizadas con diversos azules sobre fondo de una gama de amarillos, colores presentes en el revestimiento original del tronco y la base.

Las cubiertas de los sombreretes de las chimeneas 2 y 3, confiadas respectivamente a los pintores barceloneses Robert Llimós y Joan Pere Viladecans, no fueron realizadas en el mismo momento (1992) que las otras. En el primer caso, se llegó a presentar y aceptar el proyecto, y también a hacer acopio de los materiales, pero fuera del plazo conveniente. Por este motivo, la ejecución quedó aplazada y se llevó a cabo en 1994. Se trata de un revestimiento de vidrios de color en masa—fabricados por el Centre del Vidre y por Rabal Artesanos y colocados por los albañiles—, que siguen la pauta helicoidal diseñada por Gaudí.

En el caso de la chimenea número 3 aún no se ha llegado a precisar con exactitud los motivos del súbito desistimiento del artista que había recibido el encargo. El caso es que el sombrerete continuó desnudo hasta 1994, cuando, como culminación de la actuación en la azotea, fue realizado el nuevo revestimiento con fragmentos de vidrio de diversas tonalidades de color verde. El diseño puede considerarse una aportación conjunta de todos los artistas y arquitectos responsables de las recreaciones de los otros revestimientos.

El tronco de la chimenea número 7, que se apoya en el edículo de la caja de la escalera, tenía revestidas sólo las aristas. El diseño de los tres entrepaños hasta entonces desnudos fue confiado al arquitecto y pintor murciano residente en La Rioja Domingo García-Pozuelo, quien a partir de una idea figurativa dibujó una composición abstracta que se materializó mediante azulejos manuales de veinte colores y tonos diferentes, fabricadas expresamente por Manuel Diestre.

#### La planta baja

Otras actuaciones de restauración han tenido como escenario la planta baja. Antes de la celebración de los Juegos Olímpicos de 1992 se terminó la reordenación del vestíbulo y la nueva conserjería para recibir como correspondía a los visitantes. Después de esta fecha se iniciaron las obras en las cocheras y en la escalera de servicio.

En el vestíbulo se restauraron los techos de ladrillo visto y las puertas de madera y hierro forjado. También se limpió la piedra calcárea de las columnas y del revestimiento de los muros; en esta operación se utilizó jabón «Fairly limón» y agua caliente, aplicados con cepillo de esparto cuando la piedra estaba serrada y con esponja cuando era pulimentada. Para limpiar las zonas más sucias o con rastros de humo se utilizó además una solución acuosa, muy diluida, de sosa.

En cuanto a la iluminación, se sustituyó la de los años cincuenta por otra que enfatiza la riqueza espacial. También se revalorizó el pavimento de losas de pino melis del vestíbulo, situando en una de sus calzadas todas las piezas conservadas y colocando en la otra piezas nuevas de iguales características que las antiguas, hechas a propósito.

La transformación de la conserjería fue más radical al tener que colocar allí los lavabos para el público y la zona de recepción. La iluminación, los solados, los techos y los paramentos verticales (revestidos ahora de estuco en frío) fueron totalmente renovados. El mobiliario fijo (armarios y mostrador) fueron diseñados por el arquitecto Pau Carbó.

#### Trabajos y estudios de iluminación

Como complemento de estas acciones restauradoras, se han desarrollado estudios y trabajos relacionados con la iluminación natural y artificial del edificio, tanto interior como exterior.

En el diseño de la iluminación eléctrica nocturna exterior el planteamiento fue terminante: no se trataba de competir en intensidad con la iluminación natural diurna, ni de hacer ostentación de ningún tipo. Menos aún se trataba de alterar el carácter de la arquitectura. Sólo se persiguió dar énfasis a algunos elementos y sugerir otros con el fin de crear un clima fantástico, propio de la contemplación nocturna de una arquitectura tan singular.

En la fachada de mediodía, la luz blanca vertida sobre el pavimento crea ese clima irreal, mientras el umbráculo, a diferencia del papel que juega durante el día, arroja hacia el exterior una luz que toma el color de la madera que baña. En la azotea, unos focos concentrados iluminan la veleta y algunas caperuzas, no todas, mientras por los tragaluces y las ventanas de los edículos emerge una luz que, reflejada en el ladrillo descubierta de los lunetos y de las escaleras y en la cerámica del pavimento, parece envolver misteriosamente al sorprendido visitante.

También se estudiaron algunos aspectos de la iluminación natural interior del palacio, que tiene una bien ganada fama de oscuro, para tratar de recuperar la luminosidad original o, incluso, mejorarla para acentuar o revalorizar aspectos espaciales del edificio. Las obras de la azotea fueron aprovechadas en este sentido. Al desembarazar el luneto del sudoeste se produjo un hecho insólito. Por primera vez los rayos solares inundaron el salón central e, incluso, acariciaron el busto del señor Güell, situado al pie de la escalera. Eso sucedió el 3 de abril de 1991, y los arquitectos sintieron la tentación de perpetuar aquel efecto. Sin embargo, la inquietante sensación de falta de estabilidad de la cúpula producida por una entrada de luz marcadamente asimétrica aconsejó equilibrarla de nuevo en los cuatro lunetos, cosa que obliga a tanzar la luz que entra por el luneto abierto.

Se dispuso un cerramiento provisional de madera mientras se estudia cómo utilizar para matizar la luz tanto las bellas vidrieras malogradas (que han sido colocadas ya de acuerdo con el anteproyecto de reordenación de ese espacio), como el nuevo órgano que ha de instalarse bajo este luneto, en el lugar que ocupó el antiguo, pero sin entrar en conflicto ahora con la azotea. El organero Gerhard Grenzing, con la colaboración del arquitecto Simon Platt, esbozó un primer estudio del órgano.

#### Recuperación del mobiliario original

La Diputación de Barcelona, como ya se ha dicho, recibió el Palacio Güell sin apenas ningún mueble, ya que la familia Güell se los había repartido; por otro lado, los muebles antiguos que había al iniciar la restauración tenían poco que ver con la decoración primitiva de un edificio construido antes de

la eclosión del modernismo. Uno de los objetivos de la restauración era la recuperación de la ambientación interior en tiempos del conde Güell y, por tanto, era necesario devolver al palacio, siempre que fuese posible, el máximo número de muebles originales. Fruto de la investigación del Servicio fue la localización de buena parte de los que habían estado situados en la planta noble del edificio. Estos muebles, diseñados en parte por Antoni Gaudí, en parte por el arquitecto Camil Oliveras y en parte por el mueblista más célebre del último cuarto del siglo XIX, Francisco Vidal (todos ellos por encargo de Eusebi Güell), estaban en posesión de Francisco d'Assís Moixó, marqués de Sant Mori, en su castillo de esta población del Ampurdán; los había recibido en herencia de su abuela, por parte de la cual es bisnieto del primer conde Güell.

El conjunto de muebles estaba formado por el comedor completo: una mesa de nogal y doce sillas de madera de roble tallada y respaldo de cordobán (cuero decorado con incisiones) claveteados con tachuelas metálicas; seis sillones, un sofá y un biombo forrados con guadamecies, y un arca de novia forrada con el mismo tipo de guadamecies y cartón pintado al óleo; dos arcas de novia de madera tallada, y dos butacas. Hay que decir que los guadamecies de estos muebles son originales del siglo XVIII, con una decoración a base de coriadura sobre plata y de motivos florales pintados al óleo, y probablemente se trata de piezas reaprovechadas de algún revestimiento de pared procedente de un palacio dieciochesco.

Una vez acordado el precio de treinta millones de pesetas y pactadas las condiciones, los muebles se trasladaron al palacio Güell el 14 de octubre de 1992, y a partir del otoño de 1994 se comenzaron a restaurar.

**Dades bàsiques de l'edifici**

Comarca: Osona

Municipi: Tona

Localització: Carrer d'Antoni Figueras, s/n.

**Tipologia:** Escoles públiques formades per dos edificis independents, amb galeries porticades a migdia.

Època: 1927-1929

Autor: Manuel Gausa i Raspall, arquitecte.

Patrocinador: Antoni Figueras i Cerdà

Ús actual: Biblioteca i sala d'exposicions. Pròximament acollirà també el museu municipal.

Propietat: Ajuntament de Tona



**Dades bàsiques de l'actuació**

**Intervenció arquitectònica**

Rehabilitació de les antigues escoles per utilitzar-les com a biblioteca pública, sala d'exposicions i museu.

**Projecte arquitectònic**

Arquitectes: Josep M. Claparols i Pericas, Josep Padrós i Oriol. Data: 1989-1993

**Obra**

Arquitectes: Josep M. Claparols i Pericas, Josep Padrós i Oriol.

Aparelladora: Maria Àngels Barolet

Empresa constructora: Coprho SA, Granollers.

Fusteria: Fusteria Santa Eulàlia, SCP, Santa Eulàlia de R.

Persianes: Josep Aumatell, Vic.

Manyeria: Alfred Masdeu Codinach, Santa Eulàlia de Riuprimer.

Pedra: Evarist Dodas i Noguera, Vic.

Enguixats: Joaquim Quintero Bayo, Tona; Josep Jubany Pina, Llinars del Vallès.

Pintura: Osona de Pintures SA, Vic.

Estucs i esgrafiats: Jordi Arboix Puente, Tona; Antoni Pérez, Vic.

Vidrieria: Cristalleries L'Ametlla, L'Ametlla del Vallès.

Instal·lacions elèctriques: MEVIC, SCP.

Elements de coure (coberta): Ramon Colom Jordà, Tona.

Paviments exteriors: Escofet 1886 SA, Barcelona.

Paviments interiors: Keops, Granollers.

Marbre: Mosaicos Planas SA, Santa Coloma de Farners.

Prefabricats formigó: Artificial Pelufo SA, Les Franqueses del Vallès.

Calefacció: MIRVE, SCP.

Moviment de terres: Excavacions Osona.

Data d'inici: 11 de febrer de 1991

Data d'acabament: 2 de juny de 1993

Inauguració: 10 de juliol de 1993

Pressupost: 96.212.572 pessetes (50% Ajuntament; 50% Diputació).

**Investigació històrica**

*Recerca històrico-documental*

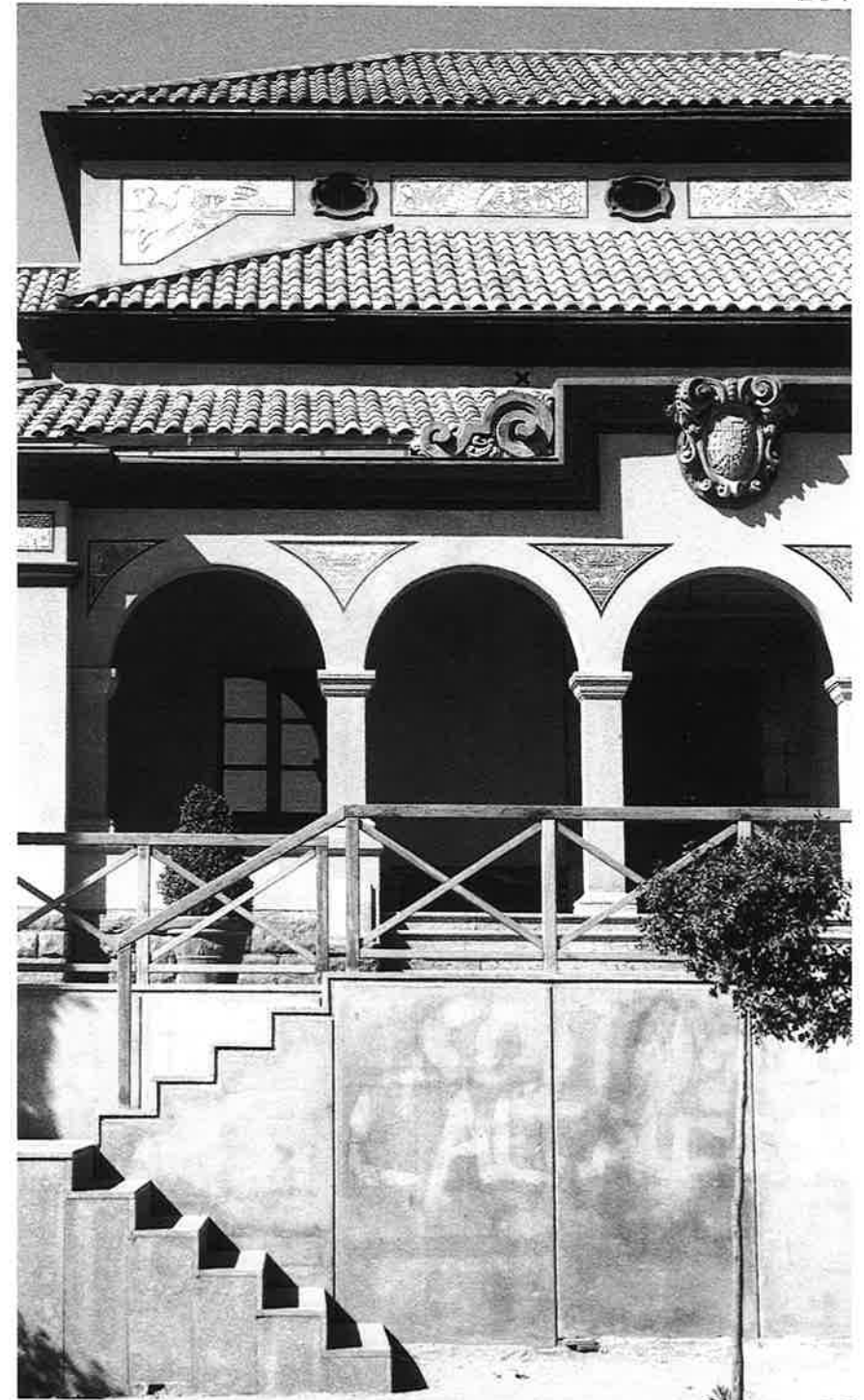
Estudi de les fonts: Anna Castellano i Tresserra

*Recerca històrico-artística*

Estudi artístic: M. José Sureda Berná

**Textos:** Anna Castellano, Josep M. Claparols, Raquel Lacuesta, Josep Padrós, M. José Sureda.

El Servei agraeix a la família Gausa —especialment al senyor Manuel Gausa i Navarro, arquitecte— la col·laboració i la informació facilitada en permetre'ns la consulta de l'arxiu familiar, i també a la senyora Elvira Molas i Paredell, que ens va proporcionar els gravats originals dels esgrafiats exteriors de l'edifici.





Fotografies de diversos moments del procés de construcció de les escoles Catalina Figueras, obra dirigida per l'arquitecte autor del projecte, Manuel Gausa. Fotos: Manuel Gausa, 1927. Col·lecció particular.

## Descripció de l'edifici

Les escoles Catalina Figueras consten de dos edificis independents, un més gran que l'altre, que s'aixequen sobre una plataforma la part no construïda de la qual constitueix el pati de l'antic centre escolar. L'edifici gran —l'antiga escola dels nens, ara destinada a biblioteca i sala d'exposicions— consta d'un gran espai (fruit de la unificació de les tres aules originals, feta durant la restauració de 1991-1993); l'edifici més petit té una aula —la que estava destinada a les nenes, que acollirà pròximament el museu municipal—. El primer està estructurat en tres volums disposats simètricament. Els dos laterals consten d'una planta i el central de dues. La façana principal, orientada a llevant, també composta simètricament, conté un porxo-vestíbul cobert, amb un joc d'arcades que remarquen l'entrada principal de l'edifici i articulen, al mateix temps, els tres volums. Aquesta solució es repeteix en l'antic edifici de les nenes.

El conjunt està tractat segons una concepció arquitectònica classicista, que es manifesta en l'equilibri de les formes, la composició simètrica de les obertures i dels volums, i els senzills elements ornamentals de les façanes. Les cobertes estan fetes amb una estructura de bigues de fusta, visible des de l'interior, i teula àrab. Les diferents alçades dels cossos construïts i els seus plans de coberta creen un atractiu joc de volums i permeten, alhora, fer una lectura clara de la distribució interior.

Els murs exteriors estan arrebossats i pintats i, a la part alta, decorats amb una sèrie de plafons esgrafats, fets pel gravador i pintor Manuel Puig i Genís. Els dibuixos reproduïen diferents passatges de la vida dels infants, en un context idealitzat: un jardí amb un estany i una font on el nen, en situació d'estudi o de joc, està envoltat de plantes, ocells i altres animals. Tot aquest repertori decoratiu, ordenat i harmònic, desprèn ingenuïtat i delicadesa, i recorda la manera de fer d'il·lustradors i decoradors de l'època noucentista, com Lola Anglada (les figures infantils representades en els murs evocuen els seus dibuixos de llibres per a nens). També hi ha esgrafats a la façana posterior de l'edifici principal, fets per Jordi Arboix i Antoni Pérez durant la restauració de 1991-1993, seguint els models de Manuel Puig.

A l'interior de l'edifici gran, encara que els tres espais originals s'han transformat en un de sol, s'hi pot diferenciar la distribució primitiva: dues ales lliures als extrems, comunicades entre elles per un espai central, també lliure. Unes tires de marbre de color beix clar, situades on abans hi havia les parets de separació dels espais, assenyalen visualment els tres àmbits; també hi apareixen combinades, formant una retícula, amb la resta del paviment, fet de peces ceràmiques quadrades de gres, que recorda l'original, de toves. A la cruïlla oriental se situen el vestíbul d'accés a la biblioteca i dues petites dependències. L'edifici petit conté una antesala i un espai únic.

A la façana de l'edifici principal hi ha esculpit l'escut oficial d'Espanya corresponent al regnat d'Alfons XIII —sense alguns ornaments exteriors, que se li van suprimir un cop caiguda la Monarquia—. Presenta les armes dels antics regnes de Castella, Lleó, Aragó, Navarra i Granada. L'escut recull les diferents insígnies que simbolitzen els estats del monarca: al centre, les d'Espanya, i al voltant, les dels estats dels quals

es considerava l'hereu. Hi destaca l'antic escut d'Anjou, amb les tres flors de lis, d'or i ben ornades, que representa els Borbons de la casa reial d'Espanya.

## Notícia històrica

### El procés de la construcció

Fins l'any 1921, Tona sols disposava d'unes escoles públiques, que no reunien les condicions requerides de comoditat, espai i higiene, ja que els locals havien quedat petits pel gran nombre d'alumnes que hi acudien (la vila tenia aleshores una població estable de poc més de 2000 habitants).

El 1921, amb l'objectiu de construir unes escoles noves, es va formar un patronat, la Fundació Escolar de Tona, integrat pel rector, l'alcalde i consellers de la població. Mitjançant subscripció popular, es va aconseguir reunir un petit capital, unes vuit mil pessetes, amb el qual es va encarregar la confecció d'uns plànols i es van començar a obrir fonaments i a aixecar algunes parets en un terreny cedit a la fundació per Josep Homs, veí de Tona. Però, en acabar-se els diners recollits, es van haver de paraitzar les obres, que van quedar abandonades durant sis anys. En el decurs d'aquest temps, les inclemències atmosfèriques i la mala qualitat de la construcció van provocar que les parets que ja estaven alçades es comencessin a esquerdar i se'n despreguessin algunes pedres, de manera que l'obra feta va quedar inservible.

Davant la impossibilitat de seguir amb el projecte, la Junta d'aquesta fundació va cedir els terrenys a l'Ajuntament de Tona l'agost del 1927. Aquesta donació venia motivada per l'oferiment d'acabar gratuïtament la construcció, fet al consistori per part d'un estíuejant de la població, el senyor Antoni Figueras i Cerdà, d'origen mallorquí i resident a Barcelona. Acceptada la proposta, el donant va adquirir uns altres terrenys a tocar d'aquells on ja s'havien iniciat les obres, a la part sud-est de la població, al costat de la carretera de Barcelona a Puigcerdà, a un nivell més alt que aquesta. D'acord amb l'Ajuntament, va encarregar a l'arquitecte Manuel Gausa i Raspall la confecció d'un nou projecte que s'ajustés a la normativa vigent. L'única condició exigida per Antoni Figueras va ser que el conjunt escolar es dediqués a la memòria de la seva filla Catalina, morta molt jove, i que el nom de la noia fos escrit en lletres daurades, amb caràcters romans, al frontispici de l'edifici.

Quan va rebre l'encàrrec de projectar les escoles de Tona, Manuel Gausa feia pocs anys que exercia com a arquitecte municipal de la població. Nascut a Barcelona, on va fer els estudis d'arquitectura i va obtenir-ne el títol l'any 1921, va passar a residir a Vic arran del seu casament. El projecte de Tona duu la data de novembre del 1927. La diferència bàsica del nou projecte respecte a l'anterior consistia en la construcció de dos edificis aïllats, destinats un a cada sexe, en comptes d'un de sol amb dues aules; també, es prescindia d'una casa per al consistori, prevista en el primer projecte. Entre les condicions per a l'execució de l'obra es va establir la d'enderrocar els murs de la primitiva construcció, de manera que l'edifici que es volia començar seria totalment de nova planta.

A la població hi havia uns tres-cents alumnes, aproximadament la meitat de cada sexe. En existir-hi ja un col·legi de religioses dedicades a l'ensenyament femení, es va optar per aixecar dos edificis de dimensions diferents: el més gran es destinaria a escola graduada de nens i el més petit a escola unitària de nenes.

Es van portar a terme les obres tal com estava previst. L'escola de nens constava de tres aules per a quaranta-cinc o cinquanta alumnes, dotades de pupitres dobles, passadissos espaiosos, un lloc per a l'entramat i un vestíbul on es trobaven el guardaroba dels nens i els despatxos dels professors. A la façana principal s'havia aixecat un pòrtic de distribució i d'entrada a les classes, que servia d'espai cobert alhora que donava caràcter a l'edifici.

Cada aula estava pensada perquè hi entrés la llum de forma lateral, per tal que l'alumne la rebés d'esquerra a dreta. Les classes estaven comunicades amb un petit pati on s'havien instal·lat els lavabos: deu urinaris, set WC, lavabos d'esmalt, dos rentapeus i una font d'aigua potable, seguint el que la llei preveia per a aquest nombre d'alumnes.

L'edifici menor formava un únic pavelló i constava de pòrtic, vestíbul rober, despatx per a la professora, una aula per a una cinquantena d'alumnes, tres WC, quatre lavabos i una petita font exterior.

Tots dos edificis estaven enlairats uns seixanta centímetres del terra per tal d'evitar les humitats; aquest espai es va omplir amb roca a la part baixa i amb una capa de graves i un gruix de terres piconades a sobre. El sòcol es va fer de carreus d'una tonalitat blavosa, treballats amb la maça. Per sobre del sòcol i fins a l'alçada d'un metre, es va construir una paret de pedra ordinària de 45 cm d'ample. A partir d'aquest punt, l'edifici es va aixecar utilitzant totxo d'uns 15 cm de gruix; també es va fer un envà interior de totxo, separat convenientment de l'anterior, que amagava alguns pilars. Per a la construcció de la coberta es van utilitzar teules del país, fetes a Vic, a la teuleria de Manuel Balmes, que recolzaven sobre una estructura de fusta de melis.

Els dos cossos edificats responien a un mateix estil, tant per l'aspecte exterior com per les dimensions i distribució de les dependències. El plec de condicions esmentava de manera detallada el projecte de decoració interior i exterior de les dues construccions, i preveia que el contractista de l'obra se'n fes càrrec sota les directrius de l'arquitecte. Segons aquestes normes, les parets interiors, prèviament enguixades amb guix de Santa Eulàlia, havien de ser pintades al tremp, amb dues capes d'una tonalitat clara; al sòcol, obertures, fustes i metalls, es preveia donar-hi una capa de preparació i dues mans de pintura a l'oli. Els bastiments de les finestres s'havien de fer de la mateixa fusta de melis que la coberta, i les altres obertures, de fusta de Flandes. La pavimentació de les classes es va projectar de lloses quadrades de terra cuita.

El projecte observava tres punts on s'hauria de centrar la decoració exterior: els angles de la coberta, la part alta dels murs dels dos edificis i l'entrada principal de l'escola de nens. Pel que fa al primer punt, es preveia que a cada angle de la coberta es col·loquessin uns gerros de coronament de terra cuita o de ciment modelat. Tant aquests elements de-

coratius com els que s'utilitzessin per donar relleu a l'edifici —mottlures, capitells, etc.—havien de ser fets en motlles de ciment i col·locats posteriorment en el lloc indicat.

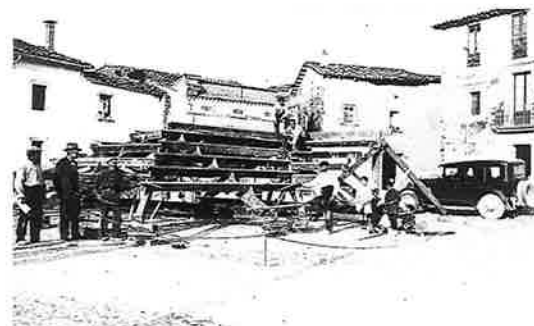
Pel que fa a la porta principal, havia de constar d'un bastiment de pedra llaurada, format per dos brancals amb dotze carreus i una llinda, amb la inscripció «Catalina Figueras in memoriam», tota envoltada per una cornisa mottlurada. El material utilitzat havia de ser la pedra de Folgueroles, blanca per als brancals i la llinda i de tonalitat blavosa per a la mottlura. Al capdamunt de la portalada s'havia de col·locar l'escut d'Espanya amb la corona, fet amb ciment pòrtland mottlurat, el mateix material que l'utilitzat a la resta dels elements decoratius. A aquesta porta, igual que a la de l'escola de nenes, s'hi accediria per una escalinata de pedra de Passavant, blanca i llaurada, amb el passamà d'igual qualitat i color.

Els murs havien de ser arrebossats, estucats en fred i amb esgrafiat per tota la part superior, immediatament per sota la cornisa. El disseny dels esgrafiats, que s'han conservat a l'edifici en força bon estat, va ser encarregat a un notable gravador i pintor de Vic, Manuel Puig Genís, la signatura del qual apareix al peu de les plantilles que s'han conservat. El cost previst de les obres era de 78.873,88 pessetes, però en acabar-se, a la darrereria de 1929, el cost total s'havia incrementat fins a la quantitat definitiva de 112.902,39 pessetes.

### Les Escoles Catalina Figueras dins el marc educatiu de l'època

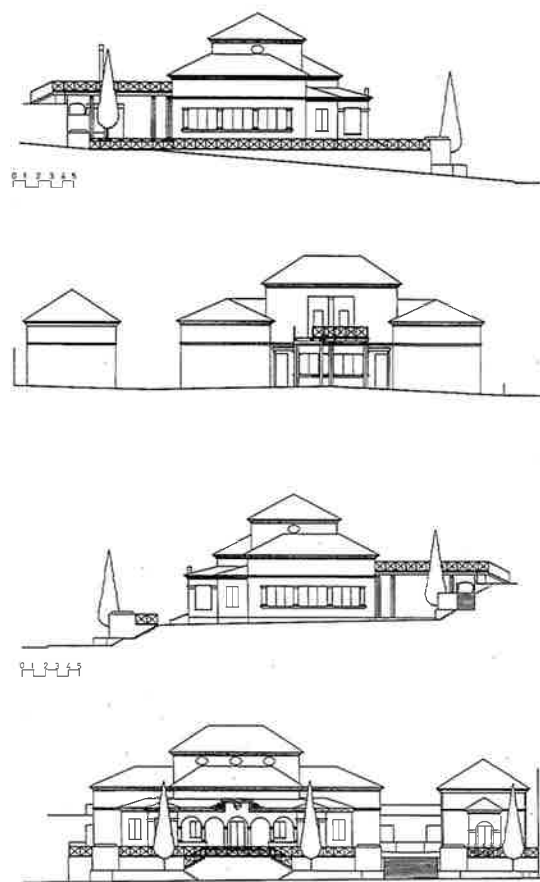
Manuel Gausa s'havia format els anys en què el moviment de renovació pedagògica de l'escola catalana, encapçalat per pedagogs com Rosa Sensat, Artur Martorell, Dolors Palau o Pere Vergés entre d'altres, es trobava en el moment àlgid. L'objectiu d'aquests pedagogs era l'aplicació de noves experiències educatives com a alternativa a una política governamental caduca. Aquest moviment, que es feia ressò dels nous corrents pedagògics que venien d'altres països europeus, com Suïssa, Alemanya o Anglaterra, propugnava un ensenyament públic, gratuït, racional i equilibrat, amb el màxim contacte possible del nen amb la natura. Aquestes experiències s'havien iniciat a Catalunya durant els primers anys del segle, en el marc de centres privats com l'escola Vallparadís de Terrassa o la Mont d'Or de Barcelona, seguint el mètode de la pedagoga italiana Maria Montessori. Ben aviat van ser acceptades per institucions com la Diputació de Barcelona, que va fer uns primers assajos del mètode l'any 1913 a l'escola de la Maternitat, que depenia d'aquesta institució.

La Mancomunitat de Catalunya, creada el març de 1914, va ser, però, qui va donar el suport decisiu al projecte de renovament pedagògic com a continuació de la tasca duta a terme per la Diputació de Barcelona. L'objectiu era aconseguir la generalització i normalització de la cultura pròpia per mitjà de l'escolarització. Al costat de la Mancomunitat, l'Ajuntament de Barcelona, a través de la Comissió Municipal de Cultura, va tenir un paper molt important en la construcció de gran nombre de centres escolars, que marcarien la pauta per a la resta de Catalunya. Diferents arquitectes, Josep Goday principalment, en formaven part del Consell Assessor, amb la qual cosa l'escola catalana va adquirir unes característiques particulars, diferents de les de la resta de l'Estat espanyol, tant des del punt de vista pedagògic com de l'arquitectura dels edificis.



A dalt, construcció de l'estructura de coberta de l'edifici. A continuació, tres vistes de les escoles poc després de la seva inauguració. Fotos: Manuel Gausa, 1927/1929. Col·lecció particular.

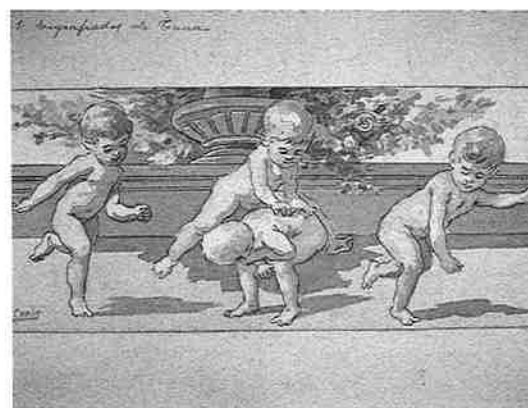
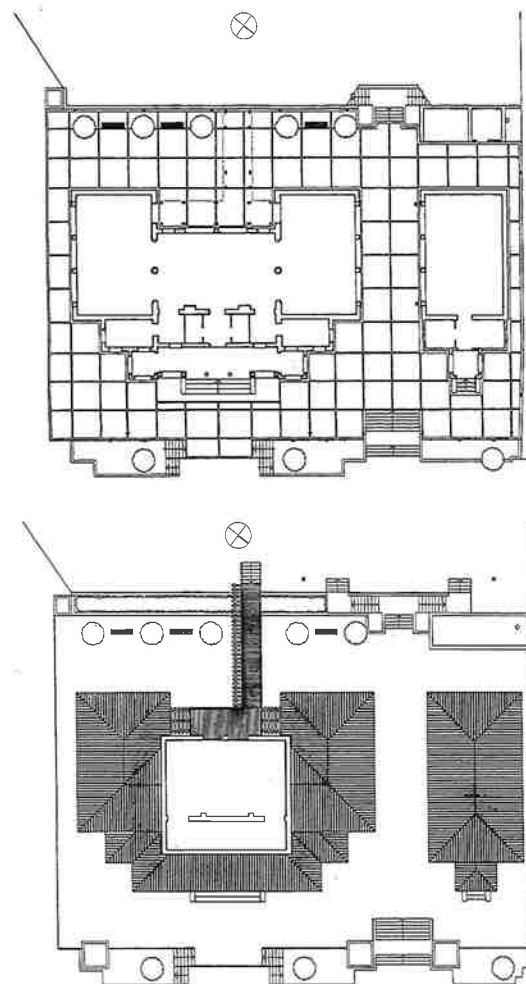




Projecte de restauració de les escoles Catalina Figueras. Alçats de les quatre façanes, planta amb el paviment de l'entorn i planta superior i de cobertes.



Dibuixos originals acolorits, efectuats per Manuel Puig Genís per decorar els paraments exteriors de les escoles. SPAL, març 1992.



Tot i això, en alguns punts era obligat de seguir unes normatives dictades pel govern central. L'any 1900 s'havia creat el *Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*, que va editar uns llibrets amb un seguit de normatives i diversos exemples de construccions escolars. D'entre tots els models constructius proposats, Catalunya va optar per uns de determinats: a proposta del rector de la Universitat de Barcelona, es va aconseguir que es dictés el *Reial Decret* del 30 de gener de 1917 perquè s'adoptessin diversos plànols tipus per a les edificacions escolars del districte universitari de Catalunya i Balears. Des d'aquell moment, a Catalunya, i de manera evident a Barcelona, sols es va seguir la normativa central en matèria tècnico-higiènica, la qual era força avançada. En la resta dels aspectes, les escoles catalanes van seguir uns criteris de racionalitat, funcionalitat i bellesa propis. La ciutat de Barcelona va marcar la pauta en els tipus de construccions escolars. Els anys que va durar la Mancomunitat es van edificar gran nombre d'escoles, moltes d'elles projectades per Adolf Florensa i Josep Goday, que seguien diferents tipologies. Tot aquest moviment va quedar aturat amb el cop d'estat de l'any 1923, que va instaurar la dictadura del general Primo de Rivera. La consegüent supressió de la Mancomunitat va significar una frenada brusca en la construcció de nous centres escolars.

Es en aquest context que es va fer l'encàrrec de les escoles de Tona a Manuel Gausa. Tot i haver de seguir les normatives imposades pel Ministeri d'Instrucció Pública d'una manera més estricta que abans, sembla clar que l'arquitecte es va inspirar en les escoles que s'havien bastit fins a aquell moment. D'altra banda, tampoc no es pot parlar d'un trencament definitiu amb la situació existent fins aleshores, ja que la major part dels equips pedagògics van seguir funcionant.

Com que el nombre d'alumnes que havien d'acollir les escoles de Tona no exigia una obra de grans dimensions, Gausa va projectar un edifici que, d'entre els tipus d'escoles construïdes durant aquells anys, es correspon amb el model de les anomenades *reduïdes*, de dimensions petites i concepció senzilla. Van sorgir a Barcelona com a resposta, en certa manera, als edificis de caire monumental, representats per les obres de Goday, que comportaven una certa massificació; les *escoles reduïdes*, per contra, s'adaptaven millor a les necessitats del nen. Exemples d'aquest estil es troben en l'escola del *Parc del Guinardó* o el Pavelló nou de l'*Escola del Bosc de Montjuïc*, dissenyats per Florensa, els quals presentaven un cert classicisme italianitzant que també s'observa en les escoles de Tona. Són evidents altres punts de contacte amb algunes escoles de Barcelona, sobretot des de la perspectiva ornamental.

### Notes

1. Manuel Puig Genís, com el seu mestre Lluís Rigalt Cortiella, es va formar principalment a les escoles de Belles Arts de Barcelona i Madrid i, posteriorment, va ampliar estudis a Roma. Per qüestions familiars, la seva vida professional es va centrar principalment a la seva ciutat natal, Vic, on va realitzar gran nombre d'encàrrecs. Va fer, majoritàriament, dibuixos i gravats de caire religiós —retaulles, estampes, recordatoris—, però va ser també l'encarregat de dirigir la decoració de les festes celebrades a Vic per commemorar el centenari del filòsof Jaume Balmes i, a més, va realitzar projectes de decorats i il·lustracions de llibres. Probablement, va ser aquesta darrera activitat la que li va donar les pautes per projectar els esgrafiats de les escoles de Tona, amb una temàtica semblant a la utilitzada per diversos il·lustradors de llibres infantils de l'època.

**Crònica de l'actuació**

L'any 1988 l'Ajuntament de Tona va sol·licitar ajuda a la Diputació de Barcelona per rehabilitar els dos edificis de les antigues escoles Catalina Figueras. L'actuació va formar part del programa de conservació del patrimoni històric inclòs al PCAL (Pla de Cooperació i Assistència Local) dels anys 1990-1991 i 1992-1993. L'Ajuntament, que n'és el propietari, i la Diputació van finançar les obres a parts iguals. L'entitat d'estalvis Caixa Comarcal de Manlleu es va fer càrrec de les despeses del mobiliari per a la nova biblioteca.

L'Ajuntament va contractar els arquitectes **Josep M. Claparols** i **Josep Padrós** per a la redacció del **projecte de restauració**, que preveia l'adequació de l'edifici de l'escola dels nens per a biblioteca pública i per a sala d'exposicions, i la de l'edifici de les nenes, que és més petit, per a museu municipal. El **projecte** va ser aprovat per la **Comissió de Govern** de la Diputació de Barcelona el 25 de **setembre de 1990**.

Les obres es van fer en dues fases. La primera va començar l'11 de febrer de 1991 i va comportar una despesa aproximada de 64 milions de pessetes. La segona fase va començar el 29 d'octubre de 1992 i va comptar amb un pressupost de 33 milions. Els treballs van finalitzar el 2 de juny de 1993.

Acabades les obres de restauració, el 10 de juliol de 1993 se'n va fer la inauguració oficial. Van presidir l'acte el president de la Diputació de Barcelona, **Manuel Royes**, el diputat de l'Àrea de Cooperació, **Jordi Labòria**, el diputat de l'Àrea de Cultura, **Joan Fuster**, i l'alcaldeessa de Tona, **Teresa Mirambell**. També hi van ser presents diferents alcaldes i representants de l'Àrea de Cultura dels pobles veïns. L'acte inaugural va comptar amb l'actuació del grup musical **Bonaire**, de la mateixa població de Tona.

Per tal de difondre les obres de restauració, el juny de 1993 el Servei va editar un opuscle informatiu. Paral·lelament, la Xarxa de Biblioteques Populars de la Diputació de Barcelona i l'Ajuntament de Tona van editar un fullet de presentació de la biblioteca Catalina Figueras que, amb un fons aproximat de deu mil volums, va substituir l'antiga biblioteca **Joan Maragall**, que estava situada al carrer Major, en una sala de la Caixa de Manlleu.

**Procés de la recerca històrico-documental**

La recerca es va iniciar a partir d'un article publicat l'any 1929 a la *Revista del Cuerpo de Arquitectos Municipales de España*. Tracta sobre les escoles Catalina Figueras de Tona i ofereix una àmplia informació sobre la data de construcció i l'arquitecte que les va projectar, **Manuel Gausa Raspall**, a més de les plantes dels dos edificis.

Mitjançant la informació aportada per aquest article, es va poder localitzar el fons particular de **Manuel Gausa**, la consulta del qual va ser possible gràcies a la disponibilitat del seu fill i el seu nét, aquest darrer també arquitecte. En aquest fons, que recollia la major part dels projectes originals de les obres que va dur a terme **Gausa**, principalment a la Plana de Vic, s'hi trobaven els plànols originals de les escoles de Tona, acompanyats de la memòria explicativa del projecte, de l'any 1927, i el plec de condicions per optar al concurs de les

obres. El fons de l'arquitecte **Manuel Gausa** també conté una sèrie fotogràfica realitzada per ell mateix, que recull tot el desenvolupament dels treballs, des de la fonamentació fins poc després de la inauguració.

A través d'aquests dos expedients, es van poder conèixer tota mena de detalls sobre els dos edificis del grup escolar: la distribució dels espais, els tipus de material utilitzat i la decoració tant de l'interior com de l'exterior. Mentre que la informació sobre l'interior se centrava bàsicament en el color de les parets i els tipus de paviment, la de l'exterior era més profusa i abarcava diversos punts dels edificis. La memòria detalla des dels caràcters de les lletres que havien de col·locar-se de forma ben visible a la façana fins a les gerres dels angles de la teulada i els esgrafiats que decoren la part alta de tots els murs exteriors. Els dibuixos originals d'aquests esgrafiats es van localitzar gràcies a la senyora **Elvira Molas**, bibliotecària de Vic, que els havia adquirit casualment a un antiquari i va donar-los a l'Ajuntament de Tona en conèixer el seu projecte de restaurar les escoles.

D'altra banda, per definir la tipologia de les escoles de Tona calia analitzar el marc educatiu de l'època —un moment en què la Dictadura de Primo de Rivera va suposar un trencament amb els corrents pedagògics renovadors de la Mancomunitat i l'Ajuntament de Barcelona—. També calia analitzar la normativa del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes del 1922 i fer la comparació amb els edificis escolars construïts al llarg del primer quart de segle a Catalunya.

La recerca històrica es va completar amb un estudi heràldic de l'escut que corona la façana d'accés de l'antiga escola de nens. A partir de la comparació entre les fotografies originals i les actuals, es va poder observar que corresponia a l'escut oficial d'Espanya en època d'Alfons XIII, moment de construcció de les escoles.

**Criteris de la intervenció arquitectònica**

Abans de la restauració, l'edifici es trobava fora de servei. L'Ajuntament de Tona va decidir habilitar-lo com a biblioteca, sala d'exposicions i museu municipal. Amb aquests nous usos, la població tornaria a gaudir d'un edifici prou representatiu del seu patrimoni arquitectònic.

La biblioteca ocuparia la planta baixa de l'edifici principal, amb un espai central d'accés, per a informació i revistes, i dues sales de lectura destinades a adults i a joves. La sala d'exposicions ocuparia l'espai superior de l'edifici principal, amb accés independent des de la plaça de dalt mitjançant una passarel·la. L'espai destinat a museu s'ubicaria en el petit edifici de l'antiga escola per a nenes.

Les antigues escoles tenien l'aparença d'un conjunt important de volums envoltat pel costat de ponent per uns cossos afegits que en distorsionaven la coherència. D'altra banda, tot i que semblava que les construccions principals gaudien d'una gran solidesa, en realitat no va ser així, i es va concloure que calia doblar totes les parets.

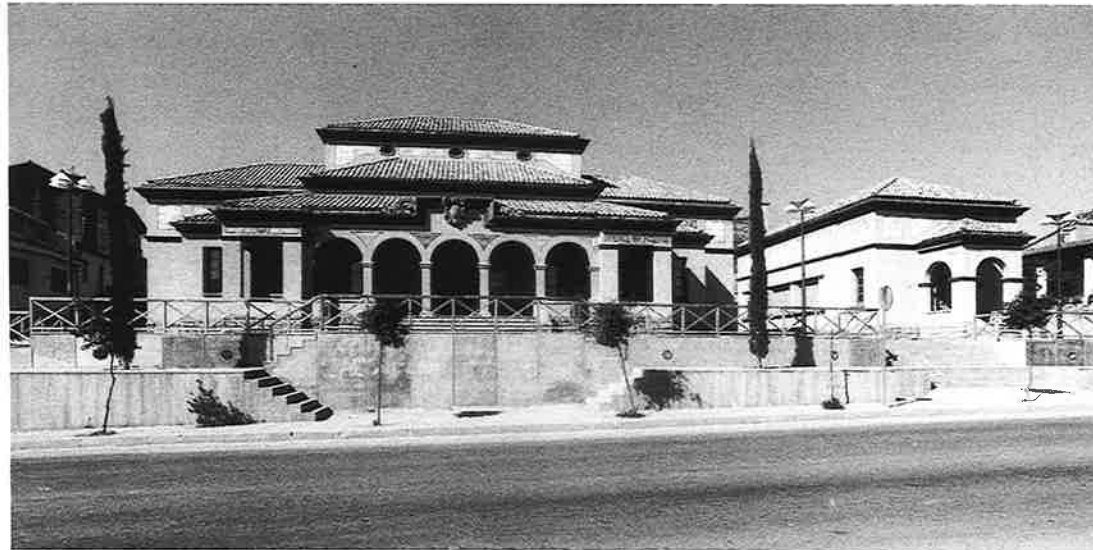
Els criteris seguits en la restauració van ser, fonamentalment, la recuperació dels volums i els espais originals, la



Esgrafiats originals de les façanes de les escoles, fets segons els models de Manuel Puig Genís. Foto: Joan Francés. SPAL, 26.2.1991.



Procés d'execució dels nous esgrafiats que s'han afegit en la restauració de 1991-1993. Foto: Salvador Santolària, 5.5.1992. SPAL.



reorganització dels accessos i el remodelatge i tancament de l'entorn que coincideix amb l'antic pati de les escoles.

## Descripció de les obres

Per tal de recuperar el volum original de l'edifici gran, es van eliminar els cossos afegits a la part posterior (a la façana de ponent) i es van cosir els esquinços produïts en els punts de connexió; aquests cossos obeïen a algunes ampliacions de l'edifici original per encabir-hi uns labavos, no tenien valor plàstic i eren constructivament molt febles. A l'interior, s'hi van eliminar els cel-rasos encanyissats i hi va aparèixer l'estructura original de les cobertes —amb cavalls de fusta de pi melis, llates, rajola vista i teula plana—, que es va recuperar. També, per contribuir a la consolidació de l'edifici, es van substituir els envans de 5 cm que doblaven la fàbrica per l'interior —que eren poc resistents per al pes que havien de suportar de les bigues del sostre— per parets de càrrega de 15 cm, i s'hi va incorporar una làmina de poliuretà per aconseguir-ne l'aïllament tèrmic.

En fer la nova teulada, es van portar a terme tasques d'impermeabilització. La canal original es va substituir per una altra de planxa de coure oxidat, integrada a la cornisa. Es va eliminar la volada de les teules sobre la cornisa per tal que es veiés més clarament la part superior de la façana, decorada amb esgrafiats.

Els esgrafiats van ser restaurats. Es van netejar amb un tractament no agressiu i, només en els punts on la base de l'estuc s'havia després, es van consolidar fixant-los amb un element adhesiu i es van pintar. En general es trobaven en bon estat i, per això, es va optar per intervenir-hi el mínim i deixar-los amb la patina del temps.

També, es van executar uns esgrafiats nous a la part posterior de l'edifici, d'acord amb els originals. Es van seleccionar motius que figuraven a la part més alta de la façana principal i que simbolitzaven el nou ús cultural de l'edifici (representacions d'infants que pinten o que toquen instruments); també es van triar amb la voluntat de refundre l'escola de nens i la de nenes —els dibuixos originals de les quals estaven clarament diferenciats per sexes— en un «espai únic» amb motius que reflectissin igualtat —als nous esgrafiats hi ha figures barrejades de nens i nenes—. Les façanes es van arrebossar amb ciment pòrtland i calç, i es van revestir amb estuc natural de color ocre-beix clar. Les motlures, la cornisa i els perfils dels esgrafiats es van pintar de color mangra.

Pel que fa als espais interiors, l'actuació més important a l'edifici gran va consistir a transformar les tres naus originals en una de sola, suprimint el passadís que les unia i enderrocant parcialment les parets laterals per connectar la sala central amb les dels costats. Es pot, però, llegir l'anterior configuració de les sales, perquè es va mantenir l'accés principal a la sala central i, a més, perquè el dibuix del paviment assenyalava la preexistència dels murs per mitjà d'unes tires de marbre de color beix clar (del tipus Trani) que independitzen els tres espais.

Es va formar una cornisa perimètrica a la part alta de l'interior de les sales, que crea un nou límit de l'espai. Respecte al paviment, es va reinterpretar l'original de toves col·locades



La intervenció ha afectat els dos edificis de les escoles i l'entorn, que s'ha remodelat. Fotos: M. Baldomà, SPAL, 5.4.1995 / 10.7.1993 / 11.6.1993.

en diagonal mitjançant peces ceràmiques de gres quadrades (del tipus Ferrone Levigato), disposades també en diagonal, formant una composició reticulada a base de tires del mateix marbre Trani.

La fusteria de portam es va **substituir** totalment i es va pintar amb dues tonalitats de **color verd**. Se'n va mantenir la subdivisió en caselles, però augmentant-ne la mida, de manera que es va guanyar transparència. La solució per a les caixes de persianes va ser la mateixa que l'original, i es van conservar els mecanismes d'obertura manual existents.

Respecte a l'enllumenat interior, es va optar per una il·luminació general a base de tubs fluorescents col·locats seguint el perímetre de cada sala.

Es va mantenir l'accés a la planta baixa per la **façana principal**, en l'eix de simetria del conjunt, i se'n van crear **uns de nous** per la façana posterior obrint quatre petites portes. Per accedir al pis de dalt, es va practicar, a la façana posterior, una **gran obertura rectangular, centrada i dividida per un pilar-mañell** en dues **portes fetes amb caselles de vidre**. Aquesta obertura es va **connectar directament amb el carrer a través d'una passarel·la en rampa**, que s'allarga paral·lelament a la **façana formant una balconada**. Tota aquesta estructura (passarel·la i balconada) és de fusta i està suportada per una sèrie de **parelles de pilars, també de fusta, que s'uneixen al capdamunt mitjançant una biga de reforç**. El recorregut des del carrer a la passarel·la i a la balconada es va delimitar amb una barana de tipus romà (formada per dos travessers horitzontals i muntants verticals, units amb travessers oblics), feta de fusta de Bolondo envernissada natural. També es va fer en aquest sector nord una escala de formigó per salvar el desnivell existent entre el carrer i el pati de l'edifici.

Quant a les obres d'urbanització, es va portar a terme la integració i connexió del conjunt amb els espais exteriors mitjançant un tractament que aconsegueix la continuïtat amb la resta dels espais urbans, contemplats en un pla d'actuació al centre històric (*Pla Especial de Reforma Urbana. Entorn de la Plaça Major, 1989*). Es va **eliminar el mur de tanca pel costat de llevant, al passeig de la carretera**, per tal que l'edifici públic participés més de l'entorn urbà. Amb el mateix propòsit, es va **prolongar fins al carrer de la Font la plataforma on descansen les edificacions**; això va possibilitar la circulació al mateix nivell pel perímetre de l'edifici i la **recuperació del protagonisme que li correspon entre l'arquitectura domèstica immediata**. Els murs de contenció es van **recobrir amb formigó o amb pedra de Sant Vicenç** i tot el conjunt es va tancar amb una barana perimètrica del mateix tipus romà que la abans descrita.

Per a l'enllumenat exterior, es van col·locar faroles de ferro galvanitzat pintades i alguns llums rodons, tipus ull de bou, **encastats** en els paraments dels murs de contenció. El **paviment exterior** es va fer de lloses de pedra encintades amb tires de pedra de Sant Vicenç. Finalment, es van col·locar xiprers i arbusts en els parterres dels patis interiors.

L'actuació a l'edifici més petit (antiga aula de les nenes), seguint els mateixos criteris que a l'edifici principal, va tenir com a resultat la **rehabilitació de l'espai**, a l'espera de definir-ne la **distribució interior** quan s'hagi concretat el projecte museogràfic.



A la columna de l'esquerra, dos detalls dels murs i les baranes que delimiten l'entorn de les escoles, després de la intervenció. Foto: M. Baldomà. SPAL, 11.6.1993.

A la columna de la dreta, vistes interiors de la biblioteca instal·lada a l'edifici principal de les escoles, després de la intervenció. Foto: M. Baldomà. SPAL, 5.4.1995/ 11.6.1993.

## Bibliografia

### Llibres i articles

- AJUNTAMENT DE BARCELONA: **Les construccions escolars de Barcelona**. Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1918.
- BRULLET, M.: *L'arquitectura escolar a Catalunya i la seva evolució. Mostra d'arquitectura escolar*. Generalitat de Catalunya, Barcelona, maig 1986.
- CAÑELLAS, C.; TORAN, R.: *Una nueva escuela pública para la normalización cultural. Cuadernos de arquitectura y urbanismo*, núm. 113, Barcelona, 1976, pàgs. 35-42.
- CASASSAS, E.: **Tona. Descripció històrica i geogràfica**. Barcelona, 1935.
- Construcción de edificios escuelas. Real Decreto de 17 de Diciembre de 1922**. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid, 1924.
- Els edificis de les nostres escoles. Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*, Barcelona, 1913, pàgs. 101-128.
- GAUSA, M.: *El grupo escolar «Catalina Figueras» Tona (Barcelona)*. Revista del Cuerpo de Arquitectos Municipales de España, Madrid, 1929, pàgs. 163-165.
- GIRALT CASADESÚS, R.: *Las construcciones escolares en Cataluña. La construcción*, núm. 19, Barcelona, enero, 1918, pàgs. 6-17.
- MONÉS, J.: **El pensament escolar i la renovació pedagògica a Catalunya (1883-1938)**. Barcelona, 1977.
- PLADEVALL, A.: **Tona. Programa de la Festa Major**. Tona, 1974.
- RÀFOLS, J.F.: **Diccionario biográfico de artistas de Cataluña**. Barcelona, 1951.
- SERVEI DEL PATRIMONI ARQUITECTÒNIC LOCAL: **Restauració de les antigues escoles Catalina Figueras** (opuscle). Diputació de Barcelona, Barcelona, 1993.

### Notícies de premsa

- DURAN, A.: *Es rehabilitaran les antigues escoles de Tona*. **Ausona**, 19 d'octubre de 1990.
- DURAN, A.: *Comença la remodelació de les escoles C. Figueras de Tona*. **Ausona**, 8 de març de 1991.
- DURAN, A.: *Royes inaugurarà la biblioteca de Tona*. **Ausona**, 8 de juliol de 1993.
- FERRER, M.A.: *Rehabilitació de les escoles Catalina Figueras: escombrar el que sobrava, pintar el que faltava*. **Ausona**, 12 de febrer de 1994.
- MARTÍN, I.: *El president de la Diputació de Barcelona inaugura el centre cultural Caterina Figueras*. **Ausona**, 15 de juliol de 1993.
- SANJAUME, R.M.: *Aquest dissabte s'inaugura el centre cultural Caterina Figueras de Tona*. **El 9 Nou**, 9 de juliol de 1993.
- SARDÀ X.: *Retallen el projecte de remodelació del Caterina Figueras de Tona. El primer projecte no preveia la necessitat d'enfortir l'estructura exterior*. **El 9 Nou**, 2 de setembre de 1991.
- AUSONA. S'inicia la restauració de les antigues escoles Catalina Figueras de Tona**. 12 d'abril de 1991.
- AUSONA. Traslladen la biblioteca de Tona a les antigues escoles Catalina Figueras**. 6 de maig de 1993.
- EL 9 NOU. Aproven la reforma de les antigues escoles de Tona**. 15 d'octubre de 1990.
- EL 9 NOU. La reforma a Tona del Caterina Figueras, llesta per la primavera**. 19 de febrer de 1993.

**EL 9 NOU. Manuel Royes va inaugurar el centre Caterina Figueras de Tona**. 12 de juliol de 1993.

### Documents

**Registre de la Propietat de Vic. Escola Catalina Figueras**, vol. 700, l. 24, Tona, fol. 132-139; vol. 777, l. 30, Tona, fol. 208-209.

**Arxiu particular Manuel Gausa. Correspondència particular. Memòria explicativa, 1927. Pliego de condiciones, 1927; 163-165.**

### Treballs d'investigació i estudis dipositats al Servei

CASTELLANO I TRESSERRA, A.: **Escoles «Catalina Figueras». Tona (Osona). Estudi històric**. 1990.

CASTELLANO I TRESSERRA, A.: **Escut de la façana de les escoles «Catalina Figueras». Tona (Osona)**. 1990.

SUREDA I BERNA, M.J.: **Escoles «Catalina Figueras». Tona (Osona). Estudi d'art**. 1990.

## Información básica del edificio

**Comarca:** Osona  
**Municipio:** Tona  
**Localización:** Calle de Antoni Figueras, s/n,  
**Tipología:** Escuelas públicas formadas por dos edificios interdependientes, con galerías porticadas al mediodía,  
**Época:** 1927-1929  
**Autor:** Manuel Gausa Raspall, arquitecto,  
**Patrocinador:** Antoni Figueras Cerdà  
**Uso actual:** Biblioteca y sala de exposiciones. Próximamente acogerá también el museo municipal.  
**Propiedad:** Ayuntamiento de Tona

## Información básica de la actuación

### Intervención arquitectónica

Rehabilitación de las antiguas escuelas para utilizarlas como biblioteca pública, sala de exposiciones y museo.

### Proyecto arquitectónico

**Arquitectos:** Josep M. Claparols i Pericas, Josep Padrós i Oriol.  
**Fecha:** 1989-1993

### Obra

**Arquitectos:** Josep M. Claparols i Pericas, Josep Padrós i Oriol.

**Aparejadora:** Maria Àngels Bardelet  
**Empresa constructora:** Copenhø SA, Granollers,  
**Carpintería:** Fustería Santa Eulàlia, SCP, Santa Eulàlia de Riuprimer.

**Persianas:** Josep Amatell, Vic,  
**Cerrajería:** Alfred Masdeu Codinach, Santa Eulàlia de Riuprimer.

**Piedra:** Evarist Dodas i Noguera, Vic,  
**Yesería:** Joaquim Quintero Bayo, Tona; Josep Jubany Pina, Llinars del Vallès.

**Pintura:** Osona de Pintures, SA, Vic,  
**Estucos y esgrafiados:** Jordi Arboix Puente, Tona; Antoni Pérez, Vic.

**Cristalería:** Cristalleries L'Ametlla, L'Ametlla del Vallès,  
**Instalaciones eléctricas:** MEVIC, SCP.

**Elementos de cobre (cubierta):** Ramon Colom Jordà, Tona,  
**Pavimentos exteriores:** Escofet 1886, SA, Barcelona.

**Pavimentos interiores:** Keops, Granollers,  
**Mármol:** Mosaicos Planas, SA, Santa Coloma de Farners.

**Prefabricados hormigón:** Artificial Pelufo, SA, Les Franqueses del Vallès.

**Calefacción:** MIRVE, SCP,  
**Movimiento de tierras:** Excavacions Osona.

**Fecha de inicio:** 11 de febrero de 1991  
**Fecha de finalización:** 2 de junio de 1993

**Inauguración:** 10 de julio de 1993  
**Presupuesto:** 96.212.572 pesetas (50% Ayuntamiento; 50% Diputación).

### Investigación histórica

**Investigación histórico-documental**  
**Estudio de las fuentes:** Anna Castellano Tresserra  
**Investigación histórico-artística**  
**Estudio artístico:** M. José Sureda Berná

**Textos:** Anna Castellano, Josep M. Claparols, Raquéil Lacuesta, Josep Padrós, M. José Sureda.

El Servicio agradece a la familia Gausa —especialmente al señor Manuel Gausa Navarro, arquitecto— la colaboración y la información facilitada al permitirnos la consulta del archivo familiar, y también a la señora Elvira Moias Pradell, que nos proporcionó los grabados originales de los esgrafiados exteriores del edificio.

## Descripción del edificio

Las escuelas Catalina Figueras constan de dos edificios independientes, uno de mayores dimensiones que el otro, que se levantan sobre una plataforma cuya parte no construida constituye el patio del antiguo centro escolar.

El edificio mayor —la antigua escuela de los niños, ahora destinada a biblioteca y sala de exposiciones— consta de un gran espacio (fruto de la unificación de las tres aulas originales, realizada durante la restauración de 1991-1993); el edificio más pequeño tiene un aula —la que estaba destinada a las niñas, que acogerá próximamente el museo municipal—. El primero está estructurado en tres volúmenes dispuestos simétricamente. Los dos laterales constan de una planta y el central de dos. La fachada principal, orientada a levante, también ordenada simétricamente, contiene un porche-vestíbulo cubierto, con un juego de arcaditas que remarcaban la entrada principal del edificio y articulan, al mismo tiempo, los tres volúmenes. Esta solución se repite en el antiguo edificio de las niñas.

El conjunto está tratado según una concepción arquitectónica clasicista, que se manifiesta en el equilibrio de las formas, la composición simétrica de las aberturas y de los volúmenes, y los sencillos elementos ornamentales de las fachadas. Las cubiertas están realizadas con una estructura de vigas de madera, visibles desde el interior, y teja árabe. Las diferentes alturas de los cuerpos construidos y sus planos de cubierta crean un atractivo juego de volúmenes y permiten, a la vez, hacer una lectura clara de la distribución interior.

Los muros exteriores están enlucidos y pintados y, en la parte alta, decorados con una serie de plafones o tableros esgrafiados, realizados por el grabador y pintor Manuel Puig Genís. Los dibujos reproducen diferentes pasajes de la vida de los niños, en un contexto idealizado: un jardín con un estanque y una fuente donde el niño, en situación de estudio o de juego, está rodeado de plantas, pájaros y otros animales. Todo este repertorio decorativo, ordenado y armónico, desprende ingenuidad y delicadeza, y recuerda la manera de hacer de ilustradores y decoradores de la época *noucentista*, como Lola Anglada (las figuras infantiles representadas en los muros evocan sus dibujos de libros para niños). También hay esgrafiados en la fachada posterior del edificio principal, realizados por Jordi Arboix y Antoni Pérez durante la restauración de 1991-1993, siguiendo los modelos de Manuel Puig.

En el interior del edificio grande, aunque los tres espacios originales se han transformado en uno solo, se puede diferenciar la primitiva distribución: dos salas libres a los extremos, comunicadas entre sí por un espacio central, también libre. Unas tiras de mármol de color beige claro, situadas donde antes estaban las paredes de separación de los espacios, señalan visualmente los tres ámbitos; también aparecen combinadas, formando una retícula, con el resto del pavimento, realizado de piezas cerámicas cuadradas de gres, que recuerda el original, de adobe. En la crujía oriental se sitúan el vestíbulo de acceso a la biblioteca y dos pequeñas dependencias. El edificio pequeño contiene una antesala y un espacio único.

En la fachada del edificio principal está esculpido el escudo oficial de España correspondiente al reinado de Alfonso XIII —sin algunos ornamentos exteriores, que se le suprimieron una vez caída la Monarquía—. Presenta las armas de los antiguos reinos de Castilla, León, Aragón, Navarra y Granada. El escudo recoge las diferentes insignias que simbolizan los estados del monarca: en el centro, las de España, y alrededor, las de los estados de los cuales se consideraba heredero. Destaca el antiguo escudo de Anjou, con las tres flores de lis, de oro y bien decoradas, que representa a los Borbones de la casa real de España.

## Noticia histórica

### El proceso de la construcción

Hasta el año 1921, Tona sólo disponía de unas escuelas públicas, que no reunían las condiciones requeridas de comodidad, espacio e higiene, ya que los locales se habían quedado pequeños por el gran número de alumnos que a ellas acudían (la villa tenía entonces una población estable de poco más de 2.000 habitantes).

En 1921, con el objetivo de construir unas escuelas nuevas, se formó un patronato, la Fundación Escolar de Tona, integrado por el párroco, el alcalde y consejeros de la población. Mediante suscripción popular, se consiguió reunir un pequeño capital, unas 8.000 pesetas, con el cual se encargó la confección de unos planos y se comenzaron a abrir cimientos y a levantar algunas paredes en un terreno cedido a la Fundación por Josep Homs, vecino de Tona. Sin embargo, al acabarse el dinero reunido, se tuvieron que paralizar las obras, que quedaron abandonadas durante seis años. En el transcurso de este tiempo, las inclemencias atmosféricas y la mala calidad de la construcción provocaron que las paredes que ya estaban levantadas comenzasen a agrietarse y se desprendiesen algunas piedras, haciendo totalmente inservible la obra hecha.

Ante la imposibilidad de seguir con el proyecto, la Junta de la fundación cedió los terrenos al Ayuntamiento de Tona en agosto de 1927. Esta donación venía motivada por el ofrecimiento de acabar gratuitamente la construcción hecho al consistorio por parte de un veraneante de la población, el señor Antoni Figueras Cerdà, de origen mallorquín y residente en Barcelona. Aceptada la propuesta, el donante adquirió otros terrenos cerca de aquellos donde ya se habían iniciado las obras, en la parte sureste de la población, al lado de la carretera de Barcelona a Puigcerdà, a un nivel más alto que ésta. De acuerdo con el Ayuntamiento, encargó al arquitecto Manuel Gausa Raspall la confección de un nuevo proyecto que se ajustara a la normativa vigente. La única condición exigida por Antoni Figueras fue que el conjunto escolar se dedicase a la memoria de su hija Catalina, muerta muy joven, y que el nombre de la muchacha fuese escrito en letras doradas, con caracteres romanos, en el frontispicio del edificio.

Cuando recibió el encargo de proyectar las escuelas de Tona, Manuel Gausa hacía pocos años que ejercía como arquitecto municipal de la población. Nacido en Barcelona, donde realizó los estudios de arquitectura y obtuvo el título en el año 1921, pasó a residir en Vic a raíz de su matrimonio. El proyecto de Tona lleva la fecha de noviembre de 1927. La diferencia básica del nuevo proyecto respecto al anterior consistía en la construcción de dos edificios aislados, destinados uno a cada sexo, en lugar de uno sólo con dos aulas; también se prescindía de una casa para el consistorio, prevista en el primer proyecto. Entre las condiciones para la ejecución de la obra se estableció la de derribar los muros de la primitiva construcción, de manera que el edificio que se quería comenzar sería totalmente de nueva planta.

En la población había unos trescientos alumnos, aproximadamente la mitad de cada sexo. Al existir ya un colegio de religiosas dedicadas a la enseñanza femenina, se optó por levantar dos edificios de diferentes dimensiones: el mayor se destinara a escuela graduada de niños y el más pequeño a escuela unitaria de niñas.

Se llevaron a cabo las obras tal como estaba previsto. La escuela de niños constaba de tres aulas para cuarenta y cinco o cincuenta alumnos, dotadas de pupitres dobles, pasillos espaciosos, un lugar para la tarima y un vestíbulo donde se encontraban el guardarropa de los niños y los despachos de los

profesores. En la fachada principal se había levantado un pórtico de distribución y entrada a las clases, que servía de espacio cubierto a la vez que daba carácter al edificio.

Cada aula estaba pensada para que entrase la luz de forma lateral, con el fin de que cada alumno la recibiese de izquierda a derecha. Las clases estaban comunicadas por un pequeño patio donde se habían instalado los lavabos: diez urinarios, siete WC, lavabos de esmaite, dos lavapiés y una fuente de agua potable, siguiendo lo que la ley preveía para ese número de alumnos.

El edificio menor formaba un único pabellón y constaba de pórtico, vestíbulo ropero, despacho para la profesora, un aula para una cincuenta de alumnas, tres WC, cuatro lavabos y una pequeña fuente exterior.

Los dos edificios estaban elevados unos sesenta centímetros del suelo para evitar las humedades; este espacio se llenó con roca en la parte baja y con una capa de gravas y un grueso de tierra apisonada por encima. El zócalo se hizo de sillares de una tonalidad azulada, trabajados con el mazo. Por encima del zócalo y hasta una altura de un metro, se construyó una pared de piedra ordinaria de 45 cm de ancho. A partir de este punto, el edificio se levantó utilizando ladrillo de unos 15 cm de grosor; también se realizó un tabique interior de ladrillo, separado convenientemente del anterior, que escondía algunos pilares. Para la construcción de la cubierta se utilizaron tejas del país, realizadas en Vic, en la tejería de Manuel Balmes, que se apoyaban sobre una estructura de madera de melis.

Los dos cuerpos edificados respondían a un mismo estilo, tanto por el aspecto exterior como por las dimensiones y distribución de las dependencias. El pliego de condiciones citaba de forma detallada el proyecto de decoración interior y exterior de las dos construcciones, y preveía que el contratista de la obra se hiciese cargo de ellas bajo las directrices del arquitecto. Según estas normas, las paredes interiores, previamente enyesadas con yeso de Santa Eulalia, debían pintarse al temple, con dos capas de una tonalidad clara; en el zócalo, aberturas, maderas y metales se preveía dar una capa de preparación y dos manos de pintura al óleo. Los marcos de las ventanas se habían de realizar de la misma madera de melis que la cubierta, y las otras aberturas, de madera de Flandes. La pavimentación de las clases se proyectó de losas cuadradas de barro cocido.

El proyecto observaba tres puntos donde se tenía que centrar la decoración exterior: los ángulos de la cubierta, la parte alta de los muros de los dos edificios y la entrada principal de la escuela de niños. Por lo que se refiere al primer punto, se preveía que en cada ángulo de la cubierta se colocasen unos jarros de remate, de barro cocido o de cemento modelado. Tanto estos elementos decorativos como los que se utilizasen para dar relieve al edificio —molduras, capiteles, etc.— se tenían que hacer en moldes de cemento y colocarse posteriormente en el lugar indicado.

En cuanto a la puerta principal, había de constar de un marco de piedra labrada, formado por dos jambas con doce sillares y un dintel con la inscripción «Catalina Figueras in memoriam», rodeada por una cornisa moldurada.

El material utilizado debía ser piedra de Folgueroles, blanca para las jambas y el dintel, y de tonalidad azulada para la moldura. En la parte superior de la portada se había de colocar el escudo de España con la corona, realizado con cemento Portland moldurado, el mismo material que el utilizado en el resto de los elementos decorativos. A esta puerta, igual que a la de la escuela de niñas, se accedería por una escalinata de piedra de Passavant, blanca y labrada, con el pasamanos de igual calidad y color.

# Antiguas Escuelas Catalina Figueras. Tona

210

Los muros debían ser revocados, estucados en frío y con esgrafiados en toda la parte superior, inmediatamente por debajo de la cornisa. El diseño de los esgrafiados, que se han conservado en el edificio en bastante buen estado, fue encargado a un notable grabador y pintor de Vic, Manuel Puig Genís<sup>1</sup>, cuya firma aparece en el pie de las plantillas que se han conservado. El coste previsto de las obras era de 78.873,88 pesetas, sin embargo, al acabarse, en las postrimerías de 1929, el coste total se había incrementado hasta la cantidad definitiva de 112.902,39 pesetas.

## Las Escuelas Catalina Figueras en el marco educativo de la época

Manuel Gausa se había formado en los años en que el movimiento de renovación pedagógica de la escuela catalana, encabezado por pedagogos como Rosa Sensat, Artur Martorell, Dolors Palau o Pere Vergés entre otros, se encontraba en un momento álgido. El objetivo de estos pedagogos era la aplicación de nuevas experiencias educativas como una alternativa a una política gubernamental caduca. Este movimiento, que se hacía eco de las nuevas corrientes pedagógicas que venían de otros países europeos, como Suiza, Alemania o Inglaterra, propugnaba una enseñanza pública, gratuita, racional y equilibrada, con el máximo contacto posible del niño con la naturaleza. Estas experiencias se habían iniciado en Cataluña durante los primeros años del siglo, en el marco de centros privados como la escuela *Vallparadis* de Tarrasa o la *Mont d'Or* de Barcelona, siguiendo el método de la pedagoga italiana María Montessori. Pronto fueron aceptadas por instituciones como la Diputación de Barcelona, que hizo unos primeros ensayos del método en el año 1913 en la escuela de la Maternidad, que dependía de esta institución.

La Mancomunidad de Cataluña, creada en marzo de 1914, fue, sin embargo, quien dio el apoyo decisivo al proyecto de renovación pedagógica como continuación de la tarea llevada a cabo por la Diputación de Barcelona. El objetivo era conseguir la generalización y normalización de la propia cultura por medio de la escolarización. Al lado de la Mancomunidad, el Ayuntamiento de Barcelona, a través de la Comisión Municipal de Cultura, tuvo un papel muy importante en la construcción de gran número de centros escolares, que marcarían la pauta para el resto de Cataluña. Diferentes arquitectos, Josep Goday principalmente, formaban parte de su Consejo Asesor, con lo que la escuela catalana adquirió unas características particulares, diferentes de las del resto del Estado español, tanto desde el punto de vista pedagógico como de la arquitectura de los edificios.

Con todo, en algunos puntos debían seguirse normativas dictadas por el gobierno central. En el año 1900 se había creado el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, que editó unos libritos con un conjunto de normativas y diversos ejemplos de construcciones escolares. Entre todos los modelos constructivos propuestos, Cataluña optó por unos determinados: a propuesta del rector de la Universidad de Barcelona, se consiguió que se dictase el Real Decreto del 30 de enero de 1917 para que se adoptasen diversos planos tipo para las edificaciones escolares del distrito universitario de Cataluña y Baleares. Desde aquel momento, en Cataluña, y de manera evidente en Barcelona, sólo se siguió la normativa central en materia técnico-higiénica, que era bastante avanzada. En el resto de los aspectos, las escuelas catalanas siguieron unos criterios de racionalidad, funcionalidad y belleza propios. La ciudad de Barcelona marcó la pauta en los tipos de construcciones escolares. En los años que duró la Mancomunidad se edificaron gran número de escuelas, muchas de ellas proyectadas por Adolf Florensa y Josep Goday, que seguían diferentes tipologías. Todo este movimiento quedó paralizado por el golpe de estado del año 1923, que instauró la Dictadura del General Primo de Rivera. La consiguiente supresión de la

Mancomunidad significó un frenazo brusco en la construcción de nuevos centros escolares.

Es en este contexto en el que se hizo el encargo de las escuelas de Tona a Manuel Gausa. Aunque tuvo que seguir las normativas impuestas por el Ministerio de Instrucción Pública de una manera más estricta que antes, parece claro que el arquitecto se inspiró en las escuelas que se habían construido hasta aquel momento. Por otra parte, tampoco se puede hablar de una ruptura definitiva con la situación existente hasta entonces, ya que la mayor parte de los equipos pedagógicos siguieron funcionando.

Como el número de alumnos que debían acoger las escuelas de Tona no exigía una obra de grandes dimensiones, Gausa proyectó un edificio que, de entre los tipos de escuelas construidas durante aquellos años, se corresponde con el modelo de las llamadas *reduïdes* (reducidas), de pequeñas dimensiones y sencilla concepción. Surgieron en Barcelona como respuesta, en cierta manera, a los edificios de aspecto monumental, representados por las obras de Goday, que implicaban una cierta masificación; las *escoles reduïdes*, por el contrario, se adaptaban mejor a las necesidades del niño. Ejemplos de este estilo se encuentran en la escuela del *Parc del Guinardó* o el Pabellón nuevo de la *Escola del Bosc de Montjuïc*, diseñados por Florensa, los cuales presentaban un cierto clasicismo italianizante que también se observa en las escuelas de Tona. Son evidentes otros puntos de contacto con algunas escuelas de Barcelona, sobre todo desde la perspectiva ornamental.

## Notas

<sup>1</sup> Manuel Puig Genís, al igual que su maestro Lluís Rigalt Cortiella, se formó principalmente en las escuelas de Bellas Artes de Barcelona y Madrid y, posteriormente, amplió estudios en Roma. Por cuestiones familiares, su vida profesional se centró principalmente en su ciudad natal, Vic, donde realizó gran número de encargos. Realizó, mayoritariamente, dibujos y grabados de cariz religioso —retablos, estampas, recordatorios—, pero fue también el encargado de dirigir la decoración de las fiestas celebradas en Vic para conmemorar el centenario del filósofo Jaume Balmes y, además, realizó proyectos de decorados e ilustraciones de libros. Probablemente, fue esta última actividad la que le dio las pautas para proyectar los esgrafiados de las escuelas de Tona, con una temática parecida a la utilizada por diversos ilustradores de libros infantiles de la época.

## Crónica de la actuación

En el año 1988 el Ayuntamiento de Tona solicitó ayuda a la Diputación de Barcelona para rehabilitar los dos edificios de las antiguas escuelas Catalina Figueras. La actuación formó parte del programa de conservación del patrimonio histórico incluido en el PCAL (Plan de Cooperación y Asistencia Local) de los años 1990-1991 y 1992-1993. El Ayuntamiento, que es el propietario del edificio, y la Diputación financiaron las obras a partes iguales. La entidad de ahorro Caixa Comarcal de Manlleu se hizo cargo de los gastos del mobiliario para la nueva biblioteca.

El Ayuntamiento contrató a los arquitectos Josep M. Claparels y Josep Padrós para la redacción del proyecto de restauración, que preveía la adecuación del edificio de la escuela de niños para biblioteca pública y para sala de exposiciones, y la del edificio de niñas, que es más pequeño, para museo municipal. El proyecto fue aprobado por la Comisión de Gobierno de la Diputación de Barcelona el 25 de septiembre de 1990.

Las obras se llevaron a cabo en dos fases. La primera comenzó el 11 de febrero de 1991 y comportó un gasto aproximado de 64 millones de pesetas. La segunda fase comenzó el 29 de octubre de 1992 y contó con un presupuesto de 33 millones. Los trabajos finalizaron el 2 de junio de 1993.

Terminadas las obras de restauración, el 10 de julio de 1993 se hizo la inauguración oficial. Presidieron el acto el presidente de la Diputación de Barcelona, Manuel Royes, el diputado del Área de Cooperación, Jordi Labòria, el diputado del Área de Cultura, Joan Fuster, y la alcaldesa de Tona, Teresa Mirambell. También estuvieron presentes diferentes alcaldes y representantes del Área de Cultura de los pueblos vecinos. El acto inaugural contó con la actuación del grupo musical *Bonaire*, de la misma población de Tona.

Para difundir las obras de restauración, en junio de 1993 el Servicio editó un opúsculo informativo. Paralelamente, la red de Bibliotecas Populares de la Diputación de Barcelona y el Ayuntamiento de Tona editaron un folleto de presentación de la biblioteca Catalina Figueras que, con un fondo aproximado de diez mil volúmenes, sustituyó la antigua biblioteca Joan Maragall, que estaba situada en la calle Mayor, en una sala de la Caixa de Manlleu.

## Proceso de la investigación histórico-documental

La investigación se inició a partir de un artículo publicado en el año 1929 en la *Revista del Cuerpo de Arquitectos Municipales de España*. Trata sobre las escuelas Catalina Figueras de Tona y ofrece una amplia información sobre la fecha de construcción y el arquitecto que las proyectó, Manuel Gausa Raspall, además de las plantas de los dos edificios.

Mediante la información aportada por este artículo se pudo localizar el fondo particular de Manuel Gausa, cuya consulta fue posible gracias a la disponibilidad de su hijo y su nieto, éste último también arquitecto. En este fondo, que recogía la mayor parte de los proyectos originales de las obras que llevó a cabo Gausa, principalmente en la Plana de Vic, se encontraron los planos originales de las escuelas de Tona, acompañados de la memoria explicativa del proyecto, del año 1927, y el pliego de condiciones para optar al concurso de las obras. El fondo del arquitecto también contiene una serie fotográfica realizada por él mismo, que recoge todo el desarrollo de los trabajos, desde la cimentación hasta poco después de la inauguración.

A través de estos dos expedientes se pudo conocer todo tipo de detalles sobre los dos edificios del grupo escolar: la distribución de los espacios, los tipos de material utilizado y la decoración tanto del interior como del exterior. Mientras que la información sobre el interior se centraba básicamente en el color de las paredes y los tipos de pavimentos, la del exterior era más profusa y abarcaba diversos puntos de los edificios. La memoria detalla desde los caracteres de las letras que debían colocarse de forma bien visible en la fachada hasta los jarrones de los ángulos del tejado y los esgrafiados que decoran la parte alta de todos los muros exteriores. Los dibujos originales de estos esgrafiados se localizaron gracias a la señora Elvira Molas, bibliotecaria de Vic, que los había adquirido casualmente en un anticuario y los donó al Ayuntamiento de Tona al conocer su propósito de restaurar las escuelas.

Por otro lado, para definir la tipología de las escuelas de Tona era necesario analizar el marco educativo de la época —un momento en que la Dictadura de Primo de Rivera supuso una ruptura con las corrientes pedagógicas renovadoras de la Mancomunidad y el Ayuntamiento de Barcelona—. También había que analizar la normativa del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes de 1922 y hacer la comparación con los edificios escolares construidos a lo largo del primer cuarto de siglo en Cataluña.

La investigación histórica se completó con un estudio heráldico del escudo que corona la fachada de acceso a la antigua escuela de niños. A partir de la comparación entre las fotogra-

fías originales y las actuales, se pudo observar que correspondía al escudo oficial de España en época de Alfonso XIII, momento de construcción de las escuelas.

## Criterios de la intervención arquitectónica

Antes de la restauración, el edificio se encontraba fuera de servicio. El Ayuntamiento de Tona decidió habilitarlo como biblioteca, sala de exposiciones y museo municipal. Con estos nuevos usos, la población volvería a disfrutar de un edificio sobradamente representativo de su patrimonio arquitectónico.

La biblioteca ocuparía la planta baja del edificio principal, con un espacio central de acceso, para información y revistas, y dos salas de lectura destinadas a adultos y a jóvenes. La sala de exposiciones ocuparía el espacio superior del edificio principal, con acceso independiente desde la plaza superior mediante una pasarela. El espacio destinado a museo se ubicaría en el pequeño edificio de la antigua escuela para niñas.

Las antiguas escuelas tenían la apariencia de un conjunto importante de volúmenes rodeado por el costado de poniente por unos cuerpos añadidos que distorsionaban su coherencia. Por otro lado, aunque parecía que las construcciones principales gozaban de una gran soledad, en realidad no fue así, y se concluyó que se hacía necesario doblar todas las paredes.

Los criterios seguidos en la restauración fueron, fundamentalmente, la recuperación de los volúmenes y los espacios originales, la reorganización de los accesos y la remodelación y cerramiento del entorno que coincide con el antiguo patio de las escuelas.

## Descripción de las obras

Con el fin de recuperar el volumen original del edificio mayor, se eliminaron los cuerpos añadidos en su parte posterior (en la fachada de poniente) y se cosieron los desgarros producidos en los puntos de conexión; estos cuerpos obedecían a algunas ampliaciones del edificio original para ubicar unos lavabos, no tenían valor plástico y eran constructivamente muy débiles.

En el interior se eliminaron los cielos rasos encañizados y apareció la estructura original de las cubiertas —con caballetes de madera de pino melis, latas, ladrillo visto y teja plana—, que se recuperó. También, para contribuir a la consolidación del edificio, se sustituyeron los tabiques de 5 cm que doblaban la fábrica por el interior —que eran poco resistentes para el peso que habían de soportar las vigas del techo— por paredes de carga de 15 cm, y se les incorporó una lámina de poliuretano para lograr su aislamiento térmico.

Al hacer el nuevo tejado se llevaron a cabo tareas de impermeabilización. La canal original se sustituyó por otra de plancha de cobre oxidado, integrada en la cornisa. Se eliminó el voladizo de las tejas sobre la cornisa para que se viera más claramente la parte superior de la fachada, decorada con esgrafiados.

Los esgrafiados fueron restaurados. Se limpiaron con un tratamiento no agresivo y, solamente en los puntos donde la base del estuco se había desprendido, se consolidaron fijándolos con un elemento adhesivo y se pintaron. En general se encontraban en buen estado y, por ello, se optó por intervenir lo mínimo posible y dejarlos con la pátina del tiempo.

También se ejecutaron unos esgrafiados nuevos en la parte posterior del edificio, de acuerdo con los originales. Se selec-

cionaron motivos que figuraban en la parte más alta de la fachada principal y que simbolizaban el nuevo uso cultural del edificio (representaciones de niños que pintan o que tocan instrumentos); también se escogieron con la voluntad de fundir la escuela de niños y la de niñas —cuyos dibujos originales estaban claramente diferenciados por sexos— en un «espacio único» mediante motivos que reflejasen igualdad —en los nuevos esgrafiados hay figuras mezcladas de niños y niñas—. Las fachadas se revocaron con cemento pórtland y cal, y se revistieron con estuco natural de color ocre-beige claro. Las molduras, la cornisa y los perfiles de los esgrafiados se pintaron de color almagra.

En lo que se refiere a los espacios interiores, la actuación más importante en el edificio mayor consistió en transformar las tres naves originales en una sola, suprimiendo el pasillo que las unía y derribando parcialmente las paredes laterales para conectar la sala central con las de los costados. Se puede, sin embargo, leer la configuración anterior de las salas, porque se mantuvo el acceso principal en la sala central y, además, porque el dibujo del pavimento muestra la preexistencia de los muros por medio de unas tiras de mármol de color beige claro (del tipo Trani) que independizan los tres espacios.

Se formó una cornisa perimetral en la parte alta del interior de las salas, que crea un nuevo límite del espacio. Respecto al pavimento, se reinterpretó el original de adobes colocados en diagonal mediante piezas cerámicas de gres cuadradas (del tipo Ferrone Levigato), dispuestas también en diagonal formando una composición reticulada a base de tiras del mismo mármol Trani.

La carpintería de taller se sustituyó totalmente y se pintó con dos tonalidades de color verde. Se mantuvo su subdivisión en cuarterones, pero aumentándoles la medida, de manera que se ganó transparencia. La solución para las cajas de persianas fue la misma que la original, y se conservaron los mecanismos de apertura manual existentes.

Respecto a la iluminación interior, se optó por una general a base de tubos fluorescentes colocados siguiendo el perímetro de cada sala.

Se mantuvo el acceso a la planta baja por la fachada principal, en el eje de simetría del conjunto, y se crearon unos nuevos por la fachada posterior abriendo cuatro pequeñas puertas. Para acceder al piso superior se practicó en la fachada posterior una gran abertura rectangular, centrada y dividida por un pilar-parteluz en dos puertas hechas con cuarterones de vidrio. Este vano se conectó directamente con la calle a través de una pasarela en rampa, que se prolonga paralelamente a la fachada formando un balcón corrido. Toda esta estructura (pasarela y balcón) es de madera y está sujeta por una serie de parejas de pilares, también de madera, que se unen en el remate mediante una viga de refuerzo. El recorrido desde la calle a la pasarela y al balcón se delimitó con una barandilla de tipo romano (formada por dos travesaños horizontales y montantes verticales, unidos con riostras), hecha con madera de Bolondo barnizada natural. También se hizo en este sector norte una escalera de hormigón para salvar el desnivel existente entre la calle y el patio del edificio.

En cuanto a las obras de urbanización, se llevó a cabo la integración y conexión del conjunto con los espacios exteriores mediante un tratamiento que consigue la continuidad con el resto de los espacios urbanos, contemplados en un plan de actuación en el centro histórico (*Pla Especial de Reforma Urbana. Entorn de la Plaça Major*, 1989). Se eliminó el muro de cerramiento por el lado de levante, en el paseo de la carretera, para que el edificio público participe más del entorno urbano. Con el mismo propósito se prolongó hasta la calle de la Font la plataforma donde descansan las edificaciones; esto

posibilitó la circulación al mismo nivel por el perímetro del edificio y la recuperación del protagonismo que le corresponde entre la arquitectura doméstica inmediata. Los muros de contención se recubrieron con hormigón o con piedra de Sant Vicenç y todo el conjunto se cerró con una barandilla perimetral del mismo tipo romano que la descrita antes.

Para la iluminación exterior se colocaron farolas de hierro galvanizado pintadas y algunas lámparas redondas, tipo ojo de buey, empotradas en los paramentos de los muros de contención. El pavimento exterior se hizo de losas de piedra encintadas con tirillas de piedra de Sant Vicenç. Finalmente, se colocaron cipreses y arbustos en los parterres de los patios interiores.

La actuación en el edificio más pequeño (antigua aula de las niñas), siguiendo los mismos criterios que en el edificio principal, tuvo como resultado la rehabilitación del espacio, a la espera de definirse su distribución interior cuando se haya concretado el proyecto museográfico.



### Dades bàsiques de l'edifici

Comarca: Anoia

Municipi: El Bruc

Localització: Carrer del Bruc del Mig, 55.

**Tipologia:** Edifici senyorial de planta rectangular amb celler adossat; concebut en una línia eclèctica, amb elements goticitzants barrejats amb altres que l'acosten al Modernisme.

Època: 1888-1889

Autor: Cristóbal Cascante i Colom, arquitecte (1851-1889).

**Ús primitiu:** Finca rural de la família Casas, compartida amb les monges dominiques, que hi tenien un centre d'ensenyament de nenes.

**Ús actual:** Biblioteca popular, sala d'actes, oficines de l'Ajuntament, dependències per a equipaments culturals del municipi. També, en un futur pròxim, museu municipal.

Propietat: Ajuntament del Bruc

### Dades bàsiques de l'actuació

#### Intervenció arquitectònica

Reforma de l'estructura del sostre de les golfes i refecció de les cobertes. Reparació del sostre i del terrat del cos baix alineat amb el carrer Bruc del Mig. Restauració i recuperació de l'espai del celler per convertir-lo en sala d'actes. Construcció d'un nou cos interior i instal·lació de la Biblioteca Popular Verge de Montserrat.

#### Treballs previs

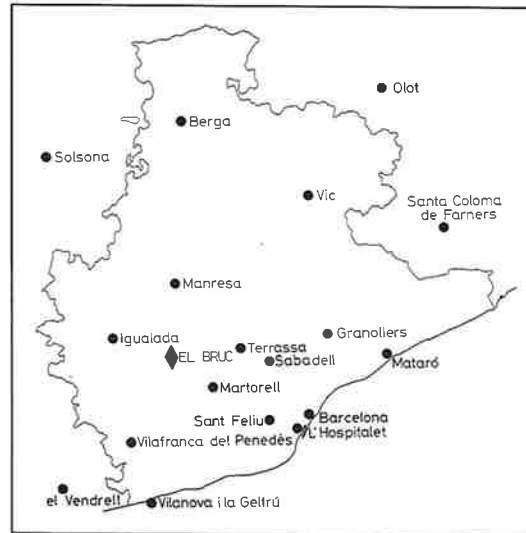
Informe i aixecament de plànols: Víctor Argentí, Antoni González, arquitectes.  
Data: febrer 1981

#### Projecte

Arquitectes: Manuel Giral, Jordi Rogent.  
data: desembre 1985-maig 1987

#### Obra

Arquitectes: Manuel Giral, Jordi Rogent.  
Aparelladora: Montserrat Valls  
Empresa constructora: Joan Closa Serra, Copons.  
Fusteria: Josep Alemany, El Bruc.  
Electricitat: Serveis Bruc, Cooperativa, El Bruc.  
Manyeria: Jaume Llorens, El Bruc.  
Impermeabilització: Giscosa, Barcelona.  
Pintura: Rafel Escriu, El Bruc.  
Paviments: Escofet, SA, Barcelona.  
Tractament antitèrmits: TEC, Barcelona.  
Mobiliari de la biblioteca: Mobles Gama, Barcelona.  
Plafons de compartimentació i vidrieria: Vidres Igualada, Igualada.  
Il·luminació de la biblioteca: Sistemes Tècnics de Il·luminació, L'Hospitalet de Llobregat.

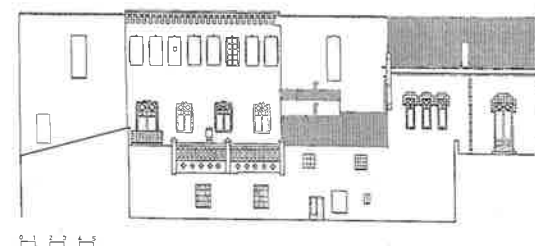
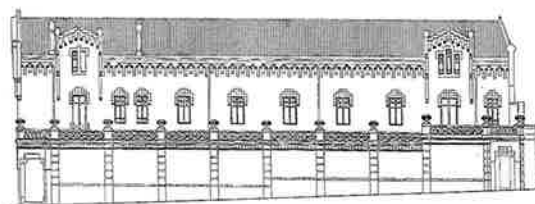
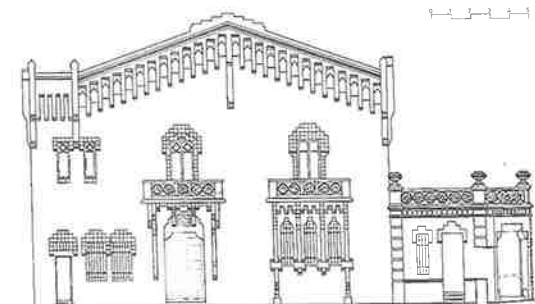


Data d'inici: 4 de febrer de 1988  
Data d'acabament: 15 de novembre de 1992 (5a fase)  
Pressupost: 61.268.220 pessetes.

Investigació històrica i artística  
Raquel Lacuesta



Textos: Raquel Lacuesta, Manuel Giral, Jordi Rogent.



## Descripció de l'edifici

Can Casas està integrada dins del nucli del poble. Amb una de les façanes alineada amb el carrer del Bruc del Mig (antiga carretera), resta separada del número 53 bis per un espai enjardinat —protegit de la via pública per mitjà d'una tanca— que correspon al pati o jardí d'accés a la porta principal, situada al sud. Aquest espai, de propietat municipal, està destinat a zona verda d'ús públic. Les altres dues façanes són també aïllades.

Consta d'un edifici principal, projectat per Cristóbal Cascante i restaurat pel Servei en la intervenció que aquí es ressenya, i un cos nou, construït durant aquesta mateixa intervenció, que va substituir l'anomenada «casa vella», a la qual s'havia adossat l'edificació principal amb l'objectiu d'ampliar-la (1888-1889).

L'edifici principal està format per planta baixa, planta primera i golfes. És un cos de planta rectangular, amb l'eix longitudinal paral·lel al carrer del Bruc del Mig. Les tres crugies que el formen, paral·leles a aquest eix, són molt diferents tant pel que fa a la forma com a l'ús primitiu.

La primera crugia, al costat de la carretera, és d'una sola planta coberta amb un terrat accessible; es tracta de la zona dels antics cups, adequada ara com a biblioteca. Aquest cos baix està delimitat per una paret de tàpia de 60 cm de gruix (banda est), reforçada per pilars de totxo vist ordenats de manera regular. Durant la intervenció s'hi van obrir les finestres, allargades i combinades dues a dues en cadascun dels trams de paret de tàpia. El coronament del parament consisteix en una barana calada, formada per un passamà motllurat que recolza sobre pilars de totxo vist i una sèrie de cercles de pedra artificial on s'inscriuen uns motius vegetals. També són de pedra artificial les hídries situades a sobre de cadascun dels pilars. En la configuració d'aquesta crugia destaquen les jàsseres de fusta atirantades amb elements rodons de ferro. Estan formades per dos taulons de fusta cosits entre si en alguns punts per passadors de ferro i atirantats, de manera que es dona al conjunt una certa contrafleixa. Les jàsseres s'encasten a les parets estintolant-se, aparentment, sobre unes cartel·les de guix.

La segona crugia està formada per planta baixa, pis i golfes. Contenia l'espai destinat a celler —la sala d'actes, després de la intervenció— i l'habitatge principal de la família Casas —reconvertit ara en espai per a les oficines municipals, mantenint-ne la distribució bàsica—. A aquesta crugia, li correspon una vessant de la coberta a dues aigües. L'altra vessant pertany a la tercera crugia, on hi ha el cos d'escala i altres estances de l'habitatge (aquesta part no es va acabar de construir fins després de la mort de l'arquitecte Cascante).

L'accés a la planta primera es realitza per una escala il·luminada per vidrieres policromades. L'escala arrenca d'un vestíbul, l'única peça que estava pavimentada a la planta baixa abans de la intervenció, antigament ornamentada amb ceràmiques aplacades. Se'n conserven alguns elements notables, com la porta d'accés al celler o els falsos arcs de totxo vist.

L'antic habitatge dels propietaris, al primer pis, estava organitzat al voltant d'una L formada pel vestíbul i el passadís

Alçats de les façanes principal, est i oest, i secció longitudinal de l'edifici, abans de la intervenció.

A la columna de la dreta, vistes generals de Can Casas abans de la intervenció i detall de la porta principal, situada a migdia. Fotos: R. Lacuesta, 1975; Joan Francés. SPAL, 9.3.1988; Rogent/Giralt, maig 1986.

que donava accés als antics dormitoris. Aquest passadís està il·luminat per finestres que s'obren a un petit pati interior, al voltant del qual s'organitza la planta baixa. En aquesta planta hi ha, a més, les estances que originalment estaven destinades a sala de visites (que encara conserva pintures i un enteixinat de fusta original), menjador des d'on s'accedeix a la terrassa de llevant (amb enteixinat de fusta i llar de foc), sis dormitoris, cambra de bany i cuina.

A la planta golfes —que serà el futur museu municipal— es dona una interessant solució per suportar la coberta, a base de cavalls de fusta invertits, atirantats amb elements de ferro pla. Aquesta planta està il·luminada per finestres situats sobre els del passadís de la planta primera i es completa amb el cos que cobreix l'escala, part del rebedor i del menjador, i la sala de visites.

La segona i la tercera crugia estaven adossades, pels costats est i nord respectivament, a la «casa vella», enderrocada durant la intervenció i substituïda per un nou cos que conté aules d'ús cultural. L'habitatge rural preexistent a l'obra de Cascante, de planta baixa i pis, estava alineat amb altres cases del nucli urbà i tenia unes dimensions i una orientació dels vessants de coberta similars a elles. La «casa vella» estava adossada a l'edifici principal pels seus dos nivells. Possiblement, estava destinada a acollir les dependències del servei. Pel que fa a la façana, aquest volum, ocupat ara pel nou cos, està unit a l'edificació principal mitjançant un hàbil recurs arquitectònic que fa aparèixer la façana principal com quasi simètrica, amagant que un pendent de teulada és més llarg que l'altre.

El tractament de les dues façanes principals (la del pati de migdia i la del carrer Bruc del Mig) és molt diferent del de la façana posterior, per ser aquesta secundària i, més probablement, perquè es va deixar inacabada. Malgrat la pèrdua de la majoria dels taulells ceràmics que ornamentaven les façanes principals, és indubtable el valor plàstic que tenen. L'ús dels diferents aparells de totxo, amb els seus entrants i sortints, els elements de pedra artificial de les baranes, les fusteries, les vidrieres de l'escala i d'algunes altres finestres o les xemeneies de planxa retallada demostren que Cristóbal Cascante estava immers dins del corrent renovador de l'arquitectura catalana de la segona meitat del segle XIX, que desembocaria en el Modernisme.

## Notícia històrica

La història de Can Casas comença cap a mitjan segle XIX, quan Josep Casas Sagristà, natural de Xàtiva, compra una casa del poble del Bruc —anomenada després «casa vella»— en la qual hi havia instal·lada una posada on solia aturar-se a pernoctar quan viatjava cap a Barcelona. La família no va comprar la casa per residir-hi habitualment, sinó per passar-hi algunes temporades de repòs o per supervisar l'exploració de les seves finques. Els Casas havien anat adquirint, des de començament del segle XIX, terres al Bruc per dedicar-les a la vinya.

Va ser un fill de Casas Sagristà, Josep Casas Chocomeli, enginyer industrial especialitzat en l'elaboració de vins, qui va decidir construir al Bruc un edifici de majors dimensions per tal que la família pogués gaudir d'una residència millor per

passar-hi temporades llargues. El projecte d'ampliació de la «casa vella» va ser encarregat a l'arquitecte Cristóbal Cascante, natural d'Esparreguera. El nou edifici havia d'anar adossat a l'antiga posada i havia de donar cabuda a l'habitatge i al celler.

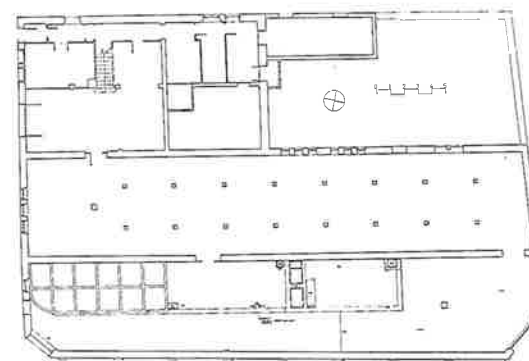
Cristóbal Cascante va començar a treballar en el projecte l'any 1888, moment en què també estava portant a terme el projecte de l'Hospital de Comillas (Cantàbria). Va concebre Can Casas segons una línia eclèctica, amb elements goticitzants barrejats amb altres purament decoratius que l'acosten al Modernisme. Cascante planteja un edifici de planta rectangular, amb uns cossos als extrems més destacats en alçada, elements que apareixen sovint a les seves obres. Els materials també s'hi repeteixen: mamposteria arrebossada als murs i totxo en obertures, pilastres, mènsules, baranes, etc. A més, utilitza la ceràmica vidriada en sobrellindes, capcers, cornises i decoració interior. També va dissenyar les portes, la xemeneia i alguns mobles. Des del punt de vista constructiu, els elements més interessants que hi va introduir són l'estructura de la coberta de les golfes —un enginyós treball quasi artesanal— i l'estructura de cobriment del celler —amb un peculiar sistema de tirants de les jàsseres—.

Cascante també va dissenyar mobles per a la casa, com ara els del menjador (aparador, trinxant i cadires), que encara conserven els descendents. Són fets de fusta de noguera i estan decorats amb columnetes, branques d'heura i crestries, tot concebut en línies clàssiques. En aquests mobles utilitza per primer cop, com a element decoratiu, les ales de rata-pinyada que tan profusament van fer servir els modernistes. A la part central del coronament del trinxant i de l'aparador, hi apareix una fulla d'heura encastada en la lletra C, signatura de l'autor.

El 12 de juliol del 1889, quan encara no tenia trenta-nou anys, Cascante va morir. L'edifici de Can Casas encara no estava del tot enllestit. La façana posterior, que connecta amb la «casa vella», va quedar interrompuda i mai es va acabar.

Quan es va construir el nou edifici el 1889, Casas Chocomeli va deixar que s'hi instal·lessin les monges dominiques i que en convertissin una part en convent i col·legi de nenes. Posteriorment, el manteniment del convent va córrer a càrrec del senyor Casas; sembla que les monges hi van romandre fins al 1930, aproximadament. La família Casas era molt religiosa i això queda palès en el fet que tots els dormitoris de l'habitatge tenien altars dedicats a diferents sants; el vestíbul de l'entrada era utilitzat com a capella privada, on es van casar alguns membres de la família.

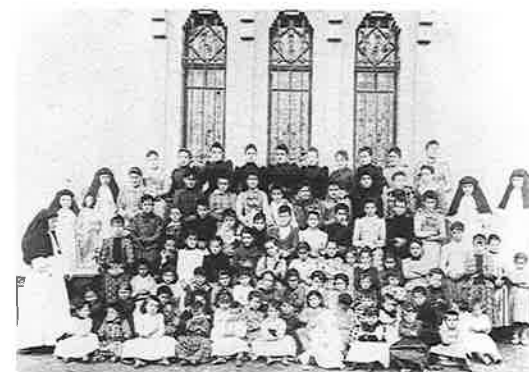
Josep M. Casas de Müller, un dels fills de Casas Chocomeli, va ser qui més es va dedicar a l'exploració del negoci de les vinyes —per això Can Casas era també coneguda amb el nom de bodegues Müller—. Va habitar la casa durant més de seixanta anys i la va mantenir en bones condicions. Els canvis que hi va fer van afectar tan sols la decoració de les façanes: va haver de treure alguns dels aplacats de ceràmica pintada que ornamentaven les cornises superiors, ja que es desprendien fàcilment de les parets i, encara que durant alguns anys es van anar reposant, a la fi va decidir eliminar-los. Per aquest motiu, només s'han conservat les ceràmiques que adornen les obertures i el fris de la planta baixa.



La planta baixa, en el seu estat inicial.



L'edifici de Can Casas, tal com que va quedar inacabat a causa de la mort de Cascante l'any 1889. Es pot veure que encara manca per construir la crugia de ponent. Foto: Col·lecció particular.



A final del segle XIX, el senyor Casas va deixar que s'instal·lessin a l'edifici les monges dominiques i que en convertissin una part en convent i col·legi de nenes. Foto: SPAL, final s. XIX.



El vestíbul de l'entrada era utilitzat de vegades com a capella privada, on es van casar alguns membres de la família. Foto: SPAL, cap al 1950.



Menjador de Can Casas, amb els mobles originals dissenyats per Cristóbal Cascante. Foto: SPAL, cap al 1970.



Autoretrat de Cristóbal Cascante. Pintura a l'oli, 1885. Col·lecció particular.

A partir de l'any 1940, es van fer una sèrie de reformes a la zona del celler pel mal estat en què havia quedat la casa després de la Guerra Civil (1936-1939). S'hi van substituir els tirants de ferro de les jàsseres per pilars toscos de totxo, perquè s'havien produït uns assentaments importants del terra de la planta primera. Les reformes van alterar profundament l'espai d'aquest cos.

L'any 1974 l'edifici va ser adquirit, juntament amb les terres del voltant entre el carrer del Bruc del Mig i la desviació de la carretera N-II, pels germans Albert i Jack Oriol, promotors immobiliaris d'origen català radicats a Venècia. La intenció dels nous propietaris era, des d'un principi, enderrocar l'edifici i, amb el solar resultant i els terrenys adjacents, realitzar una parcel·lació per a una futura urbanització. Per això no van dubtar a arrencar gran part de les ceràmiques vidriades que decoraven l'interior de l'habitatge (sobretot del vestíbul i de l'escala principal), i és possible que alguns de l'exterior. També es van endur part del mobiliari, que molt probablement havia estat dissenyat per Cascante.

Quan el 1979 va ser elegit un ajuntament democràtic al Bruc, es va trobar un **avantprojecte** d'urbanització dels terrenys de Can Casas que **comportava** l'enderroc de l'edifici o la seva transformació en hotel, voltat d'una mena de muralla que el separaria del casc urbà. L'avantprojecte havia estat aturat fins aleshores gràcies a la gestió realitzada per la Comissió del Patrimoni Històric-Artístic de Barcelona i, especialment, pel representant en ella del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, l'arquitecte Antoni González, que personalment va tenir cura de la protecció i declaració de Paratge Pintoresc de la muntanya de Montserrat, als peus de la qual s'estén el municipi del Bruc.

El nou ajuntament va fer tot el possible per salvaguardar l'edifici i l'any 1981 va aconseguir que s'elaborés el document *Propuesta de cesión de Can Casas al municipio del Bruc*. Com a conseqüència, es va fer un estudi profund de l'edifici, amb aixecament de plànols a escala 1/200.

Durant la tramitació de les Normes Subsidiàries de Planejament del Municipi del Bruc (1980-1983), es va plantejar la possibilitat de realitzar un Pla Especial per tal d'urbanitzar els terrenys propietat dels germans Oriol i d'obtenir, com a cessions derivades de l'esmentat pla, la part original de Can Casas (l'edifici construït per Cascante i l'antiga posada) per destinar-la a equipament, i el jardí de migdia per destinar-lo a zona verda pública.

L'aprovació de les Normes Subsidiàries, el febrer de 1983, va comportar la cessió definitiva de l'edifici a l'Ajuntament del Bruc, segons consta en escriptura pública signada el 27 d'abril de 1984.

### Cristóbal Cascante i Colom

Va néixer a Esparreguera el setembre del 1851. El pare, Cristóbal Cascante i Llopart (1810-1891), fill de Monistrol de Montserrat, era fabricant de teixits com els seus avantpassats del segle XVII. La mare, Maria Colom i Castells (1809-1879), era una pubilla d'Esparreguera. En casar-se, van anar a viure a aquesta vila, on van establir una fàbrica de cotó. En incendiar-se aquesta fàbrica a mitjan segle XIX, el pare va treballar d'encarregat a la factoria que la família Mercader pos-

seïa a Martorell, anomenada **Molí Fariner o Molí Vell**. Cap al 1875 els Cascante es **van traslladar a Barcelona**, a la casa Camprodon, del carrer Girona 46, on Cristóbal Cascante va establir més endavant el seu despatx d'arquitecte.

Entre el 1871 i el 1873, Cristóbal Cascante i Colom, que no va voler ser fabricant, es va matricular a la Universitat Literària de Barcelona, al mateix temps que sol·licitava l'ingrés a l'Escola d'Arquitectura. Al llarg de la carrera, va tenir com a professors arquitectes destacats de la Renaixença catalana, com ara Elies Rogent, August Font o Francisco de P. del Villar. Va ser company de promoció d'Antoni Gaudí, Eduard Mercader, Pere Falqués, Camil Oliveras i Leandre Serralach.

Mentre estudiava, va treballar al taller d'escultura de Venanci i Agapit Vallmitjana, acreditats artistes i professors de l'Escola de Llotja de Barcelona, i al taller d'Eudald Puní, que aleshores estava ocupat en les obres del parc de la Ciutadella. El mestre d'obres Josep Fontseré, que les dirigia, va tenir com a ajudants, a més de Cascante, Gaudí i els escultors Joan Flotats i Llorenç Matamala. A partir del 14 de desembre del 1876, Cascante i Gaudí van intervenir en les obres del cambril de la Mare de Déu de Montserrat, que dirigia Francisco de P. del Villar.

Cascante va obtenir el títol d'arquitecte el 15 de març del 1878. Durant l'exercici de la professió va col·laborar amb Joan Martorell, Antoni Gaudí i Eduard Mercader. La seva prematura mort, el 12 de juliol del 1889 —**esdevinguda** quan tot just es coronava l'edifici de Can Casas—, va estroncar una carrera esperançadora.

La producció arquitectònica de Cristóbal Cascante, realitzada entre el 1878 i el 1889, és representativa del corrent medievalista de la Renaixença, que havia tingut com a principals intèrprets els arquitectes Elies Rogent, Joan Martorell, August Font i Josep Oriol Mestres, entre altres. L'obra de Cascante palesa, en un primer moment, la influència directa de Rogent. És l'època en què comparteix despatx amb Eduard Mercader, amb qui fa la reforma i ampliació del Col·legi de Loreto, a Barcelona (1878-1890), cremat el 1909, i la primera restauració de l'església de Sant Pere de les Puel·les (1883).

Paral·lelament, comença a col·laborar amb Joan Martorell i Antoni Gaudí, que li confien la direcció d'algunes obres a Comillas (Cantàbria): la capella-panteó del Marquès de Comillas (projectada per Martorell i enllestida el 1881 per Cascante); el Palau Sobrellano (iniciat el 1878 per Martorell i dirigit des del 1881 per Cascante); el Seminari Pontifici (1882-1889, obra conjunta de Martorell i Cascante, on va treballar Domènech i Montaner des del 1890), i l'edifici El Capricho, projectat per Gaudí el 1883, del qual Cascante va dissenyar els interiors i el mobiliari. A més, va projectar el monument al primer marquès de Comillas (1885), que per diverses causes no es va realitzar fins al 1890 (se'n va fer càrrec Domènech i Montaner, que va introduir algunes variants en el projecte de Cascante, però en va conservar la part bàsica). Cascante és autor, també, de l'Hospital de Comillas (1885-1888), per encàrrec de Claudio López i López.

L'última obra de Cascante va ser Can Casas, del Bruc, iniciada el 1888 aprofitant una de les estades que feia a Catalunya.

## Crònica de l'actuació

A partir de la **cessió definitiva de Can Casas** a l'Ajuntament, efectuada el **1984**, el consistori municipal va sol·licitar la col·laboració de la Diputació per engegar un projecte de restauració i reutilització de l'edifici. D'una banda, es van mantenir converses amb el Servei de Parcs Naturals i Medi Ambient per possibilitar-hi la instal·lació d'una Escola de la Natura lligada a la muntanya de Montserrat; de l'altra, es va acordar amb l'Àrea de Cultura de la Diputació la redacció del projecte de restauració esmentat, per adaptar una part de l'edifici a activitats culturals. Per això el Servei es va responsabilitzar de la intervenció a Can Casas.

Les obres es van desenvolupar en sis fases, les cinc primeres entre el 1988 i el 1992, i la sisena iniciada el desembre de 1994 i acabada la primavera del 1995. Els treballs es van efectuar seguint el fil conductor d'un organigrama de l'espai, suggerit per l'Ajuntament, que va establir, prèviament a l'inici de les obres, els usos de les diferents parts de l'edifici.

L'any 1986, mentre es redactava el projecte de restauració, es va produir el trasllat de la Biblioteca Popular Verge de Montserrat, propietat de la Diputació, a la primera planta de l'edifici de Can Casas, de manera provisional. Al mateix temps es van començar a celebrar a l'edifici, encara no restaurat, concerts i exposicions. Amb motiu del trasllat de la biblioteca, el 8 de maig de 1986 s'hi va celebrar un acte presidit per Antoni Dalmau, president de la Diputació de Barcelona, en el qual el cap del Servei, Antoni González, va pronunciar una conferència sobre l'edifici modernista de Can Casas i sobre el seu autor.

El 15 de juliol del 1989, per commemorar el centenari de la mort de l'arquitecte Cristóbal Cascante i de la construcció de Can Casas, es van celebrar diferents actes organitzats pel Servei i l'Ajuntament del Bruc. Entre les activitats realitzades figuren l'edició d'un tríptic (amb dades biogràfiques de Cascante i informació sobre la seva obra arquitectònica i sobre el projecte de restauració de Can Casas), la conferència *L'arquitecte Cristóbal Cascante i Colom a càrrec de Raquel Lacuesta*, historiadora de l'art del Servei, la visita a l'edifici i a les obres de restauració ja realitzades, i el muntatge d'una exposició amb fotografies antigues i actuals de Can Casas i plànols del projecte de restauració.

El 21 de novembre del 1992 es va inaugurar la seu definitiva de la Biblioteca Popular Verge de Montserrat —la zona dels antics cups de l'edifici, a la planta baixa— amb un acte en què va parlar l'escriptor Emili Teixidor i els alumnes del Col·legi Públic del Bruc van llegir textos de la col·lecció local de la Biblioteca. Van convocar aquest acte el president de la Diputació de Barcelona, Manuel Royes i Vila, el diputat de les àrees de Cultura i Educació, Joan Fuster i Sobrepera i l'alcalde de l'Ajuntament del Bruc, Francesc Elias Aldosa.

## Descripció de les obres

La primera fase de treballs va consistir en la reforma de la coberta del cos principal, la reforma i millora de l'estructura i el terrat del cos baix, i l'adequació de l'antic celler com a sala d'actes.

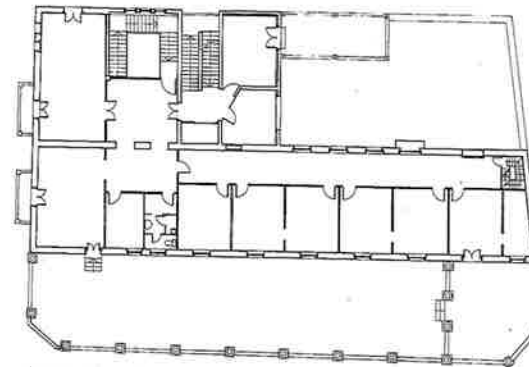
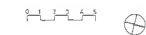
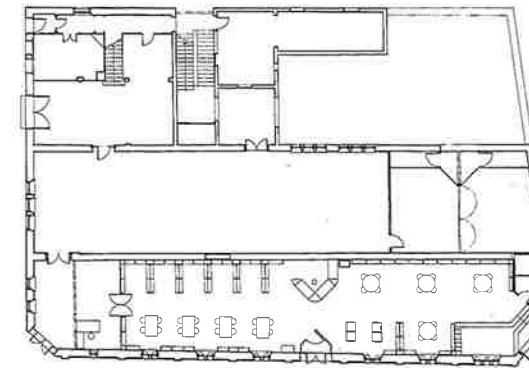
Pel que fa a l'estat de l'estructura de fusta, era molt pitjor del que inicialment s'havia cregut. Als efectes dels tèrmits se sumaven els de les humitats. Es va procedir a resoldre el problema de la coberta per zones. Primer, va tenir lloc una intervenció per protegir dels atacs dels insectes xil·lòfags l'estructura de la coberta de la planta baixa i de la primera planta, mitjançant el tractament de la fusta i l'execució d'una barrera perimètrica al llarg de les diferents façanes. Després, es van desmuntar les teules amb la màxima atenció per poder-ne aprofitar tantes com fos possible, i es van reforçar els caps de biga, canviant o esquadrant les bigues que no tenien encavallades i col·locant els tirants en aquelles que els havien perdut. La nova coberta consta d'una solera formada per una capa d'encadellat, un gruix de poliestirè d'alta densitat, una malla de «tela de gallina» i 2 cm de morter de protecció. Les teules noves que van substituir les trencades es van situar com a canals, i les velles, com a cobertores. També es va refer el canaló de recollida d'aigües, revestit amb una làmina de PVC, fixat amb una peça ceràmica en C que el protegeix. Formalment, el canaló remarca la línia de coronament de la façana.

Acabades les obres de la teulada, es va intervenir al terrat que cobreix el cos baix dels antics cups. En desmuntar-lo, hi van aparèixer les lesions produïdes per humitats a bigues i llates, moltes de les quals van ser substituïdes. Es van restituir els elements de tirants de dues jàsseres i es van enderrocar els pilars de totxo provisionals que les sustentaven. Després, es va col·locar una solera de rajola de Sant Genís i, per sobre, un aïllament de formigó cel·lular que donava els pendents necessaris pels desguassos, protegit amb tela butílica impermeabilitzant. L'acabat va consistir en una capa de gres Tecobar. Com a complement d'aquests treballs, es van formar els nous baixants de desguàs del terrat, amb tubs de PVC encastats al mur de la façana de llevant.

A continuació es van realitzar les obres necessàries per adequar l'antic celler com a sala d'actes i com a aula per a Escola de Natura. Es van eliminar els pilars de totxo col·locats durant els anys quaranta, que desvirtuaven l'espai, i se'n va reparar l'estructura. Per reforçar-la, es va intercalar una nova jàssera entre les originals, fent disminuir la llum de les bigues. També, es va procedir a la reposició de tirants de ferro i elements de fusta de les jàsseres que s'havien perdut i a la restauració d'algunes cartel·les. Una d'elles, que estava molt deteriorada, va ser substituïda per una altra d'igual.

Es va col·locar un paviment de terrazzo microgrà, formant uns quadrats centrals mitjançant la disposició de tires de llautó embegudes. Al sostre es van col·locar planxes Armstrong entre les llates per tal de millorar les condicions acústiques. Les parets es van revestir amb un estuc de color rosat, planxat a la zona del sòcol. També es va restaurar la porta d'entrada des del vestibul principal.

Es va crear una sortida d'emergència i un espai de magatzem a l'extrem sud del cos de baix de l'edifici. Això va comportar la transformació en finestra de la petita porta existent al costat est de la façana principal, per tal de mantenir un bon nivell d'il·luminació natural i deixar acabada interiorment la sortida d'emergència. A la paret oriental del magatzem es va obrir una finestra allargada d'esquema vertical, que dona al carrer



Projecte de restauració i adequació de Can Casas per a dependències municipals i biblioteca pública. A dalt, la planta baixa, on es mostra l'organització de la biblioteca, situada a la crugia est. A baix, la planta segona, amb les noves propostes d'ús.

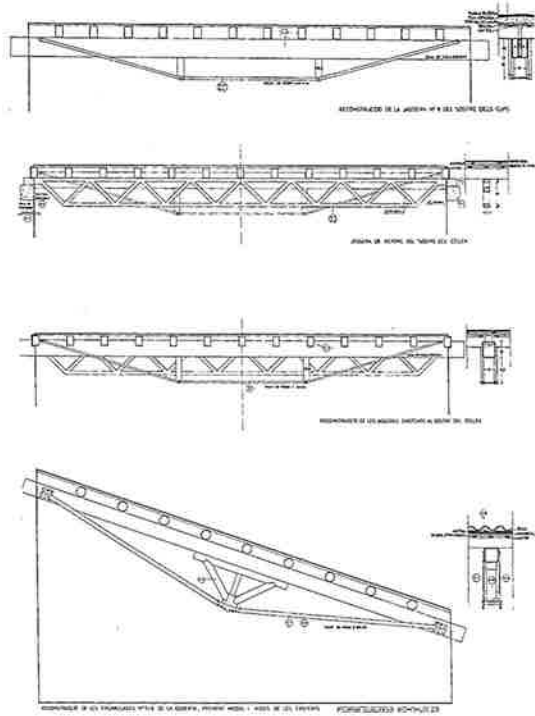


Nova entrada a la biblioteca per la façana de llevant. Foto: M. Baldomà. SPAL, 4.2.1993.

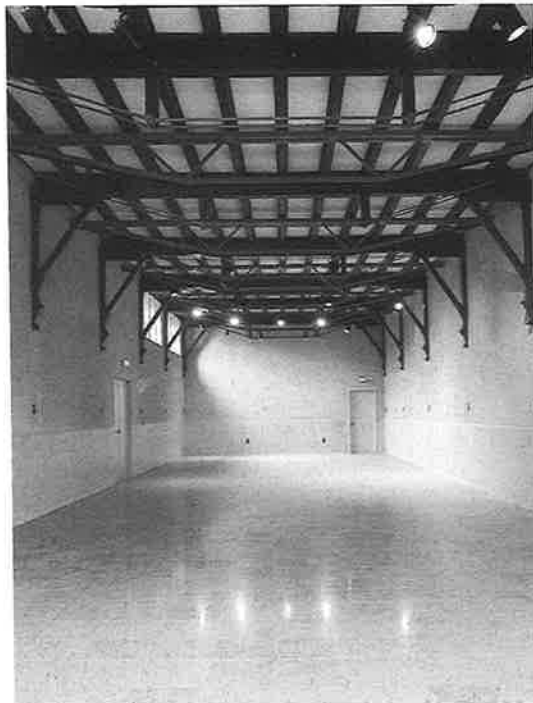
## Can Casas. El Bruc

218

Reconstrucció de les jàsseres existents als sostres dels cups i del celler, a la planta baixa, i de les encavallades de la coberta de les golfes, segons els models i les mides originals.



L'espai de l'antic celler, un cop restaurat i convertit en sala d'actes culturals. Foto: Rogent/Giralt, febrer, 1991.



A la columna de la dreta, a dalt, detall de les encavallades originals de la coberta de les golfes. Foto: Rogent/Giralt, febrer 1991. Al centre, detall de l'estructura del sostre, un cop restaurada, de la nova biblioteca. Foto: Rogent/Giralt, febrer, 1991. A baix, detall del sistema constructiu del sostre de l'antic celler, un cop restaurat. Foto: SPAL, 4.7.1989.



del Bruc del Mig. A aquesta fase correspon, també, la construcció d'un nou lavabo a la planta primera, que ocupa la meitat de l'antiga cuina (l'altra meitat, es preveu destinar-la a arxiu de l'Ajuntament).

La il·luminació de la sala d'actes es va fer amb guies electrificades, integrades a les jàsseres metàl·liques noves. També, es van col·locar endolls repartits per tot el local i focus de la casa ERCO sustentats i alimentats per un carril electrificat trifàsic, situat a la cara interior de les bigues de reforç.

Les obres de la segona fase van consistir en el desmuntatge de l'anomenada «casa vella», l'inici del nou cos d'aules i l'adequació parcial de l'antic espai dels cups per ubicar-hi la biblioteca.

El desmuntatge de la «casa vella» es va iniciar per les teules, que es van aprofitar per a la teulada definitiva. Les bigues de fusta es van tallar deixant els caps dins de les parets mestres. Durant l'enderroc del sostre de la planta baixa i de les parets mestres, es va posar especial atenció en el tram de paret comú amb el cos de la cuina —que s'havia de mantenir dempeus—, ja que era de tàpia i es trobava en molt mal estat.

Després, es van obrir els fonaments i les rases de pas dels desguassos dels lavabos i baixants de pluvials, tant sota la nova construcció com al pati. Es van omplir els fonaments i es van col·locar els claveguerons fins a l'enllaç amb els que, en la primera fase, s'havien deixat sota el paviment de la sala d'actes.

En aixecar el nou edifici, es va tenir especial cura en els lligams amb el cos de l'antiga cuina i en els nivells dels forjats per tal d'assegurar la correcta correspondència amb aquell cos, el vestíbul i el passadís de la planta primera. Després es va fer la llosa d'escala de formigó armat.

En el cos baix dels antics cups, s'hi van obrir les finestres i la porta d'entrada nova, a la façana est —que abans era una paret massissa—. A l'interior es van enderrocar les parets que formaven l'antic magatzem (parcialment la que el separava de la sortida d'emergència i totalment la que el separava de la biblioteca) i es va anivellar el terra per deixar-lo preparat per rebre el paviment. Les parets es van repicar totalment.

La tercera fase d'obres va consistir en l'acabat dels aspectes arquitectònics (estructura, ram de paleta, etc.) de l'espai destinat a la biblioteca. Primerament, es va col·locar una capa de grava recoberta de sorra i una làmina de PVC per evitar humitats; al damunt es va formar una xapa de formigó de 12 cm de gruix, sobre la qual, més tard, s'hauria de col·locar el paviment. Es van construir les parets i envans per formar l'espai dels sanitaris a l'extrem nord de la sala. A continuació, es van fer les regates per al pas de les instal·lacions, es van arrebosar les parets, es van revestir amb rajola de València les dels sanitaris i es va construir la solera d'encadellat —sobre envanets de sostre mort— d'un sector de paviment sobrealçat que després hauria de revestir-se de fusta i es destinaria a espai de joc. Simultàniament, es van decapar les bigues i altres elements de fusta del sostre, i se'ls va donar la primera capa de protecció. Acabats aquests treballs, es va col·locar el terrazzo i els aparells sanitaris.

Després de penjar les fulles de portes interiors i finestres, es va col·locar la porta vidriera de la nova entrada principal i la porta de l'extrem nord, reconstruïda amb fusta. Més endavant, es van col·locar els vidres a les finestres i al cancell de la porta d'entrada, que és de fusta de faig envernissada.

A l'extrem sud de la sala es va situar una mampara transversal que la separa d'un petit vestíbul on hi ha dues portes: una que dona directament al carrer i una altra per on es pot accedir a la sala d'actes, que constitueix la sortida d'emergència d'aquesta sala. La mampara està formada per un sòcol de fusta opac i una gran vidriera amb cinc vidres de 6 mm de gruix, subjectats per quatre perfils metàl·lics en T i dos en L, ancorats en el mur d'ampit i al sostre. Els dos vidres dels extrems són rentats a l'àcid i els tres centrals, transparents.

A continuació, es va restaurar la tarja amb reixa i vidres de la porta del xamfrà nord. A l'interior, també en la zona nord, s'hi van col·locar els graons de fusta i el parquet de l'espai de joc. Finalment, es van pintar les parets i la fusteria, i es va abrillantar el terrasso.

En la quarta fase es va acabar de construir l'edifici de les aules noves. La comprovació dels nivells del forjat existent al terra de les golfes va portar a haver d'ajustar els nivells dels dos forjats de les aules i, en conseqüència, a revisar el repartiment de graons dels dos darrers trams de l'escala, que ja s'havia començat a encofrar. En el repartiment final, es va posar molta cura en la correcta coincidència de les arestes inferiors de les lloses. A continuació, es van formar les dues últimes tramades i es van continuar les parets fins a l'alçada de la coberta de les aules. Després, es van col·locar les bigues metàl·liques i es va formar la solera d'encadellat i la capa d'aïllament tèrmic.

La teulada del cos antic es trobava en molt mal estat. Es va prendre la decisió de canviar el sentit de les noves bigues de ferro, la qual cosa va comportar la variació de la solució estructural del nou terra de fusta de l'espai situat sobre el rebedor del primer pis. Durant el mes en què l'obra va estar aturada pel mal temps, es va construir en taller l'encavallada que aguanta la coberta de les golfes i la meitat del terra, dividida en dues peces per tal de facilitar-ne la col·locació.

Després, es va protegir amb taulers de fusta i plàstics el sostre de la planta primera, que es va conservar, i es va començar a enderrocar la solera de la teulada i a desmuntar l'estructura de fusta. A continuació, es va col·locar, anivellar i collar la primera part del cavall i, posteriorment, la segona, muntant-se i soldant-se *in situ* per formar una sola peça. Es van realitzar els recolzaments previstos sobre les antigues parets de l'edifici i es van col·locar els perfils metàl·lics de la coberta, la solera d'encadellat ceràmic, l'aïllament tèrmic i les teules, tant de l'edifici vell com del cos de les aules.

Un cop assegurada la protecció dels pisos inferiors, es van col·locar les bigues que havien de suportar la part del terra de les golfes entre el cavall i la façana principal, i es va formar l'entarimat de tauler aglomerat de fusta. Seguidament, es va procedir a la formació de la teulada de coure sobre la caixa d'escala (sobre planxes d'aglomerat de fusta suportades per perfils metàl·lics) i a la col·locació de dues bigues IPN-100 a l'interior de la caixa de l'ascensor, necessàries per al seu fu-



La nova Biblioteca Popular Verge de Montserrat, que ocupa la zona dels antics cubs de l'edifici, a la planta baixa, restaurada i moblada. Fotos: M. Baldomà, SPAL, febrer, 1993.



Vista interior de les noves finestres obertes a la façana de llevant per donar claror a la biblioteca. Fotos: M. Baldomà. SPAL, 4.2.1993.

tur muntatge i funcionament. Finalment, es va formar el graonat bast de l'escala i se'n van construir les baranes.

Tot i no estar incloses inicialment en el projecte, es van portar a terme actuacions en altres zones de l'edifici, que van deixar l'obra feta en millors condicions d'acabats, de seguretat i de presència.

A la cinquena fase de treballs es van fer les actuacions necessàries per tal d'adequar l'espai que havia d'acollir la Biblioteca Popular Verge de Montserrat. Pel que fa al moblament, es va optar per models del sistema Gama-BCI, proveïdor habitual de la Xarxa de Biblioteques Populars de la Diputació de Barcelona.

La biblioteca es va organitzar, bàsicament, en dues zones diferenciades —la d'adults i la infantil—, separades pel cancell d'entrada i el taulell del bibliotecari. Al final de la zona d'adults hi ha un espai destinat a despatx. La zona d'adults s'organitza amb quatre taules, aptes per a quatre persones cadascuna (de 150x90 cm, amb potes metàl·liques de color blanc), col·locades prop de les finestres per tal d'obtenir una millor il·luminació natural; també hi ha unes prestatgeries per als llibres (mòduls de 2,12 m d'alçada i 30 cm de fondària).

El taulell del bibliotecari està col·locat just davant de l'entrada i té forma de V. Davant del taulell i prop de la part fixa del cancell d'entrada, es troba una zona de lectura amb quatre butaques; al costat hi ha uns prestatges inclinats, aptes per a diaris i revistes.

La zona infantil està formada per quatre taules rodones de 126 cm de diàmetre amb quatre cadires cadascuna, prestatgeries de 1,52 m d'alçada (unes adossades a la paret del fons i altres perpendiculars a la paret de façana), i una zona més informal, constituïda per una tarima de fusta (realitzada durant la 3a fase), on es col·locarien dos bucs de contes i un carro per recollir deu coixins rodons de colors diferents.

Completen el moblament un fitxer apte per a 25.000 fitxes i un carret per a llibres. En total, la biblioteca té una capacitat d'uns 10.100 llibres i espai per exposar-hi 25 revistes, tal i com havia demanat la Secció de Biblioteques.

Pel que fa a la il·luminació, les característiques de l'espai, la importància del sostre i les necessitats específiques dels punts de lectura i de les prestatgeries van obligar a buscar un sistema que, sense estar en contacte amb el sostre (jàsseres, bigues, llates o rajoles), permetés il·luminar-lo i donés la quantitat de llum necessària sobre el pla de les taules. Aquestes condicions van aconsellar la instal·lació d'un sistema d'elements lineals, disposats paral·lelament a les parets longitudinals de la sala, de tal manera que donen continuïtat a l'espai per sobre de les divisions aparents que poden formar les prestatgeries. Es va adoptar el sistema DELTA de Sistemes Tècnics de Il·luminació, consistent en una lluminària fluorescent aèria d'alumini extruïda pintada, capaç d'allotjar un equip fluorescent bitubular que permet l'acoblament a la seva cara superior de làmpares d'il·luminació indirecta. Aquests elements, disposats a una distància d'1 m de les parets de façana i posterior, permeten la lectura global de l'espai, una adequada il·luminació de les prestatgeries i de les àrees de lectura i, amb les làmpares halògenes, la il·luminació del sostre, element arquitectònicament remarcable.

Les lluminàries estan suportades per uns cables tensors ancorats a les parets i uns elements rígids separadors.

Acabada la cinquena fase de treballs, l'Ajuntament es va trobar amb la necessitat d'adequar les aules de Can Casas per acollir les activitats de l'escola pública, provisionalment durant el curs 1992-1993, ja que la Generalitat havia de remodelar les instal·lacions on s'ubicava. L'adaptació la va fer el mateix Ajuntament amb el suport de la Generalitat. Gràcies a aquesta iniciativa, el consistori va poder comptar, a partir del setembre del 1993, amb unes aules definitives per desenvolupar-hi activitats culturals.

La sisena fase de treballs, que ja no és objecte d'aquesta *Memòria 1990-1992*, inclou les obres per adequar l'espai de les golfes, destinat a futur museu municipal.

## Bibliografia

### Llibres i articles

- BOHIGAS, O.: *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista*. Vol. II, Lumen, Barcelona, 1983.
- CIRICI PELLICER, A.: *El arte modernista catalán*. Aymà, Barcelona, 1951.
- Cròniques municipals*, núm. 29. El Bruc, juliol de 1988.
- LACUESTA, R.: *El arquitecto Cristóbal Cascante Colom (1851-1889)*. Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (treball d'investigació inèdit), Barcelona, 1976.
- LACUESTA, R.; GONZÁLEZ, A.: *Arquitectura modernista en Cataluña*. Guías de Arquitectura, Gustavo Gili, Barcelona, 1990.
- Programa d'inauguració del nou local de la Biblioteca Verge de Montserrat*. El Bruc, 21 de novembre de 1992.
- SERVEI DEL PATRIMONI ARQUITECTÒNIC: *Commemoració de la construcció de Can Casas i de la mort de l'arquitecte Cristóbal Cascante (1889-1989)* (opuscle). Diputació de Barcelona, Barcelona, 1989.

### Notícies de premsa

- RIBA, C.: *Francesc Elias, alcalde del Bruc* (entrevista). Igualada, 22 d'abril de 1988.

### Treballs d'investigació i estudis dipositats al Servei

- LACUESTA, R.: *L'arquitecte Cristóbal Cascante i Colom (1851-1889)* (conferència). El Bruc, 15 de juliol de 1989.



### Información básica del edificio

Comarca: Anoia

Municipio: El Bruc

Localización: Calle del Bruc del Mig, 55.

**Tipología:** Edificio señorial de planta rectangular con bodega adosada; concebido en una línea ecléctica, con elementos gotizantes mezclados con otros que le acercan al Modernismo.

Época: 1888-1889

Autor: Cristóbal Cascante Colom, arquitecto (1851-1889).

**Uso primitivo:** Finca rural de la familia Casas, compartida con las monjas dominicas, que tenían allí un centro de enseñanza de niñas.

**Uso actual:** Biblioteca popular, salón de actos, oficinas del Ayuntamiento, dependencias para equipamientos culturales del municipio. También, en un futuro próximo, museo municipal.

Propiedad: Ayuntamiento de El Bruc

### Información básica de la actuación

#### Intervención arquitectónica

Reforma de la estructura del techo del desván y reparación de las cubiertas. Reparación del techo y de la azotea del cuerpo bajo alineado con la calle Bruc del Mig. Restauración y recuperación del espacio de la bodega para convertirla en salón de actos. Construcción de un nuevo cuerpo interior e instalación de la Biblioteca Popular Virgen de Montserrat.

#### Trabajos previos

Informe y alzado de planos: Víctor Argenti, Antoni González, arquitectos.

Fecha: febrero 1981

#### Proyecto

Arquitectos: Manuel Giralt, Jordi Rogent.

Fecha: diciembre 1985-mayo 1987

#### Obra

Arquitectos: Manuel Giralt, Jordi Rogent.

Aparejadora: Montserrat Valls

Empresa constructora: Joan Closa Serra, Copons.

Carpintería: Josep Alemany, El Bruc.

Electricidad: Serveis Bruc, Cooperativa, El Bruc.

Cerrajería: Jaume Llorens, El Bruc.

Impermeabilización: Giscosa, Barcelona.

Pintura: Rafel Escriu, El Bruc.

Pavimentos: Escofet, SA, Barcelona.

Tratamiento antitermitas: TEC, Barcelona.

Mobiliario de la biblioteca: Mobles Gama, Barcelona.

Paneles de compartimentación y cristalería: Vidres Igualada, Igualada.

Iluminación de la biblioteca: Sistemas Técnicos de Iluminación, Hospitalet de Llobregat.

Fecha de inicio: 4 de febrero de 1988

Fecha de finalización: 15 de noviembre de 1992 (5ª fase)

Presupuesto: 61.268.220 pesetas.

#### Investigación histórica y artística

Raquel Lacuesta

Textos: Raquel Lacuesta, Manuel Giralt, Jordi Rogent.

### Descripción del edificio

Can Casas está integrada dentro del núcleo del pueblo. Con una de las fachadas alineadas con la calle del Bruc del Mig (antigua carretera), está separada del número 53 bis por un espacio ajardinado —protegido de la vía pública por medio de una cerca— que corresponde al patio o jardín de acceso a la puerta principal, situada al sur. Este espacio, de propiedad municipal, está destinado a zona verde de uso público. Las otras dos fachadas están también aisladas.

Consta de un edificio principal, proyectado por Cristóbal Cascante y restaurado por el Servicio en la intervención que aquí se reseña, y un cuerpo nuevo construido durante esta misma intervención, que sustituyó la denominada «casa vieja», a la que se había adosado la edificación principal con el objeto de ampliarla (1888-1889).

El edificio principal está formado por planta baja, planta primera y desván. Es un cuerpo de planta rectangular, con el eje longitudinal paralelo a la calle Bruc del Mig. Las tres crujías que lo forman, paralelas a este eje, son muy diferentes tanto en lo que respecta a la forma como al uso primitivo.

La primera crujía, al lado de la carretera, es de una sola planta cubierta con una terraza accesible; se trata de la zona de los antiguos lagares, adecuada ahora como biblioteca. Este cuerpo bajo está delimitado por una pared de tapia de 60 cm de grosor (lado este), reforzada por pilares de ladrillo visto ordenados de manera regular. Durante la intervención se abrieron las ventanas, alargadas y combinadas dos a dos en cada uno de los tramos de pared de tapia. El remate del paramento consiste en una barandilla calada, formada por un pasamanos moldurado que descansa sobre pilares de ladrillo visto y una serie de círculos de piedra artificial en los que se inscriben motivos vegetales. También son de piedra artificial las hidrías situadas encima de cada uno de los pilares. En la configuración de esta crujía destacan las jácenas de madera atirantadas con elementos redondos de hierro. Están formadas por dos tableros de madera, cosidos entre sí en algunos puntos por pasadores de hierro y atirantados, de manera que se da al conjunto una cierta contraflecha. Las jácenas se empotran en las paredes apuntalándose, aparentemente, sobre unas cartelas de yeso.

La segunda crujía está formada por planta baja, piso y desván. Contenía el espacio destinado a bodega —salón de actos, después de la intervención— y la vivienda principal de la familia Casas —reconvertida ahora en espacio para las oficinas municipales, pero manteniendo su distribución básica—. A esta crujía le corresponde una vertiente de la cubierta a dos aguas. La otra vertiente pertenece a la tercera crujía, donde se encuentran el cuerpo de escalera y otras estancias de la vivienda (esta parte no se acabó de construir hasta después de la muerte del arquitecto Cascante).

El acceso a la primera planta se realiza a través de una escalera iluminada por vidrieras policromadas. La escalera arranca de un vestíbulo, la única pieza que estaba pavimentada en la planta baja antes de la intervención, antiguamente decorada con cerámicas chapeadas. Se conservan algunos elementos notables, como la puerta de acceso a la bodega o los falsos arcos de ladrillo visto.

La antigua vivienda de los propietarios, en el primer piso, estaba organizada alrededor de una L formada por el vestíbulo y el pasillo que daba acceso a los antiguos dormitorios. Este pasillo está iluminado por ventanas que se abren a un pequeño patio interior, a cuyo alrededor se organiza la planta baja. En esta planta se ubican, además, las estancias que originalmente estaban destinadas a sala de visitas (que aún conserva pinturas y un artesonado de madera original), comedor, desde el que se accede a la terraza de levante (con artesonado

de madera y chimenea), seis dormitorios, cuarto de baño y cocina.

En la planta del desván —que será el futuro museo municipal— se ofrece una interesante solución para soportar la cubierta, a base de caballetes de madera invertidos, atrantados con elementos de hierro plano. Esta planta está iluminada mediante ventanales situados sobre los del pasillo de la primera planta y se completa con el cuerpo que cubre la escalera, parte del recibidor y del comedor, y la sala de visitas.

La segunda y la tercera crujía estaban adosadas, por los costados este y norte respectivamente, a la «casa vieja», derribada durante la intervención y sustituida por un nuevo cuerpo que contiene aulas de uso cultural. La vivienda rural preexistente a la obra de Cascante, de planta baja y piso, estaba alineada con otras casas del núcleo urbano y tenía unas dimensiones y una orientación de las vertientes de cubierta similares a ellas. La «casa vieja» estaba adosada al edificio principal por sus dos niveles. Posiblemente, estaba destinada a acoger las dependencias del servicio. Respecto a la fachada, este volumen, ocupado ahora por el nuevo cuerpo, está unido a la edificación principal mediante un hábil recurso arquitectónico que hace aparecer la fachada principal como casi simétrica, escondiendo que una pendiente del tejado es más larga que la otra.

El tratamiento de las dos fachadas principales (la del patio de mediodía y la de la calle Bruc del Mig) es muy diferente del de la fachada posterior, por ser ésta secundaria y, más probablemente, porque se dejó inacabada. A pesar de la pérdida de la mayoría de los azulejos que decoraban las fachadas principales, es indudable el valor plástico que tienen. El uso de los diferentes aparejos de ladrillo, con sus salientes y entrantes, los elementos de piedra artificial de las barandillas, las carpinterías, las vidrieras de la escalera y de algunas otras ventanas o las chimeneas de plancha recortada demuestran que Cristóbal Cascante estaba inmerso en la corriente renovadora de la arquitectura catalana de la segunda mitad del siglo XIX, que desembocaría en el Modernismo.

### Noticia histórica

La historia de Can Casas comienza hacia mediados del siglo XIX, cuando Josep Casas Sagristá, natural de Játiva, compra una casa del pueblo de El Bruc —la llamada después «casa vieja»— en la cual había instalada una posada donde solía detenerse a pernoctar cuando viajaba hacia Barcelona. La familia no compró la casa para residir en ella habitualmente, sino para pasar algunas temporadas de reposo o para supervisar la explotación de sus fincas. Los Casas habían ido adquiriendo, desde comienzos del siglo XIX, tierras en El Bruc para dedicarlas a la viña.

Fue un hijo de Casas Sagristá, Josep Casas Chocorneli, ingeniero industrial especializado en la elaboración de vinos, quien decidió construir en El Bruc un edificio de mayores dimensiones para que la familia pudiese disfrutar de una mejor residencia para pasar en ella largas temporadas. El proyecto de ampliación de la «casa vieja» fue encargado al arquitecto Cristóbal Cascante, natural de Esparreguera. El nuevo edificio había de ir adosado a la antigua posada y dar cabida a la vivienda y la bodega.

Cristóbal Cascante comenzó a trabajar en el proyecto en el año 1888, momento en el que también estaba llevando a cabo el proyecto del Hospital de Comillas (Cantabria). Concibió Can Casas según una línea ecléctica, con elementos gotizantes mezclados con otros puramente decorativos que le acercan al modernismo. Cascante plantea un edificio de planta rectangular, con unos cuerpos en los extremos más destacados en altura, elementos que aparecen frecuentemente en

sus obras. Los materiales también se repiten aquí: mampostería revocada en los muros y ladrillo en vanos, pilastras, ménsulas, barandillas, etc. Además, utiliza la cerámica vidriada en sobredinteles, hastiales, cornisas y decoración interior. También diseñó las puertas, la chimenea y algunos muebles. Desde el punto de vista constructivo, los elementos más interesantes que introdujo son la estructura de la cubierta del desván —un ingenioso trabajo casi artesanal— y la estructura de cubrimiento de la bodega —con un peculiar sistema de tirantes de las jácenas—.

Cascante también diseñó muebles para la casa, como los del comedor (aparador, trinchante y sillal), que aún conservan los descendientes. Están realizados en madera de nogal y decorados con columnillas, ramas de hiedra y cresterías, concebido todo ello en líneas clásicas. En estos muebles utiliza por primera vez, como elemento decorativo, las alas del murciélago, que tan profusamente utilizaron los modernistas. En la parte central del remate del trinchante y del aparador, aparece una hoja de hiedra inscrita en la letra C, firma del autor.

El 12 de julio de 1888, cuando aún no tenía 39 años, Cascante murió. El edificio de Can Casas aún no estaba terminado completamente. La fachada posterior, que conecta con la «casa vieja», quedó interrumpida y parece que nunca se acabó.

Cuando se construyó el nuevo edificio en 1889, Casas Chocorneli dejó que se instalasen en él las monjas dominicas y que convirtiesen una parte en convento y colegio para niñas. Posteriormente, el mantenimiento del convento corrió a cargo del señor Casas, y parece que las monjas permanecieron allí hasta 1930, aproximadamente. La familia Casas era muy religiosa y ello queda de manifiesto en el hecho de que todos los dormitorios de la vivienda tenían altares dedicados a diferentes santos; el vestíbulo de la entrada era utilizado como capilla privada, donde se casaron algunos miembros de la familia.

Josep M. Casas de Müller, uno de los hijos de Casas Chocorneli, fue quien más se dedicó a la explotación del negocio de las viñas —por eso Can Casas era también conocida con el nombre de bodegas Müller—. Habitó la casa durante más de 60 años y la mantuvo en buenas condiciones. Los cambios que realizó afectaron tan sólo a la decoración de las fachadas: tuvo que quitar algunos de los azulejos de cerámica pintada que decoraban las cornisas superiores, ya que se desprendían fácilmente de las paredes y, aunque durante algunos años se fueron reponiendo, al final decidió eliminarlos. Por este motivo, sólo se han conservado las cerámicas que adornan las aberturas y el friso de la planta baja. A partir del año 1940 se llevaron a cabo una serie de reformas en la zona de la bodega debido al mal estado en que había quedado la casa después de la Guerra Civil (1936-1939). Se sustituyeron los tirantes de hierro de las jácenas por toscos pilares de ladrillo, ya que se habían producido unos asentamientos importantes del suelo de la primera planta. Las reformas alteraron profundamente el espacio de este cuerpo.

En el año 1974 el edificio fue adquirido, juntamente con las tierras de alrededor entre la calle del Bruc del Mig y la desviación de la carretera N-II, por los hermanos Albert y Jack Oriol, promotores inmobiliarios de origen catalán afincados en Venezuela. La intención de los nuevos propietarios era, desde un principio, derribar el edificio y, con el solar resultante y los terrenos adyacentes, realizar una parcelación para una futura urbanización. Por ello no dudaron en arrancar gran parte de los azulejos cerámicos que decoraban el interior de la vivienda (sobre todo del vestíbulo y la escalera principal), y es posible que algunos del exterior. También se llevaron parte del mobiliario, que muy probablemente había sido diseñado por Cascante.

# Casa Casas. El Bruc

222

Cuando en 1979 fue elegido un Ayuntamiento democrático en El Bruc, se encontró un anteproyecto de urbanización de los terrenos de Can Casas que implicaba el derribo del edificio o su transformación en hotel, rodeado de una especie de muralla que lo separaría del casco urbano. El anteproyecto había estado parado hasta entonces gracias a la gestión realizada por la Comisión del Patrimonio Histórico-Artístico de Barcelona y, especialmente, por el representante en ella del Colegio de Arquitectos de Cataluña, el arquitecto Antoni González, que personalmente se encargó de la protección y declaración como Paraje Pintoresco de la montaña de Monserat, a cuyos pies se extiende el municipio de El Bruc.

El nuevo Ayuntamiento hizo todo lo posible para salvaguardar el edificio y, en 1981, consiguió la elaboración del documento *Propuesta de cesión de Can Casas al municipio de El Bruc*. Como consecuencia, se hizo un estudio profundo del edificio, con alzado de planos a escala 1/200.

Durante la tramitación de las Normas Subsidiarias de Planeamiento del Municipio del Bruc (1980-1983), se planteó la posibilidad de realizar un Plan Especial con el fin de urbanizar los terrenos propiedad de los hermanos Oriol y de obtener, como cesiones derivadas del mencionado plan, la parte original de Can Casas (el edificio construido por Cascante y la antigua posada) para destinarla a equipamiento, y el jardín de mediodía para destinarlo a zona verde pública.

La aprobación de las Normas Subsidiarias en febrero de 1983 comportó la cesión definitiva del edificio al Ayuntamiento de El Bruc, según consta en escritura pública firmada el 27 de abril de 1984.

## Cristóbal Cascante i Colom

Nació en Esparreguera en septiembre de 1851. Su padre, Cristóbal Cascante Llopart (1810-1891), hijo de Monistrol de Montserrat, era fabricante de tejidos como sus antepasados del siglo XVII. Su madre, María Colom Castells (1809-1879), era una heredera de Esparreguera. Al casarse fueron a vivir a esta villa, donde establecieron una fábrica de algodón. Al incendiarse esta fábrica a mediados del siglo XIX, el padre trabajó de encargado en la factoría que la familia Mercader poseía en Martorell, denominada *Molí Fariner* o *Molí Vell*. Hacia 1875 los Cascante se trasladaron a Barcelona, a la casa Camprodon, de la calle Gerona 46, donde Cristóbal Cascante estableció más adelante su despacho de arquitecto.

Entre 1871 y 1873, Cristóbal Cascante Colom, que no quiso ser fabricante, se matriculó en la Universidad Literaria de Barcelona, al mismo tiempo que solicitaba el ingreso en la Escuela de Arquitectura. A lo largo de la carrera tuvo como profesores a destacados arquitectos de la *Renaixença* catalana, como Elias Rogent, August Font o Francisco de P. del Villar. Fue compañero de promoción de Antoni Gaudí, Eduard Mercader, Pere Falqués, Camil Oliveras i Leandre Serrallach.

Mientras estudiaba, trabajó en el taller de escultura de Venanci y Agapit Vallmitjana, acreditados artistas y profesores de la Escuela de Lonja de Barcelona, y en el taller de Eudald Puní, que por entonces se ocupaba de las obras del parque de la Ciutadella. El maestro de obras Josep Fontseré, que las dirigía, tuvo por ayudantes, además de Cascante, a Gaudí y los escultores Joan Flotats y Llorenç Matamala. A partir del 14 de diciembre del 1876, Cascante y Gaudí intervinieron en las obras del camarín de la Virgen de Montserrat, que dirigía Francisco de P. del Villar.

Cascante obtuvo el título de arquitecto el 15 de marzo del 1878. Durante el ejercicio de la profesión colaboró con Joan Martorell, Antoni Gaudí y Eduard Mercader. Su muerte prematura, el 12 de julio del 1889 —acaecida justo cuando se

coronaba el edificio de Can Casas—, truncó una carrera esperanzadora.

La producción arquitectónica de Cristóbal Cascante, realizada entre 1878 y 1889, es representativa de la corriente medievalista de la *Renaixença*, que tuvo como principales intérpretes a los arquitectos Elias Rogent, Joan Martorell, August Font y Josep Oriol Mestres, entre otros. La obra de Cascante pone de manifiesto, en un primer momento, la influencia directa de Rogent. Es la época en que comparte despacho con Eduard Mercader, con quien realiza la reforma y ampliación del Colegio de Loreto en Barcelona (1878-1890), quemado en 1909, y la primera restauración de la iglesia de San Pedro de las Puellas (1883).

Paralelamente comienza a colaborar con Joan Martorell y Antoni Gaudí, que le confían la dirección de algunas obras en Comillas (Cantabria): la capilla-panteón del Marqués de Comillas (proyectada por Martorell y acabada en 1881 por Cascante); el Palacio Sobrellano (iniciada en 1878 por Martorell y dirigida desde 1881 por Cascante); el Seminario Pontificio (1882-1889), obra conjunta de Martorell y Cascante, donde trabajó Domènech i Montaner desde 1890, y el edificio El Capricho, proyectado por Gaudí en 1883, del cual Cascante diseñó los interiores y el mobiliario. Además, proyectó el monumento al primer marqués de Comillas (1885), que por diversas causas no se realizó hasta 1890 (se hizo cargo Domènech i Montaner, que introdujo algunas variantes en el proyecto de Cascante, pero conservó la parte básica). Cascante es autor, también, del Hospital de Comillas (1885-1888), por encargo de Claudio López López. La última obra de Cascante fue Can Casas, en El Bruc, iniciada en 1888 aprovechando una de las estancias que realizaba en Cataluña.

## Crónica de la actuación

A partir de la cesión definitiva de Can Casas al Ayuntamiento, efectuada en 1984, el consistorio municipal solicitó la colaboración de la Diputación para poner en marcha un proyecto de restauración y reutilización del edificio. Por una parte, se mantuvieron conversaciones con el Servicio de Parques Naturales y Medio Ambiente para hacer posible la instalación de una Escuela de la Naturaleza relacionada con la montaña de Montserrat; por otra parte, se acordó con el Área de Cultura de la Diputación la redacción del citado proyecto de restauración con el fin de adaptar una parte del edificio para actividades culturales. Por ello el Servicio se responsabilizó de la intervención en Can Casas.

Las obras se desarrollaron en seis fases, las cinco primeras entre 1988 y 1992, y la sexta iniciada en diciembre de 1994 y acabada en la primavera de 1995.

Los trabajos se efectuaron siguiendo el hilo conductor de un organigrama del espacio, sugerido por el Ayuntamiento, que estableció, previamente al inicio de las obras, los usos de las diferentes partes del edificio.

En el año 1986, mientras se redactaba el proyecto de restauración, se produjo el traslado de la Biblioteca Popular Virgen de Montserrat, propiedad de la Diputación, a la primera planta del edificio de Can Casas, de manera provisional. Al mismo tiempo comenzaron a celebrarse en el edificio, aún no restaurado, conciertos y exposiciones. Con motivo del traslado de la biblioteca, el 8 de mayo de 1986 se celebró un acto presidido por Antoni Dalmau, presidente de la Diputación de Barcelona, en el cual el jefe del Servicio, Antoni González, pronunció una conferencia sobre el edificio modernista de Can Casas y sobre su autor.

El 15 de julio de 1989, para conmemorar el centenario de la muerte del arquitecto Cristóbal Cascante y de la construcción

de Can Casas, se celebraron diferentes actos organizados por el Servicio y el Ayuntamiento de El Bruc. Entre las actividades realizadas figuran la edición de un tríptico (con datos biográficos de Cascante e información sobre su obra arquitectónica y sobre el proyecto de restauración de Can Casas), la conferencia *El arquitecto Cristóbal Cascante Colom*, a cargo de Raquel Lacuesta, historiadora del arte del Servicio, la visita al edificio y a las obras de restauración ya realizadas, y el montaje de una exposición con fotografías antiguas y actuales de Can Casas y planos del proyecto de restauración.

El 21 de noviembre de 1992 se inauguró la sede definitiva de la Biblioteca Popular Virgen de Montserrat —la zona de los antiguos lagares del edificio en la planta baja— con un acto en el que habló el escritor Emili Teixidor y los alumnos del Colegio Público de El Bruc leyeron textos de la colección local de la biblioteca. Convocaron este acto el presidente de la Diputación de Barcelona, Manuel Royes Vila, el diputado de las áreas de Cultura y Educación, Joan Fuster Sobrepere y el alcalde del Ayuntamiento de El Bruc, Francesc Elias Aldosa.

## Descripción de las obras

La primera fase de trabajos consistió en la reforma de la cubierta del cuerpo principal, la reforma y mejora de la estructura y de la azotea del cuerpo bajo, y la adecuación de la antigua bodega como sala de actos.

Por lo que se refiere al estado de la estructura de madera, éste era mucho peor de lo que inicialmente se había creído. Los efectos de las termitas se sumaban a los de las humedades. Se procedió a resolver el problema de la cubierta por zonas. Primero, tuvo lugar una intervención para proteger de los ataques de los insectos xilófagos la estructura de la cubierta de la planta baja y de la primera planta, mediante el tratamiento de la madera y la ejecución de una barrera perimetral a lo largo de las diferentes fachadas. Después se desmontaron las tejas con la máxima atención para poder aprovechar tantas como fuese posible, y se reforzaron las cabezas de viga, cambiando o escuadrando las vigas que no tenían cerchas y colocando los tirantes en aquéllas que los habían perdido. La nueva cubierta consta de una solera formada por una capa de machihembrado, un grueso de poliuretano de alta densidad, una malla de «tela de gallinero» y 2 cm de mortero de protección. Las tejas nuevas que sustituyeron a las rotas se situaron como canales y las viejas, como cobijas. También se rehizo el canalón de recogida de aguas, revestido con una lámina de PVC, fijado con una pieza cerámica en C que lo protege. Formalmente, el canalón remarca la línea de remate de la fachada.

Acabadas las obras del tejado, se intervino en la terraza que cubre el cuerpo bajo de los antiguos lagares. Al desmontarlo, aparecieron las lesiones producidas por humedades en vigas y latas, muchas de las cuales fueron sustituidas. Se restituyeron los elementos de tirantes de dos jácenas y se derribaron los pilares de ladrillo provisionales que las sustentaban. Después se colocó una solera de baldosa de Sant Genís y, por encima, un aislamiento de hormigón celular que daba las pendientes necesarias para los desagües, protegido con tela butílica impermeabilizante. El acabado consistió en una capa de gres Tecobar. Como complemento de estos trabajos se formaron las nuevas bajantes del desagüe de la terraza, con tubos de PVC empotrados en el muro de la fachada de levante.

A continuación se realizaron las obras necesarias para adecuar la antigua bodega como sala de actos y como aula para la Escuela de la Naturaleza. Se eliminaron los pilares de ladrillo colocados durante los años cuarenta, que desvirtuaban el espacio, y se reparó la estructura. Para reforzarla, se intercaló una nueva jácena entre las originales, haciendo disminuir la luz de las vigas. También se procedió a la reposición de los

tirantes de hierro y elementos de madera de las jácenas que se habían perdido, y a la restauración de algunas cartelas. Una de ellas, que estaba muy deteriorada, fue sustituida por otra igual.

Se colocó un pavimento de terrazo microgramo, formando unos cuadrados centrales mediante la disposición de tiras de latón embebidas. En el techo se colocaron planchas Armstrong entre las latas para mejorar las condiciones acústicas. Las paredes se revistieron con un estuco de color rosado, planchado en la zona del zócalo. También se restauró la puerta de entrada desde el vestíbulo principal.

Se creó una salida de emergencia y un espacio de almacén en el extremo sur del cuerpo bajo del edificio. Esto implicó la transformación en ventana de la pequeña puerta existente en el costado este de la fachada principal, para mantener un buen nivel de iluminación natural y dejar acabada interiormente la salida de emergencia. En la pared oriental del almacén se abrió una ventana alargada de esquema vertical, que da a la calle Bruc del Míg. A esta fase corresponde también la construcción de un nuevo lavabo en la planta primera, que ocupa la mitad de la antigua cocina (la otra mitad está previsto que se destine a archivo del Ayuntamiento).

La iluminación de la sala de actos se hizo con guías eléctricas integradas en las jácenas metálicas nuevas. También se colocaron enchufes repartidos por todo el local y focos de la casa ERCO sustentados y alimentados por un carril electrificado trifásico, situado en la cara interior de las vigas de fierro.

Las obras de la segunda fase consistieron en el desmontaje de la llamada «casa vieja», el inicio del nuevo cuerpo de aulas, y la adecuación parcial del antiguo espacio de los lagares para ubicar la biblioteca.

El desmontaje de la «casa vieja» se inició por las tejas, que se aprovecharon para el tejado definitivo. Las vigas de madera se cortaron dejando las cabezas en las paredes maestras. Durante el derribo del techo de la planta baja y de las paredes maestras se puso especial atención en el tramo de pared común con el cuerpo de la cocina —que se había de mantener en pie—, ya que era de tapial y se encontraba en muy mal estado.

Después, se abrieron los cimientos y las zanjas de paso de los desagües de los lavabos y bajantes de lluvias, tanto bajo la nueva construcción como en el patio. Se rellenaron los cimientos y se colocaron los albañales hasta el enlace con los que, en la primera fase, se habían dejado bajo el pavimento del salón de actos.

Al levantar el nuevo edificio se tuvo especial cuidado en las uniones con el cuerpo de la antigua cocina y en los niveles de los forjados para asegurar la correcta correspondencia con aquel cuerpo, el vestíbulo y el pasillo de la primera planta. Después se hizo la losa de escalera de hormigón armado.

En el cuerpo bajo de los antiguos lagares se abrieron las ventanas y la puerta de entrada nueva de la fachada este —que antes era una pared maciza—. En el interior se derribaron las paredes que formaban el antiguo almacén (parcialmente la que lo separaba de la salida de emergencia, y totalmente la que lo separaba de la biblioteca) y se niveló el suelo, dejándolo preparado para recibir el pavimento. Las paredes se replicaron totalmente.

La tercera fase de obras consistió en el acabado de los aspectos arquitectónicos (estructura, albañilería, etc.) del espacio destinado a biblioteca. Primeramente, se colocó una capa de grava recubierta de arena y una lámina de PVC para evitar humedades; por encima se formó una capa de hormigón de

12 cm de grosor, sobre la cual, más tarde, se habría de colocar el pavimento. Se construyeron las paredes y tabiques que forman el espacio de los sanitarios en el extremo norte de la sala. A continuación, se hicieron las rozas para el paso de las instalaciones, se enlucieron las paredes, se revistieron con azulejo las de los sanitarios y se construyó la solera de machihembrado —sobre tabiquillos conejeros— de un sector de pavimento sobrealzado que después se revestiría de madera y se destinaría a espacio de juego. Simultáneamente se decaparon las vigas y otros elementos de madera del techo, y se les dio la primera capa de protección. Acabados estos trabajos, se colocó el terrazo y los sanitarios.

Después de colgar las hojas de puertas interiores y ventanas, se colocó la puerta cristalera de la nueva entrada principal y la puerta del extremo norte, reconstruida con madera. Más adelante, se colocaron los cristales a las ventanas y al cancel de la puerta de entrada, que es de madera de haya barnizada.

En el extremo sur de la sala se situó una mampara transversal que la separa de un pequeño vestíbulo donde hay dos puertas: una que da directamente a la calle y otra por la que se puede acceder a la sala de actos, que constituye la salida de emergencia de la misma. La mampara está formada por un zócalo de madera opaco y una gran vidriera con cinco cristales de 6 mm de espesor, sujetos por cuatro perfiles metálicos en T y dos en L, anclados en el muro del antepecho y en el techo. Los dos cristales de los extremos son lavados al ácido y los tres centrales, transparentes.

A continuación se restauró el tragaluz con reja y cristales de la puerta del chafán norte. En el interior, también en la zona norte, se colocaron los escalones de madera y el parquet. Finalmente, se pintaron las paredes y la carpintería, y se pulimentó el terrazo.

En la cuarta fase se acabó de construir el edificio de las nuevas aulas. La comprobación de los niveles del forjado existente en el suelo del desván tuvo como consecuencia el tener que ajustar los niveles de los dos forjados de las aulas y, por tanto, revisar el reparto de peldaños de los dos últimos tramos de la escalera, que ya se había comenzado a encofrar. En el reparto final se tuvo mucho cuidado con la correcta coincidencia de las aristas inferiores de las losas. A continuación, se formaron los dos últimos tramos y se continuaron las paredes hasta la altura de la cubierta de las aulas. Después se colocaron las vigas metálicas y se formó la solera de machihembrado y la capa de aislamiento térmico.

El tejado del cuerpo antiguo se encontraba en muy mal estado. Se tomó la decisión de cambiar el sentido de las nuevas vigas de hierro, lo cual comportó la variación de la solución estructural del nuevo suelo de madera del espacio situado sobre el recibidor del primer piso. Durante el mes en que la obra estuvo parada debido al mal tiempo, se construyó en taller la cercha que soporta la cubierta del desván y la mitad del suelo, dividida en dos piezas para facilitar su colocación.

Después se protegió con tabloncillos de madera y plásticos el techo de la primera planta, que se conservó, y se comenzó a derribar la solera del tejado y a desmontar la estructura de madera. A continuación, se colocó, niveló y acopló la primera parte del caballete y, posteriormente, la segunda, montándose y soldándose *in situ* para formar una sola pieza. Se realizaron los apoyos previstos sobre las antiguas paredes del edificio y se colocaron los perfiles metálicos de la cubierta, la solera de machihembrado cerámico, el aislamiento térmico y las tejas, tanto del edificio antiguo como del cuerpo de las aulas.

Una vez asegurada la protección de los pisos inferiores, se colocaron las vigas que debían soportar la parte del suelo del desván entre el caballete y la fachada principal, y se formó el

entramado de tablero aglomerado de madera. Seguidamente se procedió a la formación del tejado de cobre sobre la caja de la escalera (sobre planchas de aglomerado de maderas sujetas por perfiles metálicos) y a la colocación de dos vigas IPN-100 en el interior de la caja del ascensor, necesarias para su futuro montaje y funcionamiento. Finalmente, se formó el escalonado basto de la escalera y se construyeron las barandillas.

Aunque no estaban incluidas inicialmente en el proyecto, se llevaron a cabo actuaciones en otras zonas del edificio que dejaron la obra realizada en mejores condiciones de acabado, seguridad y presencia.

En la quinta fase de trabajo se realizaron las actuaciones necesarias para adecuar el espacio que debía acoger la Biblioteca Popular Virgen de Monserrat. Por lo que se refiere al amueblamiento, se optó por modelos del sistema Gama-BCI, proveedor habitual de la red de bibliotecas populares de la Diputación de Barcelona.

La Biblioteca se organizó, básicamente, en dos zonas diferenciadas —la de adultos y la infantil—, separadas por el cancel de la entrada y el mostrador del bibliotecario. Al final de la zona de adultos hay un espacio destinado a despacho. La zona de adultos se organiza con cuatro mesas, aptas para cuatro personas cada una (de 150x90 cm, con patas metálicas de color blanco), colocadas cerca de las ventanas para obtener una mejor iluminación natural; también hay unas estanterías para los libros (módulos de 2,12 m de altura y 30 cm de fondo).

El mostrador del bibliotecario está colocado justo delante de la entrada y tiene forma de V. Delante del mostrador y cerca de la parte fija del cancel de la entrada se encuentra una zona de lectura con cuatro butacas; al lado hay unas baldas inclinadas, aptas para periódicos y revistas.

La zona infantil está formada por cuatro mesas redondas de 1,26 m de diámetro con cuatro sillas cada una, estanterías de 1,52 m de altura (unas adosadas a la pared del fondo y otras perpendiculares a la pared de fachada), y una zona más informal, constituida por una tarima de madera (realizada durante la tercera fase), donde se colocarían dos cajas de cuentos y un carro para recoger diez cojines redondos de colores diferentes.

Completan el mobiliario un fichero apto para 25.000 fichas y un carrito para los libros. La biblioteca tiene una capacidad para unos 10.100 libros y espacio para exponer 25 revistas, tal y como había solicitado la Sección de Bibliotecas.

En lo que se refiere a la iluminación, las características del espacio, la importancia del techo y las necesidades específicas de los puntos de lectura y de las estanterías obligaron a buscar un sistema que, sin estar en contacto con el techo (jácenas, vigas, latas o baldosas), permitiese iluminarlo y diese la cantidad de luz necesaria sobre el plano de las mesas. Estas condiciones aconsejaron instalar un sistema de elementos lineales, dispuestos paralelamente a las paredes longitudinales de la sala, de tal manera que dan continuidad al espacio por encima de las divisiones aparentes que pueden formar las estanterías. Se adoptó el sistema DELTA de Sistemas Técnicos de Iluminación, consistente en una luminaria fluorescente aérea, de aluminio extrusionado pintado, capaz de alojar un equipo fluorescente bitubular que permite el acoplamiento en su cara superior de lámparas de iluminación indirecta. Estos elementos, dispuestos a una distancia de un metro de las paredes de fachada y posterior, permiten la lectura global del espacio, una adecuada iluminación de las estanterías y de las áreas de lectura y, con las lámparas halógenas, la iluminación del techo, elemento arquitectónicamente destacable. Las luminarias están aguantadas por unos cables

tensores sujetos a las paredes y unos elementos rígidos separadores.

Acabada la quinta fase de trabajos, el Ayuntamiento se encontró con la necesidad de adecuar las aulas de Can Casas para acoger las actividades de la escuela pública, provisionalmente durante el curso 1992-1993, ya que la Generalitat debía remodelar las instalaciones donde ésta se ubicaba. La adaptación la hizo el mismo Ayuntamiento con el apoyo de la Generalitat. Gracias a esta iniciativa, el consistorio pudo contar, a partir de septiembre de 1993, con unas aulas definitivas para desarrollar en ellas actividades culturales.

La sexta fase de trabajo, que ya no es objeto de esta *Memòria 1990-1992*, incluye las obras para adecuar el espacio del desván, destinado a futuro museo municipal.

### Dades bàsiques de l'edifici

Comarca: Maresme

Municipi: El Masnou

Localització: c/ Prat de la Riba núm., 16; c/ Dr. J. Agell; c/ Cuba. Situat a primera línia de mar, al casc antic del municipi.

Tipologia: Torre d'estiueig urbana, en mansana tancada.

Època: 1900-1901

Autor: Pere Andreu, mestre d'obres.

Ús primitiu: Segona residència

Ús actual: Casa de Cultura

Propietat: Ajuntament del Masnou

### Dades bàsiques de l'actuació

Intervenció arquitectònica

Restauració de façanes i elements decoratius exteriors

Projecte

Arquitecte: Claudi Arañó i Bertrán

Data: maig de 1990

Obra

Arquitecte: Claudi Arañó i Bertrán

Arquitectes col·laboradors: Pau Carbó, Josep Rovira.

Aparelladors: Josep M. Moreno, Àlicia Calmell, Salvador Santolària.

Empreses constructores: Rehac, SA, Barcelona (1a fase); Ur-cotex, ISA, Barcelona (2a fase).

Fusteria: Madesa, Barcelona.

Electricitat: Serveis Elèctrics d'Abrera, Abrera.

Vidrieria: Vilbar, Solsona.

Manyeria: Estructures B.K., Solsona.

Pintura: Aureli Meca, Cardona.

Ceràmica: Escola-Taller Laberint, Barcelona; Mercè Rius, Gellida.

Pedra: Marbres Farré Corbera, Barcelona.

Pedra artificial: BICM, SL; Prefabricats de formigó Martorell, SL, Martorell.

Fontaneria: Serveis Elèctrics d'Abrera, Abrera.

Data d'inici: 10 d'octubre de 1989.

Data d'acabament: 30 de març de 1993.

Inauguració: 30 d'abril de 1993.

Pressupost: 19.625.581 pessetes.

Investigació històrica

Recerca històrico-documental

Estudi històric: Anna Castellano, Raquel Lacuesta.

Recerca històrico-artística

Estudi artístic: Raquel Lacuesta, M. José Sureda.

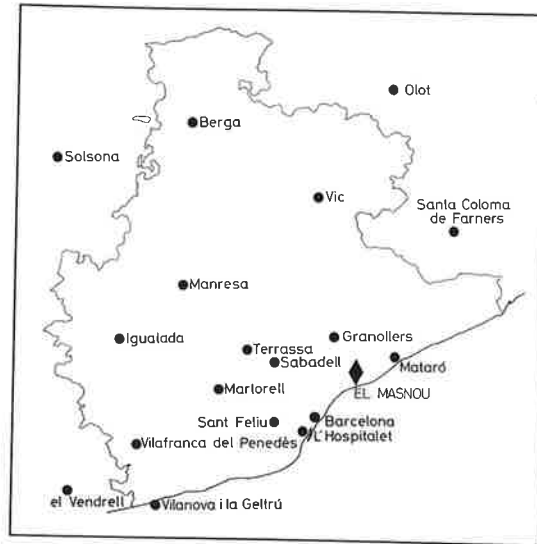
Estudi de la seqüència cromàtica de la façana: Rosa M. Gasol

i Àlex Masalles, restauradors de l'Escola d'Arts i Oficis de la

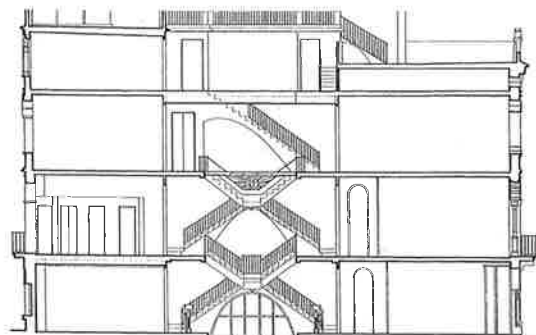
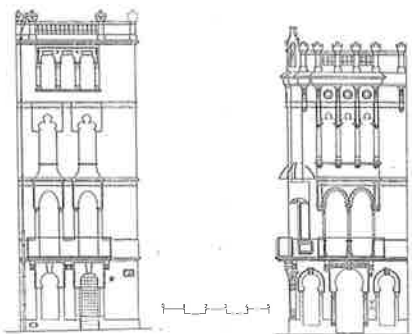
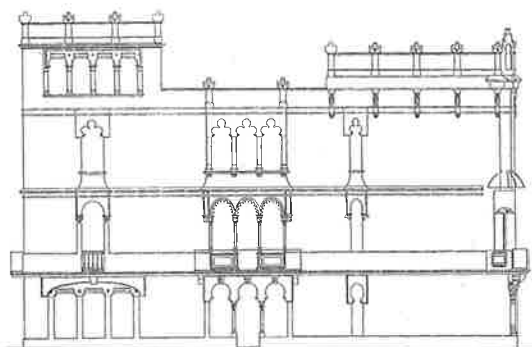
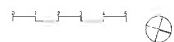
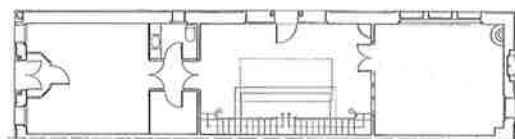
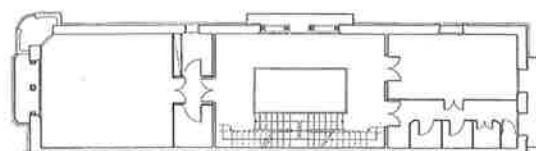
Diputació de Barcelona.

Recerca històrico-constructiva

Estudi de materials: Josep M. Moreno

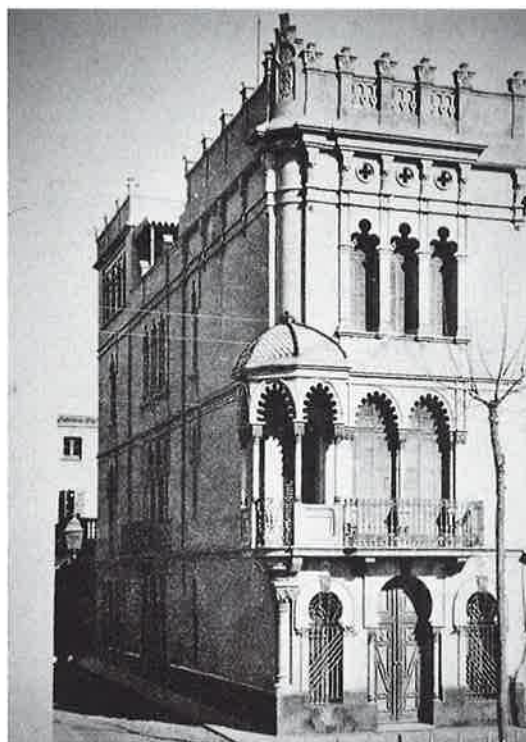


Textos: Claudi Arañó, Anna Castellano, Rosa M. Gasol, Raquel Lacuesta, Àlex Masalles, M. José Sureda.



Aixecament de plànols de la casa Sensat-Pagès en el seu estat inicial, abans de la intervenció: plantes primera i baixa; alçats de les façanes oest, nord i sud, i seccions longitudinal i transversal.

A la columna de la dreta, a dalt, aspecte de l'edifici en una fotografia retrospectiva. A sota, l'edifici després de ser adquirit per l'Ajuntament, que en va haver de desmuntar la tribuna. Foto: Joan Francés, SPAL, 19.1.1989.



## Descripció de l'edifici

L'antiga casa Sensat-Pagès, actualment Casa de Cultura, forma part del conjunt edificat de la façana de mar de la vila del Masnou, en el barri d'Ocata. Es va construir en un solar que dona a tres carrers: la façana principal, orientada cap al mar, és al passeig de Prat de la Riba; la lateral, al carrer del Doctor J. Agell, i la posterior, al carrer de Cuba. Pel cantó de llevant s'adossa a una casa unifamiliar. Fins als anys seixanta del segle xx, la major part de les construccions alineades amb la carretera de Barcelona i pràcticament seriades —llevat dels casos de les torres aïllades d'estiu— eren de planta baixa i dos pisos i es cobrien amb un terrat a la catalana amb barana al frontis. La modulació urbanística —que encara es manté— responia a la parcel·lació de tradició vuitcentista, d'uns 5 m de façana per 20 o 30 m de profunditat, amb pati posterior i eixida al carrer superior. La casa Sensat-Pagès segueix en part aquesta tipologia; té tres façanes vistes en cantonada i ocupa una parcel·la de 5,30 m d'amplada per 21,30 m de llargada. L'alçada difereix en poc de les cases contigües, ja que si bé per la part anterior consta de planta baixa, dos pisos i terrat, per la del darrera s'aixeca en un pis més, que es cobreix també amb un terrat.

La distribució interior està inspirada en la tipologia tradicional de la casa masnovina, però presenta algunes singularitats. El pati del darrera, en aquest cas, no existeix, ja que tot el solar està construït: la crugia sud és ocupada per habitacions, igual que la nord; la crugia central es va concebre com un espai unitari on es va instal·lar —adossada al mur oriental— una escala de dos trams simètrics, a la manera renaixentista, que constitueix el nucli vertical de comunicació de totes les plantes de l'habitatge.

## Les façanes

Les tres façanes estan resoltes amb un sentit unitari, encara que les obertures segueixen un ritme compostiu diferent i la seva formalització i decoració varia en funció de les plantes i de la representativitat de les mateixes façanes. Aquestes obertures s'agrupen en jocs de dues i tres per planta, tot remarquant-hi uns eixos verticals ben definits per mitjà de les pilastres que les flanquegen.

A la façana principal, en planta baixa, hi ha tres obertures en arc de ferradura: la porta principal, centrada, està emmarcada per dues columnes de pedra artificial de fust llis, bases motllurades i capitells esculpits amb formes vegetals esquematitzades, d'inspiració àrab. A cada costat hi ha una finestra també en arc de ferradura sobre pilastres i impostes decorades amb motius vegetals. Els tres arcs estan resseguits per un trencaigües ressaltat i es tanquen en una clau decorada amb baix relleus. Aquest model d'obertura es va repetir, amb petites variants, a tota la planta, si bé la riquesa d'elements ornamentals va disminuint en les altres dues façanes. Hi ha, però, un grup de tres finestres a la façana lateral, separades per pilastres i emmarcades per un trencaigües que produeix la il·lusió d'un arc caninell. Els capitells, en aquest cas, són invertits i retallats sinuosament, només decorats en el centre per un botó floral.

A la primera planta una doble obertura geminada dona lloc a una balconada protegida per una barana de ferro amb elements zoomòrfics —abelles— i vegetals. Els dos arcs que la

formen són de perfil polilobulat i arrenquen de tres columnetes que s'aixequen sobre un alt basament amb motlluratge a la base, d'inspiració àtica. Els capitells repeteixen el model arabitant de la planta baixa. A la cantonada, l'element més destacat és la tribuna mirador, que recolza sobre una grossa columna amb capitell i mènsules esculpides i forma un balcó de planta poligonal amb ampit d'obra i barana central de ferro. Unes columnes de fust cilíndric i arqueria lobulada suporten alhora una cúpula en forma de casquet esfèric, dividit en cinc sectors per mitjà de nervis que concorren en un punt superior comú; la cúpula està revestida d'escames ceràmiques vidriades. En la façana lateral, el balcó central està constituït per una triple obertura a manera de finestra coronella, on es repeteix la mateixa decoració dels arcs i les baranes. El flanquegen dues finestres singulars en arc peraltat, model que es repeteix en la façana posterior.

A la segona planta les finestres tenen forma d'arc trilobat, tant si són senzilles com triples; en aquest cas estan separades per mainells de secció rectangular amb una base d'inspiració àtica i imposta motllurada i decorada amb una flor de lotus invertida. Per damunt d'aquesta planta i a la façana principal, la cambra de ventilació està perforada per tres clausures circulars amb un quadrifoli d'inspiració gòtica.

La façana es corona amb una cornisa motllurada que s'asenta sobre una sèrie de mènsules decorades amb fulles d'acant i relleus geomètrics; per sobre de la cornisa s'aixeca l'ampit del terrat, fet d'obra, excepte al frontis principal, on hi ha una part formada per balustres seriat de terracuita. Les pilastres de separació de cada tram de l'ampit també presenten uns elements de coronament esglaonats, motllurats i esculpits amb relleus florals. A la cantonada, aquest esglaonament s'emfasitza en alçada i dona lloc a una superfície emmarcada per un arc de ferradura on hi ha incisives les inicials del nom de la propietària, Rosa Pagès, en caràcters modernistes.

A la planta tercera, només construïda en el sector de tramuntana de l'edifici, s'obre un grup de finestres a cada façana (quàdruple a la lateral i triple a la posterior), amb mainells rectangulars, impostes motllurades, arrencament d'arcs convexos i llindes.

#### L'interior

L'edifici té forma de paral·lelepípede i està subdividit en tres crugies. Actualment hi ha dos accessos, un a la façana principal i un altre a la lateral. Antigament, aquest segon no existia —en el seu lloc hi havia una finestra—, i, en canvi, hi havia un altre accés a la façana posterior, al carrer de Cuba, que era el de servei. A la crugia sud estaven situades les habitacions principals i més amples —una per planta—; a la crugia nord, les dependències secundàries i les de servei —dues per planta, amb la cuina i els lavabos—, i a la central, el menjador en planta baixa i l'escala, amb els corresponents espais de distribució a la resta de les plantes.

De la decoració interior cal destacar els següents elements: les pintures murals d'influència modernista a les parets i als sostres, tant en l'antiga sala de música com en la sala sud del primer pis, amb representacions de temes al·lusius a les arts, amb figures femenines i angelots; l'arrimador de ceràmica vidriada policroma amb motius florals, del menjador, i el de la

sala de música, de ceràmica bicolor (de color verd fosc amb flors en volum i vermella plana, combinades en escaquejat); el bufet modernista de contorn parabòlic, tallat en fusta, que omple el buit de sota l'escala, i els paviments de tot el conjunt, decorats amb combinacions florals i geomètriques, alguns models dels quals apareixen al catàleg de la fàbrica Moisés Llevat de Reus, activa des del darrer quart del segle XIX. Els motlluratges daurats, frisos i mènsules esculpides d'algunes habitacions, i també les vidrieres tractades a l'àcid o emplomades policromes i decorades amb motius florals (com les del cancell del vestíbul d'entrada) denoten una clara tendència pel gust modernista.

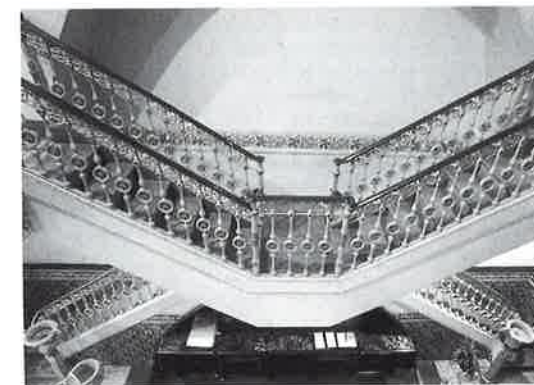
Quant a la fusteria, tant la de l'exterior com la de l'interior està molt ben treballada amb fustes de bona qualitat. Les portes de les finestres estan decorades amb targes superiors calades amb cresteries; els elements aplicats a les portes i porticons (fallebes, picaportes i tiradors) són de llautó o bronze, i les reixes de balcons i finestres, com també la barana de l'escala, són de ferro, forjat i fos respectivament. Al capdamunt d'aquesta barana es troben inscrites les inicials dels propietaris, fetes amb llautó.

#### Notícia històrica

L'edifici va ser construït, l'any 1901, com a residència d'estiu de Jaume Sensat i Sanjuan i la seva muller, Rosa Pagès i Orta, segons un projecte signat el 23 d'octubre de l'any anterior pel mestre de cases Pere Andreu. La construcció no va seguir fidelment el projecte; el canvi principal s'observa en la solució adoptada per a la tribuna, que en un principi es preveia fer a tota alçada, amb un coronament merletat, però finalment es va optar per construir-ne només el cos corresponent al pis principal.

Pere Andreu ja havia fet algunes cases a la vila i hi va continuar treballant durant la primera dècada del segle XX. Cap de les seves obres conegudes no és similar en estil a la residència que va projectar per als Sensat-Pagès, ja que totes segueixen la tipologia clàssica dels habitatges del Masnou. Per contra, és possible que Pere Andreu fes la casa Sensat-Pagès tenint en compte el gust del propietari per l'arquitectura islàmica. Jaume Sensat havia nascut al Masnou, però es va traslladar a l'Argentina, on va aconseguir un petit capital a través d'inversions borsàries. L'any 1900 va tornar a Catalunya, després d'una estada de dos anys a Egipte.

A Barcelona ja existien bons exemples d'un corrent neoàrab que havia servit d'inspiració als grans mestres catalans, però al Masnou la seva implantació significava una innovació estilística i formal. Jaume Sensat devia conèixer aquelles obres de recent construcció que recollien el repertori formal de l'arquitectura àrab. Una d'elles s'estava construint al Passeig de Gràcia de Barcelona, al número 24, molt a prop de la seva residència barcelonina. Aquest immoble es va començar a bastir l'any 1872 segons un projecte dels mestres d'obra Domènec Balet i Pere Bassegoda i Mateu, pare de Bonaventura Bassegoda, i es va acabar l'any 1899, un any abans que Pere Andreu projectés la casa del Masnou. Podem observar certs paral·lelismes entre aquest immoble i el del Masnou, sobretot pel que fa a la composició d'algunes de les finestres, on es manifesten de forma més evident els trets arabitants.



Tres aspectes de l'interior de l'edifici, amb l'escala a la imperial. Fotos: M. Baldomà, 16.3.1993; Joan Francés, 19.1.1989. SPAL.

Quant a l'aplicació de certs elements constructius i decoratius, com ara les columnes i els revestiments ceràmics, podem trobar també al Masnou alguns paral·lelismes comuns en d'altres immobles. Al Casino, obra de Bonaventura Bassegoda, i a la Casa Benèfica, hi ha exemples de ceràmiques decorades amb flors molt semblants a les de la casa Sensat-Pagès. Igualment, es troben exemples similars de les petites columnes de les finestres a la casa número 105 del carrer Sant Felip, obra també de Bassegoda.

Durant l'hivern, la família Sensat-Pagès vivia a Barcelona, en el pis situat al número 27 del Passeig de Gràcia, l'anomenat palau Malagrida, del mestre d'obres Joaquim Codina (hi vivia la família Malagrida, originària d'Olot, amb la qual Jaume Sensat havia establert amistat a Buenos Aires). Els estius, els passaven a la casa del Masnou, que va ser coneguda popularment com la «Casa del marquès de la Manguera», epítet adjudicat a Jaume Sensat pels joves estudiants que, en viatjar cap a Barcelona, el veien sovint regant la carretera aleshores sense asfaltar que tot just passava per davant de casa seva. Els mateixos estudiants li van dedicar el següent vers que encara avui alguns recorden: *Vós que sou home sensat/i en teniu tanta fal·lera/ en regar la carretera/ des d'avui en quedeu nomenat/ el marquès de la Manguera.*

Jaume Sensat va morir l'any 1914. En esclatar la Guerra Civil el 1936, la seva vídua es va traslladar a viure al Masnou davant el perill que, en cas contrari, la casa fos confiscada. Rosa Pagès hi va viure fins que va morir, el 5 d'abril del 1937. En acabar la guerra, la casa va ser ocupada temporalment per les tropes aliades del bàndol nacional. Sembla que quan es van retirar es van emportar alguns objectes de valor.

En no haver-hi descendència directa de la parella, la casa va passar a ser propietat d'una neboda del matrimoni, Maria del Carme Planas i Sensat, que havia nascut a Buenos Aires l'any 1891, on va seguir residint la resta de la seva vida. És per aquest motiu que l'edifici del Masnou no va ser mai ocupat per ella, sinó per altres membres de la família i alguns llogaters en determinades èpoques de l'any.

L'any 1964, Maria del Carme Planas va morir a l'Argentina. En el seu testament, redactat el 3 de maig de l'any anterior, havia deixat la casa del Masnou a l'Ajuntament d'aquesta població, amb la condició expressa que fos utilitzada per a fins culturals i escola d'economia domèstica, sota la denominació de Fundació Sensat-Pagès, en memòria dels seus oncles. Els tràmits per a l'obtenció del llegat es van iniciar l'any 1966 i es van prolongar fins al 1977, moment en què es va firmar definitivament l'escriptura de propietat a favor del consistori. Tot i aquest retard, la Fundació Sensat-Pagès ja funcionava des de feia dos anys i ja s'havien projectat una sèrie de reformes a l'edifici per tal d'adequar-lo com a escola d'economia domèstica, seguint el desig de la donant.

Sembla que la casa va patir alguna petita reforma, encara en vida dels seus primers propietaris, com la col·locació de les rajoles que avui es poden veure al voltant de la font interior de la casa, en l'espai de la planta baixa on hi havia la cuina. Anys després, es va desmuntar una petita glorieta que es trobava al terrat (es pot veure en les primeres fotografies de la casa). Els canvis més importants, però, van ser efectuats per l'Ajuntament, l'any 1975, per tal d'adequar l'edifici als ensenyaments que hi impartia la Secció Femenina (organització

político-administrativa de la II Dictadura encarregada de l'adoctrinament de les joves mitjançant l'ensenyament de matèries i labors que es consideraven pròpies del sexe femení). Les reformes van afectar substancialment l'interior de l'habitatge i part de la composició de les façanes laterals. Es va pintar de nou la façana i, malgrat l'interès per respectar el color original, va haver-hi un canvi de tonalitat. En conjunt, la façana principal no va patir importants alteracions, si exceptuem el desmuntatge dels arquets i de la coberta del cupulí de la tribuna del pis principal, pel mal estat en què es trobaven.

A la façana lateral de ponent es va fer una de les modificacions més importants: a la planta baixa, es va substituir per una porta el cos central dels tres que formaven la finestra principal, que corresponia al menjador de la casa. Aquesta nova porta respectava la forma de ferradura que ja tenia la finestra anterior i n'aprofitava la fusta (també es va emprar fusta que provenia del desmuntatge de diversos bastiments). Posteriorment, es va donar una nova capa de vernís a totes les portes per igualar-ne el color.

També la façana posterior es va veure modificada durant aquestes obres de l'any 1975 en tapiar-se la porta original d'accés del servei, la que donava pas a la cuina-office; aquest espai va ser revestit de ceràmica vidriada i ocupat per una font emmarcada pel bastiment de la porta original.

A l'interior es va repassar la pintura de les parets, tot intentant conservar-ne el color original. Es va tenir cura de respectar els murals pictòrics de la sala de música i solament es va repassar el fons del sostre amb cola de conill; també es van respectar les teles pintades de les parets laterals. Tots aquests retocs van ser fets pel pintor masnovi Pujades.

Quant a les reformes més importants, a la planta baixa es va anul·lar l'envà que separava el que era pròpiament cuina de l'office i de la carbonera. Al mig d'aquest envà enderrocat, que era fet amb totxo pitxolí de 7,5x4 cm de gruix, s'obria una porta de comunicació. L'espai únic resultant de la unió de les diferents peces es va convertir temporalment en biblioteca. Al menjador, que es va destinar aleshores a sala d'exposicions, es va aixecar el paviment original per solucionar un problema d'humitats provocades per les filtracions d'aigua de mar. Es va col·locar una base de ciment i, per sobre, un mosaic nou de terrazo, cosa que va provocar que el nivell del terra pugés fins a l'alçada del primer graó de l'escala doble. En conseqüència, es van haver de desmuntar els dos primers graons, a banda i banda. L'esglaó del cantó nord-oest, ara desaparegut, tenia les dues vores arrodonides i ocupava part de l'espai de la porta de comunicació entre el menjador i la cuina, per la qual cosa aquesta porta només podia obrir-se cap a l'interior de la cuina. Per la seva banda, el del cantó nord-est sols tenia un dels cantos arrodonits, mentre que l'altre feia angle recte amb la paret. Del paviment original es va respectar un tros, just al davant del moble aparador que es troba sota el buit de l'escala. Igualment, com a conseqüència del nou nivell del terra, va ser necessari rebaixar els baixos de les portes que comunicaven amb l'antiga cuina. Aquestes portes conserven encara alguns dels vidres originals.

Al primer pis, els canvis van ser mínims i van afectar tant sols la zona dels sanitaris, que va ser dividida en espais més pe-

titats per mitjà d'envans. Es va conservar la porta originària de comunicació entre aquest espai i l'habitació contigua.

Les obres realitzades a la segona planta van provocar una alteració de l'espai obert a tota alçada que recollia el final de l'escala. Fins al 1975, aquest darrer tram disposava d'una barana que diferia de la que s'observa al primer pis, que és encara l'original. A diferència d'aquesta, els típics barrots havien estat substituïts per petites finestretes de fusta que es podien obrir o tancar a voluntat. Tot just per sobre d'aquest darrer tram de barana es trobava, a manera de sostre, el plafó de fusta decorada que avui veiem sota el nou paviment col·locat amb la reforma, que des d'aquell moment va passar a cobrir el forat de l'escala. Des de la posició original del plafó de fusta baixava la làmpada opalina que va desaparèixer durant les obres. El forat va ser pavimentat amb rajoles de terrazo, totalment diferents a les originals que les envolten.

De menys incidència va ser la reforma duta a terme en la petita habitació del cantó nord-oest, que es va convertir en cuina. Contràriament al que s'havia projectat, el tancat amb metall i vidre que havia d'independitzar aquesta nova sala del tram d'escala que pujava fins dalt del terrat no es va realitzar.

### L'ambientació interior original

Podem fer-nos una idea força aproximada de com era l'interior de la casa en el primer període, quan funcionava com a residència, gràcies a la informació aportada per membres de la família Sensat Pagès i recollida per l'estudiós masnovi Joan Muray en el seu article *Històries de la vila. La Casa de Cultura. Fundació Sensat Pagès* (1988). A la planta baixa, tot entrant per la porta principal, situada a migdia, es trobava una sala de música, on tenien el piano. Aquesta estança, que disposava d'un cadiratge de vímet, conserva la decoració original, amb quatre muses de l'art pintades al sostre. Al mig de la casa se situava el menjador, on encara es pot contemplar el bufet que havia estat fet a mida per tal d'omplir el buit de sota l'escala. Sembla que als pedestals d'on arrenquen les dues escales, hi havia dues figures de bronze, una masculina i l'altra femenina, que tenien el braç enlairat per sostenir una torxa. Es creu que aquestes figures van desaparèixer amb la retirada de les tropes italianes, el 1939. El menjador estava il·luminat per l'esmentada làmpada d'opalina, de color rosa, que penjava del sostre del pis segon —un plafó de fusta tallada—. Al fons del menjador s'obria una cuina-office que disposava d'una font i un lavabo. Aquesta estança comunicava amb el carrer mitjançant una porta de servei oberta al cantó de tramuntana.

En el primer pis es trobava la sala noble o cambra principal, orientada de cara a mar, que donava accés al balcó de la façana principal i a la petita tribuna de la cantonada. La porta d'accés a aquesta cambra estava flanquejada per l'interior —i encara ho està— per dues mènsules esculpides en guix i policromades, una d'elles amb la representació de sant Jordi i el drac i l'altra amb una donzella i un gos, temes trets de la iconografia medieval. A la part oposada de la mateixa planta hi havia una altra habitació amb un quarto de bany annex. Al segon pis, en una de les habitacions del cantó nord, els propietaris hi van instal·lar un oratori dedicat a la Mare de Déu del Carme.

**Crònica de l'actuació**

L'any 1988 l'Ajuntament del Masnou va requerir la col·laboració de la Diputació de Barcelona per portar a terme la restauració de la Casa de Cultura. Aquesta corporació va canalitzar els ajuts econòmics a través dels PCAL (Pla de Cooperació i Assistència Local) 1988-1989 i 1992-1993. Tal com sol·licitava l'Ajuntament, el Servei es va fer càrrec de l'acondicionament de l'exterior de l'edifici. Per la seva banda, l'Ajuntament es va encarregar de soterrar totes les conduccions aèries que estaven collades a les façanes i de col·locar un sistema d'il·luminació. Durant el període de temps en què es van desenvolupar les obres de restauració, no es va interrompre en cap moment l'ús de l'edifici. D'altra banda, no es va tallar la circulació pel carrer lateral (Dr. J. Agell), la qual cosa va comportar més d'una vegada perill pels operaris que treballaven a les bastides.

Els treballs es van desenvolupar en dues fases, la primera des de l'octubre de 1989 fins a l'octubre del 1992, i la segona des del desembre de 1992 fins al març de 1993 —el dia 30 es va donar per acabada la intervenció—. L'acte d'inauguració va tenir lloc el dia 3 d'abril i va estar presidit pel president de la Diputació de Barcelona, Manuel Royes, i l'alcalde de la vila, Josep Azuara. Per tal de difondre l'obra, l'abril de 1993 el Servei va editar un opuscle informatiu sobre els treballs de restauració.

**Procés de la recerca històrico-documental**

L'actual Casa de Cultura del Masnou va ser objecte de l'article anteriorment citat, escrit per Joan Muray, que recull bàsicament notícies sobre els seus propietaris, els Sensat-Pagès, i sobre l'ambientació de la casa en els anys en què ells l'habitaven. Aquesta informació li havia estat proporcionada, principalment, pels descendents de la pròpia família, i també a través de fotografies i documents que es conserven a l'arxiu municipal. A més de les dades que recull l'article, Joan Muray ens va facilitar altres informacions de primera mà sobre la família en diverses converses mantingudes amb ell.

La consulta de l'arxiu municipal va proporcionar-nos la còpia del testament de la propietària, Maria Carme Planas, en el qual feia donació a l'Ajuntament del Masnou de la casa que havia heretat dels seus oncles Jaume Sensat i Rosa Pagès. Juntament amb aquest escrit hi havia l'escriptura d'acceptació del llegat per part de la corporació, amb data 27 d'octubre del 1977. També s'hi va poder consultar una còpia dels plànols originals de la casa, signats pel propietari i el mestre d'obres el 1900; si bé la lectura del nom del primer era clara, la del segon presentava certa dificultat. Fins al moment, la bibliografia havia atribuït aquest projecte a l'arquitecte Bonaventura Bassegoda i Amigó o a Gaietà Buïgas<sup>1</sup>. Però una atenta observació de la signatura que apareix al peu del projecte va permetre llegir el nom de l'autor, Pere Andreu. Aquest mestre d'obres havia realitzat altres treballs a la mateixa població del Masnou, tot i que cap dels seus projectes té punts de contacte amb l'estil de la casa Sensat-Pagès, la qual cosa va fer pensar que, com ja s'ha dit, podria tenir l'origen en el gust del seu propietari per l'arquitectura islàmica.

D'altra banda, van constituir una font fonamental d'informació els professionals que van dur a terme les reformes de la

casa l'any 1975, que van ser entrevistats: el Sr. Renté, contractista, el Sr. Pujades, pintor, i el Sr. Vilalta, fuster, tots ells masnovins. Van permetre identificar allò que es conservava del projecte original i les modificacions importants que ells mateixos hi havien fet i que podrien haver passat desapercebudes a causa del mimetisme emprat en la intervenció, tant quant a materials com quant a formes; aquest és el cas de la substitució de la finestra del cos central de la façana lateral per la porta actual, o l'anul·lació de la porta de servei de la part posterior i la col·locació, en el seu lloc, d'una font.

**Notes**

1. Oriol Bohigas (*Resena y catálogo de la arquitectura modernista*, 1983) i Joan Muray (*Històries de la vila. La Casa de Cultura. Fundació Sensat Pagès*, 1988) atribueixen la casa Sensat-Pagès a Bonaventura Bassegoda. En el Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Fons IPCE, es conserva un treball inèdit de F. Terol Tüneu sobre l'urbanisme del Masnou on sembla atribuir l'autoria de la casa Sensat Pagès a Gaietà Buïgas i Monravà.

**Estudi sobre la seqüència cromàtica dels elements de façana de la Casa de Cultura del Masnou<sup>1</sup>**

Es va portar a terme una anàlisi del color a través de totes les capes de pintura, establint-ne l'estratigrafia, amb l'objectiu de trobar un model de la policromia amb què va ser pintat originàriament l'edifici. Com a procediment, es va utilitzar un mostreig en els diferents elements decoratius i parts representatives de la façana; es van realitzar cales en els punts més significatius, amb un sistema mecànic a base de bisturí, que van deixar al descobert les capes de pintura subjacents. Van ser estudiades les tres façanes per tal de disposar de la màxima informació.

Els resultats dels sondejos van ser codificats en unes gràfiques<sup>2</sup> que reflecteixen la numeració i situació de les cales en els diversos elements sondejats, el mostrar el color que apareix en cada cala i la tècnica amb què va ser executada la pintura.

**Façana de llevant**

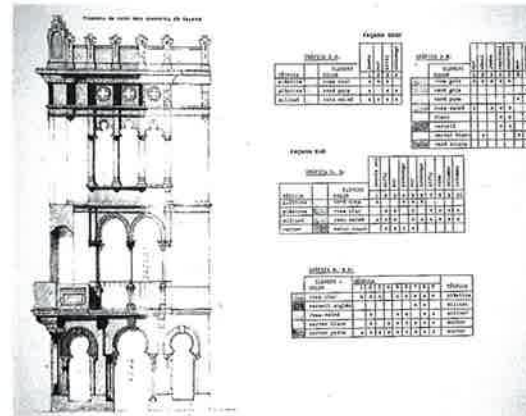
Es van efectuar cales als tres nivells de l'edifici: planta baixa, primer pis i segon pis.

A la planta baixa, que estava pintada (quan es va efectuar aquest estudi) amb pintura plàstica d'un color rosa clar grisós, excepte els carcanyols, que eren d'un to verd clar poma, s'hi van trobar tres zones ben diferenciades: el mur, on predominava exclusivament el color rosa salmó de l'estuc tenyit; els elements arquitectònics que delimiten portes i finestres (arcs, carcanyols, polseres), pintats també d'un rosa salmó, encara que una mica més intens de color que el del fons del mur, i els elements ornamentals, com capitells i mènsules, policromats amb un to vermell anglès.

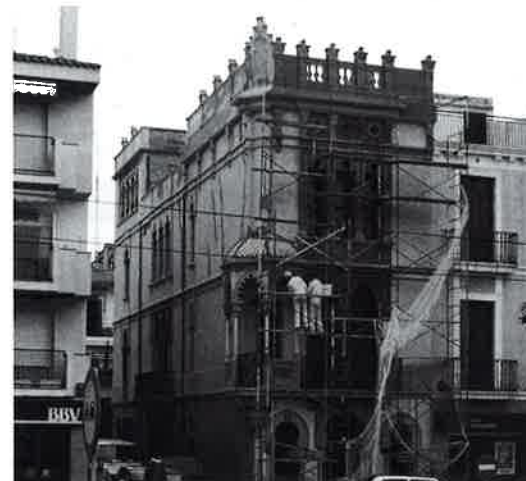
Al primer pis, en confrontar els colors de la façana —el mur, verd clar poma, i els elements arquitectònics, rosa clar grisós—, es va poder comprovar que s'apropaven als colors originals: morter o estuc tenyit ocre clar pel mur; rosa salmó,



Proves de decapatge de les pintures d'un capitell de la façana per trobar-ne la policromia original. Foto: Joan Francés. SPAL, gener 1990.



Estudis sobre la seqüència cromàtica de les façanes i els seus elements, i proposta de color per a la seva restauració, realitzada per l'Escola d'Arts i Oficis de la Diputació de Barcelona.



Un moment del procés de pintat de les façanes segons la proposta de la carta de colors. Foto: Pau Carbó. SPAL, 17.12.1992.





Dos aspectes de les façanes de la nova Casa de Cultura del Masnou, després de la restauració. Fotos: M. Baldomà. SPAL, 5.4.1993/16.3.1993.

més o menys intens segons el seu estat de conservació, pels elements arquitectònics, i vermell anglès pels capitells. A les bases de les columnes es podien distingir també algunes traces de colors ocre i vermell, encara que molt aïllades i degradades pels factors atmosfèrics, ja que apareixien directament sobre el suport de pedra, sense cap capa de pintura per sobre. Pel que fa a les persianes que hi ha als balcons, sota la capa de color verd-grís visible, s'hi va trobar una capa de color verd intens i una altra de blanca.

Semblava que el segon pis seguia les mateixes pautes que el primer, encara que la seva difícil accessibilitat i l'avançat estat de degradació d'algunes zones no va permetre arribar a proves tan conclouents com les del pis inferior. Malgrat tot, es va saber que els arcs lobulats que emmarquen les finestres estaven pintats d'uns tons de color rosa salmó, igual que els seus ampits i els arcs de la tribuna. A la base de les columnes, que són de pedra vista, sota una primera capa de pintura plàstica rosa clar no va ser trobat cap indicatiu de policromia —solament un morter de color blanc grisós, que podia ser el mateix suport de pedra artificial una mica degradat. Les persianes també aportaven color, un verd grisós. Feta l'estratigrafia, s'hi van trobar tres capes successives de color abans d'arribar a la fusta: rosa clar, gris fosc i verd intens.

Quant a les tècniques pictòriques utilitzades en la façana, són les següents: D'una banda, l'estuc tenyit de color rosa salmó o bé d'ocre clar, en les grans superfícies dels paraments; la càrrega de sorra que té aquest estuc queda ben visible. D'altra banda, la pintura realitzada amb la tècnica del silicat o vidre soluble, en els elements arquitectònics; aplicada amb pinzell sobre una preparació probablement a base de calç, és de diferents tons, que van des del rosa salmó clar fins al vermell anglès fosc.

### Façana sud

Donada la inaccessibilitat a la primera planta, només es van realitzar cales al nivell de la planta baixa. Excepte els carcanyols i les dovelles dels arcs de la porta d'entrada, pintats de color verd poma, la resta d'elements estaven pintats amb una pintura plàstica de color rosa clar. Segons el mostreig, es va poder deduir que el color original del mur i del sòcol era el salmó. Cal especificar que les cales del mur es van fer en zones originals, no alterades pel nou arrebossat que va substituir les zones afectades per les sals cristal·litzades a causa de la humitat ascendent per capilaritat.

Com a la façana oest, també aquí l'arrabà de les obertures es trobava pintat al silicat de color rosa salmó, mentre que els carcanyols presentaven un morter de color salmó.

Es va poder deduir que totes les mènsules d'aquest nivell eren originalment d'un color vermell anglès, a partir de l'estudi d'una mènsula situada a la cornisa de la planta baixa, just a sota del lateral sud de la tribuna<sup>3</sup>. Atès que aquesta mènsula havia estat arrencada de l'edifici en un accident, se'n va poder fer un estudi exhaustiu que va aportar una informació vàlida per a la resta de les mènsules de l'edifici (que, d'altra banda, eren de difícil accés).

Tota la superfície de la mènsula estava recoberta d'una pintura plàstica per a exteriors de color rosa clar. En més de la

meitat de la superfície no es va trobar cap resta de pintura sota la primera capa de color rosa clar. En la major part de les zones amb capes de pintura anteriors, hi va aparèixer una capa de color ataronjat sobre una capa de preparació de color blanquinós. Immediatament a sota, va ser trobat el morter de la pedra artificial amb què està fet aquest element.

### Façana oest

Les capes de color estaven molt millor conservades que les de les altres dues façanes a causa de l'orientació. Es van realitzar cales als nivells de planta baixa i primera planta, tant als paraments com als elements de les obertures.

A la planta baixa tots els elements estaven pintats amb una pintura plàstica de color rosa clar, excepte els carcanyols de les dues finestres —de color verd poma—, i els fusts de les columnes —sense pintar—. A sota de la pintura rosa clar va aparèixer una capa de pintura també plàstica de color verd poma. Per sota d'aquesta capa es va trobar en totes les cales una última capa de color salmó d'estuc tenyit, excepte als arrabans de les finestres, que tenien un color més ataronjat, aplicat potser al silicat.

L'estudi d'una columna de la finestra dreta de la planta baixa<sup>4</sup> va permetre deduir que tant la base com el capitell eren pintats amb pintura al silicat de diferents gammes de vermells i ocres, fins a arribar a l'original, que era d'un vermell anglès fosc. En canvi, el fust, sense pintar, mostrava una superfície polida de morter de pedra artificial de color gris.

El sòcol de la planta baixa també presentava, com a color original, el mateix estuc salmó. Als brancals es va trobar una capa de color verd poma intercalada entre dues capes de color rosa clar, la qual cosa indicava que aquests elements havien estat pintats algun temps de color diferent al de la resta del mur.

A diferència de la planta baixa, quan es va efectuar aquest estudi el mur de la primera planta estava pintat amb una pintura plàstica de color verd poma; el sòcol i els elements de les obertures mantenien el mateix color rosa clar de la planta baixa. Directament sota la capa de color verd poma del mur, va aparèixer un morter de color blanc, sense cap altra traça de pintura anterior. Tot i que a la cala del sòcol va aparèixer el mateix morter de color blanc a sota de la pintura actual, l'estuc de color salmó de la cala del mur semblava indicar que aquest n'era el color original.

La cala realitzada als brancals de les dues portes va posar al descobert un morter de color rosa salmó a sota de la pintura aleshores visible. La delicada decoració de fulles que remata els quatre brancals va presentar, a sota de la pintura rosa clar, una pintura formada per dues o tres capes de colors blanc, rosa salmó i vermell anglès, alternant-se simultàniament. Això va fer pensar en la possibilitat d'una pintura no uniforme, encara que no es tenien prou dades per assegurar-ho amb certesa.

A l'arrabà de la finestra de l'extrem nord-oest de la planta baixa (cala número 8) va aparèixer una pintura al silicat de color rosa salmó, mentre que als carcanyols es va trobar el mateix color, però fet a base d'estuc tenyit.

Finalment, a la cala realitzada a la persiana de fusta, pintada ara de color verd, van aparèixer, en aquest ordre, una capa de color blanc i una de color verd intens.

#### Notes

1. Extracte del treball de Rosa M. Gasol i Fargas i Àlex Masalles i Rivera, «Informe de l'estudi realitzat sobre la seqüència cromàtica dels elements de façana de la Casa de la Cultura del Masnou» (1990).
2. El treball conté, a més de les gràfiques, els plànols d'identificació de les cales i un alçat amb la proposta de color dels elements de façana.
3. Vegeu «mènula A» al plànol d'identificació de les cales.
4. Vegeu «columna D» al plànol d'identificació de les cales.

#### Críteris de la intervenció arquitectònica

Es va intervenir a l'edifici amb el criteri de retornar-li l'aspecte exterior original. Es va projectar, doncs, una restauració mímica de les façanes, tant pel que fa als elements constructius i formals, com a les textures i al cromatisme. Per portar-la a terme, prèviament a les obres, calia realitzar estudis documentals, històrics, artístics, estructurals i de color.

Seguint aquest criteri, es va plantejar l'actuació que havia de tenir com a resultat la reparació de les patologies derivades del pas del temps i l'eliminació d'alguns elements, afegits el 1975, que desvirtuaven la imatge original de la façana: la font encastada a la paret que tancava la finestra del carrer de Cuba, una sèrie d'ampits de ceràmica vidriada situats a les finestres de la façana lateral de la planta baixa i unes plaques de ceràmica que havien estat col·locades a la façana principal.

#### Descripció de les obres

Tot i que la intervenció prevista només afectava les façanes, es van realitzar cales exploratòries a terres, sostres i parets per determinar el sistema estructural i l'estat de conservació de l'edifici, pensant en futures actuacions. Les cales de prospecció van constatar la constitució dels forjats, de biguetes de fusta, amb els voladissos, les rampes de les escales i la configuració dels buits interiors resolts amb ferro. També van confirmar l'ús del maó a les parets de travada, als ampits i als elements compositius de la façana; es va comprovar que les parets exteriors eren fetes de pedra. Un cop efectuades les cales, es van reparar els petits desperfectes que es van produir durant l'execució d'aquests treballs.

En general, les façanes es trobaven en bones condicions, a excepció de les columnetes de pedra artificial que emmarcaven les obertures —per efecte de l'oxidació de les armadures i el seu consegüent augment de volum, tenien fissures i, per tant, hi havia el perill que rebentessin—. Com a patologies de l'edifici, cal destacar les humitats de capilaritat a la planta baixa, sobretot al carrer Dr. J. Agell, i les esquerdes verticals.

Els primers treballs van consistir en l'estintolament dels arcs i finestres de la planta baixa i del primer pis per procedir al desmuntatge de les columnes (bases, fusts i capitells). S'ha-

via previst de restaurar-ne els elements que es poguessin recuperar i fer nous la resta. En realitzar el desmuntatge, es va veure que les columnes estaven molt afectades per l'oxidació del ferro estructural —més del que es pensava—, de manera que només es va poder recuperar sencer un capitell antic i va ser necessària la construcció de motlles per reproduir les peces que calia substituir. Un cop reproduïdes, van ser col·locades al seu lloc utilitzant materials iguals als emprats en l'obra original. Per facilitar aquests treballs de substitució, a la façana del carrer Dr. J. Agell es van desmuntar les reixes de la planta baixa.

A continuació, es va desmuntar la paret de rajoles que tancava la finestra del carrer de Cuba més propera a la cantonada amb el carrer Dr. J. Agell, i se li va suprimir la font que tenia encastada al repeu. Amb aquests treballs, es va recuperar la finestra practicable amb persianes de llibret. També es van desparejar les tres finestres bessones del mateix carrer. Es van desmuntar els mosaics de les llosanes dels balcons de la primera planta i dels ampits de les finestres de la planta baixa; després, es van restaurar les llosanes dels balcons i els descarnats dels voladissos. Es van reconstruir els perfils de les motlures amb morters reintegradors i armadures galvanitzades.

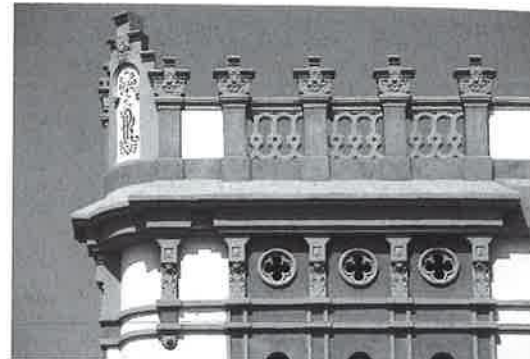
L'Ajuntament del Masnou va gestionar el desplaçament de les línies dels serveis públics d'electricitat i telèfon, que estaven encastades a les façanes de la Casa de Cultura, i va resoldre el desplaçament de la il·luminació i la senyalització viària fora de l'edifici. El mateix Ajuntament es va encarregar de soterrar les línies.

Després es van arrencar les cadiretes, estreps i altres elements metàl·lics encastats als murs, que suportaven els cables. Es van sanear els paraments afectats d'humitats i els baixos dels murs exteriors, i es van reparar les esquerdes. Es va obrir una cala a la planta baixa per fer-hi una prospecció dels fonaments de l'edifici. Als baixos del carrer Dr. J. Agell es van fer infiltracions de líquid impermeabilitzant.

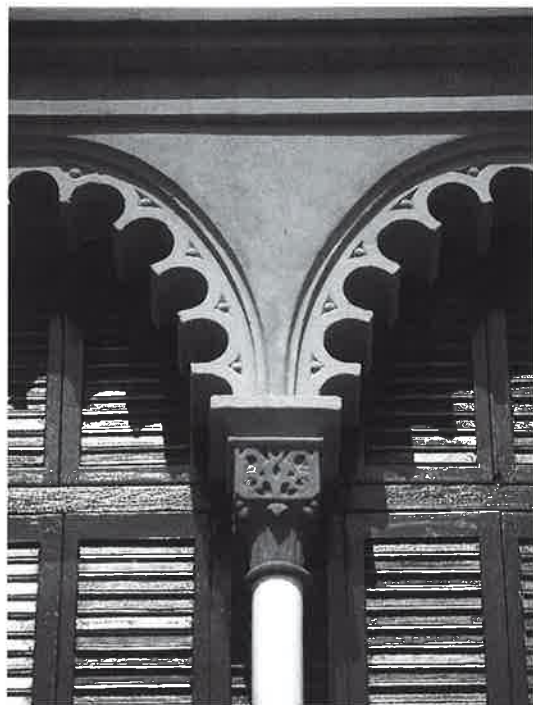
La barana del terrat, els elements decoratius (cartelles, motlures, relleus, mènsules i torrasses) i les cornises es van restaurar i se'n van reproduir els elements desapareguts mitjançant motlles, prèvia documentació fotogràfica. A més, es van rejuntar els minvells i esquerdes de la terrassa. Les baranes i reixes de ferro es van sanear o bé substituir, i es van rascar i pintar amb esmalt. Es van treure els marxapeus de les dues portes de l'edifici i se'n van col·locar uns de nous de pedra natural. Tots els baixants existents, de PVC, es van substituir per uns altres de coure i se'n va racionalitzar la distribució eliminant alguns elements inútils que no eren originals.

Es va reconstruir la tribuna-mirador de la cantonada del primer pis, formada per columnes de fust cilíndric i arqueria lobulada que suporten una cúpula en forma de casquet esfèric revestit d'escames ceràmiques vidriades. Les bases, columnes i capitells es van fer de pedra artificial, i els arcs, de pedra sorrenca.

Els últims treballs van consistir en la neteja de les façanes, l'estucat de les zones arrebossades i el pintat de les motlures. Els paraments verticals, les motlures, mènsules i capitells es van netejar i rascar amb raspall d'arrels i detergent



Detalls del coronament, la tribuna i els balcons i finestres de la façana principal després de la restauració. Fotos: M. Baldomà. SPAL, març/abril 1993.



Detalls dels elements decoratius i de la fusteria de façana, després de la restauració. Fotos: M. Baldomà. SPAL, març / abril 1993.

neutre aplicat a mà. Les superfícies arrebossades o sense pintura es van tractar amb un estuc artificial tipus *Marmoris Liscio*, aplicat a la llana i remolinat. Les motlures, mènsules, capitells i arcs es van pintar amb pintura *Marmoris*. També es va netejar la fusteria exterior (finestres, portes i balcons), i les persianes de llibret i la tarja superior es van pintar amb esmalt sintètic. Per recuperar els colors primitius dels paraments i dels elements decoratius de les façanes, es van tenir en compte les conclusions de l'estudi cromàtic portat a terme per l'Escola d'Arts i Oficis de la Diputació (veg. *Estudi sobre la seqüència cromàtica dels elements de façana de la Casa de Cultura del Masnou*).

Un cop finalitzades les obres de restauració fetes pel Servei, l'Ajuntament va col·locar un sistema d'il·luminació exterior per mitjà de focus distribuïts per les obertures.

## Bibliografia

### Libres i articles

- BASSEGODA NONELL, J.: *Los maestros de obras de Barcelona*. Editores técnicos asociados, Barcelona, 1973.  
 BOHIGAS, O.: *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista*. Lumen, Barcelona (2a edició), 1983.  
 MURAY, J.: *Històries de la vila. La Casa de Cultura. Fundació Sensat Pagès*. Gent del Masnou, núm. 21, Masnou, 1988.  
 RAFOLS, J.F.: *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña*. I. Millá, Barcelona, 1951.  
 SERVEI DEL PATRIMONI ARQUITECTÒNIC: *Restauració de les façanes de la Casa de Cultura (antiga Casa Sensat-Pagès)*. Opuscle. Diputació de Barcelona, 1993.

### Documents

Ajuntament del Masnou. *Pla Especial del Patrimoni Arquitectònic i Ambiental del Masnou* (en procés d'elaboració). Fitxa núm. 66.

Arxiu Històric del Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya: Fons Arquitectes: Bonaventura Bassegoda i Amigó.  
 Fons Reformes: Bonaventura Bassegoda i Amigó.  
 Fons Fotogràfic  
 Fons IPCE: Treball de curs de l'arquitecte Francesc Terol i Tuneu sobre la vila del Masnou.

### Arxiu Històric Municipal del Masnou:

Copia simple del testamento de Doña M<sup>a</sup> Carmen Planas. *Aceptación de legado otorgada por Don Miguel Humet Argení, en representación del lltre. Ayuntamiento de Masnou*. Alçats de la casa Sensat Pagès, 23 d'octubre del 1900, signats per Pere Andreu.  
 Diversos projectes del mestre d'obres Pere Andreu a la vila del Masnou.

### Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona. Càtedra Gaudí:

Fons Família Bassegoda: Projectes de l'arquitecte Bonaventura Bassegoda i Amigó al Masnou.  
 Projecte d'alçat de la Casa núm. 24 del Passeig de Gràcia de Barcelona. Mestres d'obres Pere Bassegoda i Domènec Ballet (1872-1899).

### Treballs d'investigació i estudis dipositats al Servei

- GASOL, R.M.; MASALLES, A.: Informe de l'estudi realitzat sobre la seqüència cromàtica dels elements de façana de la Casa de la Cultura del Masnou. Gener, 1990.  
 CASTELLANO, A.; LACUESTA, R.; SUREDA, M.J.: *Estudi històric i artístic de la Casa Sensat-Pagès*. El Masnou, 1990.

**Información básica del edificio**

**Comarca:** Maresme  
**Municipio:** El Masnou  
**Localización:** c/ Prat de la Riba nº 16; c/ Dr. J. Agell; c/ Cuba. Situada en primera línea de mar, en el casco antiguo del municipio.  
**Tipología:** Casa de veraneo urbana, en manzana cerrada.  
**Época:** 1900-1901  
**Autor:** Pere Andreu, maestro de casas.  
**Uso primitivo:** Segunda residencia  
**Uso actual:** Casa de Cultura  
**Propiedad:** Ayuntamiento del Masnou

**Información básica de la actuación**

**Intervención arquitectónica**  
 Restauración de fachadas y elementos decorativos exteriores

**Proyecto**  
 Arquitecto: Claudi Arañó Bertrán  
 Fecha: mayo de 1990

**Obra**  
 Arquitecto: Claudi Arañó Bertrán  
 Arquitectos colaboradores: Pau Carbó, Josep Rovira.  
 Aparejadores: Josep M<sup>o</sup> Moreno, Alcía Calmell, Salvador Santolària.  
 Empresas constructoras: Rehac, SA, Barcelona (1ª fase); Urcotex, ISA, Barcelona (2ª fase).  
 Carpintería: Madesa, Barcelona.  
 Electricidad: Serveis Elèctrics d'Abbrera, Abbrera.  
 Cristalería: Vilbar, Solsona.  
 Cerrajería: Estructures B.K., Solsona.  
 Pintura: Aureli Meca, Cardona.  
 Cerámica: Escola-Taller Laberint, Barcelona; Mercè Rius, Gellidà.  
 Piedra: Marbres Farré Corbera, Barcelona.  
 Piedra artificial: BICM, SL; Prefabricats de formigó Martorell, SL, Martorell.  
 Fontanería: Serveis Elèctrics d'Abbrera, Abbrera.  
 Fecha de inicio: 10 de octubre de 1989.  
 Fecha de finalización: 30 de marzo de 1993.  
 Inauguración: 30 de abril de 1993.  
 Presupuesto: 19.625.581 pesetas.

**Investigación histórica**  
*Investigación histórico-documental*  
 Estudio histórico: Anna Castellano, Raquel Lacuesta.  
*Investigación histórico-artística*  
 Estudio artístico: Raquel Lacuesta, M<sup>o</sup> José Sureda.  
 Estudio de la secuencia cromática de la fachada: Rosa M<sup>o</sup> Gasol y Àlex Masalles, restauradores de la Escuela de Artes y Oficios de la Diputación de Barcelona.  
*Investigación histórico-constructiva*  
 Estudio de materiales: Josep M<sup>o</sup> Moreno

**Textos:** Claudi Arañó, Anna Castellano, Rosa M<sup>o</sup> Gasol, Raquel Lacuesta, Àlex Masalles, M<sup>o</sup> José Sureda.

**Descripción del edificio**

La antigua casa Sensat-Pagès, actualmente Casa de Cultura, forma parte del conjunto edificado de la fachada de mar de la villa del Masnou, en el barrio de Ocata. Se construyó en un solar que da a tres calles: la fachada principal, orientada hacia el mar, está en el paseo de Prat de la Riba; la lateral, en la calle del Doctor J. Agell, y la posterior, en la calle de Cuba. Por el lado de levante se adosa a una casa unifamiliar. Hasta los

años sesenta del siglo xx, la mayor parte de las construcciones alineadas con la carretera de Barcelona y prácticamente seriadas —excepto algunos chalets de veraneo aislados— eran de planta baja y dos pisos y se cubrían con una azotea a la catalana con barandilla en el frontis. La modulación urbanística —que aún se mantiene— respondía a la parcelación de tradición ochocentista de unos 5 m de fachada por 20 o 30 m de profundidad, con patio posterior y salida a la calle superior. La casa Sensat-Pagès sigue en parte esta tipología; tiene tres fachadas vistas en esquina y ocupa una parcela de 5,30 m de anchura por 21,30 m de largo. La altura difiere poco de las casas contiguas, ya que si bien por la parte anterior consta de planta baja, dos pisos y azotea, por la trasera se alza en otro piso más, que se cubre también con una azotea.

La distribución interior está inspirada en la tipología tradicional de la casa masnovense, aunque presenta algunas singularidades. El patio de atrás, en este caso, no existe, ya que todo el solar está construido: la crujía sur está ocupada por habitaciones, igual que la norte; la crujía central se concibió como un espacio unitario donde se instaló —adogada al muro oriental— una escalera de dos tramos simétricos, al modo renacentista, que constituye el núcleo vertical de comunicación de todas las plantas de la vivienda.

**Las fachadas**

Las tres fachadas están resueltas con un sentido unitario, si bien las aberturas siguen un ritmo compositivo diferente y su formalización y decoración varía en función de las plantas y de la representatividad de las propias fachadas. Estas aberturas se agrupan en juegos de dos y tres por planta, remarcando unos ejes verticales bien definidos por medio de las pilastras que las flanquean.

En la fachada principal, en planta baja, hay tres aberturas en arco de herradura: la puerta principal, centrada, está enmarcada por dos columnas de piedra artificial de fuste liso, bases molduradas y capiteles esculpidos con formas vegetales esquematizadas de inspiración árabe. A cada lado hay una ventana también en arco de herradura sobre pilastras e impostas decoradas con motivos vegetales. Los tres arcos están perfilados por un vierteaguas resaltado y se cierran con una clave decorada en bajo relieve. Este modelo de vano se va repitiendo, con pequeñas variantes, en toda la planta, si bien la riqueza de elementos ornamentales va disminuyendo en las otras dos fachadas. Hay, sin embargo, un grupo de tres ventanas en la fachada lateral, separadas por pilastras y enmarcadas por un vierteaguas que produce la ilusión de un arco carpanel. Los capiteles, en este caso, están invertidos y recortados sinuosamente, sólo decorados en el centro por un botón floral.

En la primera planta una doble abertura geminada da lugar a un balcón corrido protegido por una barandilla de hierro con elementos zoomórficos —abejas— y vegetales. Los dos arcos que la forman son de perfil polilobulado y arrancan de tres columnillas que se alzan sobre un alto basamento con moldura en la base, de inspiración ática. Los capiteles repiten el modelo arabizante de la planta baja. En la esquina, el elemento más destacado es la tribuna mirador, que se apoya sobre una gruesa columna con capitel y ménsulas esculpidas y forma un balcón de planta poligonal con antepecho de obra y barandilla central de hierro. Unas columnas de fuste cilíndrico y arquería lobulada soportan a la vez una cúpula en forma de casquete esférico, dividida en cinco sectores por medio de nervios que concurren en un punto superior común; la cúpula está revestida de escamas cerámicas vidriadas. En la fachada lateral, el balcón central está constituido por una triple abertura, a manera de ajimez, donde se repite la misma decoración de los arcos y de las barandillas. Lo flanquean dos ventanas singulares en arco peraltado, modelo que se repite en la fachada posterior.

En la segunda planta las ventanas tienen forma de arco trilobulado, tanto en el caso de las sencillas como de las triples; en este caso están separadas por parteluces de sección rectangular con una base de inspiración ática e imposta moldurada y decorada con una flor de loto invertida. Por encima de esta planta y en la fachada principal, la cámara de ventilación está perforada por tres claustras circulares con un cuadrifolio de inspiración gótica.

La fachada se remata con una cornisa moldurada que se asienta sobre una serie de ménsulas decoradas con hojas de acanto y relieves geométricos; encima de la cornisa se levanta el pretil de la azotea, hecho de obra, excepto en el frontis principal, donde hay una parte formada por balaustradas seriadas de terracota. Las pilastras de separación de cada tramo del pretil también presentan unos elementos de coronamiento escalonados, moldurados y esculpidos con relieves florales. En la esquina este escalonamiento se enfatiza en altura y da lugar a una superficie enmarcada por un arco de herradura donde están grabadas las iniciales de la propietaria, Rosa Pagés, en caracteres modernistas.

En la planta tercera, sólo construida en el sector de tramontana del edificio, se abre un grupo de ventanas en cada fachada (cuádruple en la lateral y triple en la posterior), con parteluces rectangulares, impostas molduradas, arranques de arcos convexos y dinteles.

**El interior**

El edificio tiene forma de paralelepípedo y está subdividido en tres crujías. Actualmente hay dos accesos, uno en la fachada principal y otro en la lateral. Antiguamente, esta segunda no existía —en su lugar había una ventana— y, en cambio, había otro acceso en la fachada posterior, en la calle de Cuba, que era el de servicio. En la crujía sur estaban situadas las habitaciones principales y más amplias —una por planta; en la crujía norte, las dependencias secundarias y las del servicio —dos por planta, con la cocina y los lavabos—, y en la central, el comedor en planta baja y la escalera, con los correspondientes espacios de distribución en el resto de las plantas.

De la decoración interior cabe destacar los siguientes elementos: las pinturas murales de influencia modernista en las paredes y los techos, tanto en la antigua sala de música como en la sala sur del primer piso, con representaciones de temas alusivos a las artes, con figuras femeninas y angelotes; el armadero de cerámica vidriada policroma con motivos florales, del comedor, y el de la sala de música, de cerámica bicolor (de color verde oscuro con flores en volumen y roja plana, combinadas en damero); el bufet modernista de contorno parabólico, tallado en madera, que llena el hueco bajo la escalera, y los pavimentos de todo el conjunto, decorados con combinaciones florales y geométricas, algunos de cuyos modelos aparecen en el catálogo de la fábrica Mosaics Llevat, de Reus, activa desde el último cuarto del siglo xix. Las molduras doradas, frisos y ménsulas esculpidas de algunas habitaciones, y también las vidrieras tratadas al ácido o emplomadas, policromas y decoradas con motivos florales (como los del cancel del vestíbulo de entrada) denotan una clara tendencia por el gusto modernista.

En cuanto a la carpintería, tanto la del exterior como la del interior, está muy bien trabajada con maderas de buena calidad. Las puertas de las ventanas están decoradas con tragaluces superiores calados con cresterías; los elementos aplicados en las puertas y porticones (fallebas, aldbas y tiradores) son de latón o de bronce, y las rejas de balcones y ventanas, así como la barandilla de la escalera, son de hierro, forjado y colado respectivamente. En la parte superior de esta barandilla se encuentran inscritas las iniciales de los propietarios, trabajadas en latón.

**Noticia histórica**

El edificio fue construido en el año 1901 como residencia de verano de Jaume Sensat Sanjuan y su mujer, Rosa Pagès Ota, según un proyecto firmado el 23 de octubre del año anterior por el maestro de obras Pere Andreu. La construcción no siguió fielmente el proyecto; el cambio principal se observa en la solución adoptada para la tribuna, que en un principio se preveía hacer a toda alzada con un remate almenado, pero finalmente se optó por construir sólo el cuerpo correspondiente al piso principal.

Pere Andreu ya había hecho algunas casas en la villa y continuó trabajando allí durante la primera década del siglo xx. Ninguna de sus obras conocidas es similar en estilo a la residencia que proyectó para los Sensat-Pagès, ya que todas siguen la tipología clásica de las viviendas del Masnou. Por el contrario, es posible que Pere Andreu hiciera la casa Sensat-Pagès teniendo en cuenta el gusto del propietario por la arquitectura islámica. Jaume Sensat había nacido en El Masnou, pero se trasladó a Argentina, donde consiguió un pequeño capital a través de inversiones bursátiles. En el año 1900 volvió a Cataluña, después de una estancia de dos años en Egipto.

En Barcelona ya existían buenos ejemplos de una corriente neoárabe que había servido de inspiración a los grandes maestros catalanes, pero en El Masnou su implantación significaba una innovación estilística y formal. Jaume Sensat debía de conocer aquellas obras de reciente construcción que recogían el repertorio formal de la arquitectura árabe. Una de ellas se estaba construyendo en el Paseo de Gracia de Barcelona, en el número 24, muy cerca de su residencia barcelonesa. Este inmueble se empezó a edificar en 1872 según un proyecto de los maestros de obra Domènec Balet y Pere Bassegoda Mateu, padre de Bonaventura Bassegoda, y se acabó en 1899, un año antes de que Pere Andreu proyectase la casa del Masnou. Podemos observar ciertos paralelismos entre aquel inmueble y el del Masnou, sobre todo en lo que se refiere a la composición de algunas ventanas, donde se manifiestan de forma más evidente los trazos arabizantes.

En cuanto a la aplicación de ciertos elementos constructivos y decorativos, como las columnas y los revestimientos cerámicos, podemos encontrar también en El Masnou algunos paralelismos comunes en otros inmuebles. En el Casino, obra de Bonaventura Bassegoda, y en la Casa Benéfica, hay ejemplos de cerámicas decoradas con flores muy parecidas a las de la casa Sensat-Pagès. Igualmente, se encuentran ejemplos similares de las pequeñas columnas de las ventanas en la casa número 105 de la calle San Felipe, obra también de Bassegoda.

Durante el invierno, la familia Sensat-Pagès vivía en Barcelona, en el piso situado en el número 27 del Paseo de Gracia, el denominado palacio Malagrida, del maestro de obras Joaquim Codina (allí vivía la familia Malagrida, originaria de Olot, con la que Jaume Sensat había establecido amistad en Buenos Aires). Los veranos los pasaban en la casa del Masnou, que fue conocida popularmente como la «Casa del marqués de la Manguera», epíteto adjudicado a Jaume Sensat por los jóvenes estudiantes que, al viajar hacia Barcelona, le veían a menudo regando la carretera aún sin asfaltar que pasaba por delante de su casa. Los mismos estudiantes le dedicaron el siguiente verso que aún hoy algunos recuerdan: *Vos que sois hombre sensato/ y tenéis tanta afición/ en regar la carretera/ desde hoy quedáis nombrado/ el marqués de la Manguera.*

Jaume Sensat murió en el año 1914. Al estallar la Guerra Civil en 1936, su viuda se trasladó a vivir al Masnou ante el peligro de que, en caso contrario, la casa fuese confiscada. Rosa Pagès vivió allí hasta que murió, el 5 de abril de 1937. Al acabar la guerra, la casa fue ocupada temporalmente por las tropas

# Casa Sensat-Pagès. El Masnou

234

aliadas italianas del bando nacional. Parece que cuando se marcharon se llevaron algunos objetos de valor.

Al no haber descendencia directa de la pareja, la casa pasó a ser propiedad de una sobrina del matrimonio, María del Carmen Planas Sensat, que había nacido en Buenos Aires en 1891, donde siguió residiendo el resto de su vida. Por este motivo el edificio del Masnou no fue nunca ocupado por ella, sino por otros miembros de la familia y algunos inquilinos en determinadas épocas del año.

En 1964, María del Carme Planas murió en Argentina. En su testamento, redactado el 3 de mayo del año anterior, había dejado la casa del Masnou al Ayuntamiento de esta población, con la condición expresa que fuese utilizada para fines culturales y escuela de economía doméstica, bajo la denominación de Fundación Sensat-Pagès, en memoria de sus tios. Los trámites para la obtención del legado se iniciaron en 1966 y se prolongaron hasta 1977, momento en que se firmó definitivamente la escritura de propiedad a favor del consistorio. Pese a este retraso, la Fundación Sensat-Pagès ya funcionaba desde hacía dos años y ya se habían proyectado una serie de reformas en el edificio para adecuarlo como escuela de economía doméstica, según el deseo de la donante.

Parece que la casa sufrió alguna pequeña reforma, aún en vida de sus primeros propietarios, como la colocación de los azulejos que hoy se pueden ver alrededor de la fuente interior de la casa, en el espacio de la planta baja donde estaba la cocina. Años después se desmontó una pequeña golieta que se encontraba en la azotea (se puede ver en las primeras fotografías de la casa). No obstante, los cambios más importantes fueron efectuados por el Ayuntamiento en 1975 para adecuar el edificio a las enseñanzas que allí impartía la Sección Femenina (organización político-administrativa de la II Dictadura encargada del adoctrinamiento de las jóvenes mediante la enseñanza de materias y labores que se consideraban propias del sexo femenino). Las reformas afectaron substancialmente al interior de la vivienda y parte de la composición de las fachadas laterales. Se pintó de nuevo la fachada y, pese al interés por respetar el color original, hubo un cambio de tonalidad. En conjunto, la fachada principal no sufrió importantes alteraciones, si exceptuamos el desmontaje de los arcos y de la cubierta del cupulín de la tribuna del piso principal por el mal estado en que se encontraban.

En la fachada lateral de poniente se hizo una de las modificaciones más importantes: en la planta baja se sustituyó por una puerta el cuerpo central de los tres que formaban la ventana principal, que correspondía al comedor de la casa. Esta nueva puerta respetaba la forma de herradura que ya tenía la ventana anterior y aprovechaba su madera (también se empleó madera que provenía del desmontaje de diversos marcos). Posteriormente, se dio una nueva capa de barniz a todas las puertas para igualarles el color.

También la fachada posterior se vio modificada durante estas obras del año 1975 al tapiarse la puerta original de acceso del servicio, la que daba paso a la cocina-office; este espacio fue revestido de cerámica vidriada y ocupado por una fuente en cuadrada en el marco de la puerta original.

En el interior se repasó la pintura de las paredes, intentando conservar el color original. Se tuvo cuidado de respetar los murales pictóricos de la sala de música y solamente se repasó el fondo del techo con cola de retal; también se respetaron las telas pintadas de las paredes laterales. Todos estos retoques fueron hechos por el pintor masnovense Pujades.

En cuanto a las reformas más importantes, en la planta baja se anuló el tabique que separaba lo que era propiamente cocina del office y de la carbonera. En medio de este tabique derribado, que estaba hecho con ladrillo picholín de 7,5x4 cm

de grueso, se abrió una puerta de comunicación. El espacio único resultante de la unión de las diferentes piezas se convirtió temporalmente en biblioteca. En el comedor, que se destinó entonces a sala de exposiciones, se levantó el pavimento original para solucionar un problema de humedades provocadas por las filtraciones de agua de mar. Se colocó una base de cemento y encima un mosaico nuevo de terrazo, hecho que provocó que el nivel del suelo subiese hasta la altura del primer escalón de la escalera doble. En consecuencia, se tuvieron que desmontar los dos primeros escalones, a ambos lados. El escalón del lado noroeste, ahora desaparecido, tenía los dos bordes redondeados y ocupaba parte del espacio de la puerta de comunicación entre el comedor y la cocina, por lo que esta puerta nada más podía abrirse hacia el interior de la cocina. Por su parte, el del lado nordeste sólo tenía uno de los cantos redondeados, mientras que el otro hacía ángulo recto con la pared. Del pavimento original se respetó un trozo situado delante del mueble aparador que se encuentra bajo el hueco de la escalera. Igualmente, como consecuencia del nuevo nivel del pavimento, fue necesario rebajar los bajos de las puertas que comunicaban con la antigua cocina. Estas puertas aún conservan algunos vidrios originales.

En el primer piso, los cambios fueron mínimos y afectaron sólo a la zona de los sanitarios, que fue dividida en espacios más pequeños por medio de tabiques. Se conservó la puerta original de comunicación entre este espacio y la habitación contigua.

Las obras realizadas en la segunda planta provocaron una alteración del espacio abierto a toda alzada que recogía el final de la escalera. Hasta 1975, este último tramo disponía de una barandilla que difería de la que se observa en el primer piso, que es aún la original. A diferencia de ésta, los típicos barrotes habían sido sustituidos por pequeñas ventanitas de madera que se podían abrir o cerrar a voluntad. Justo por encima de este último tramo de barandilla se encontraba, a manera de techo, el plafón de madera decorada que hoy vemos bajo el nuevo pavimento colocado con la reforma, que desde aquel momento pasó a cubrir el hueco de la escalera. Desde la posición original del plafón de madera bajaba la lámpara opalina que desapareció durante las obras. El hueco se pavimentó con baldosas de terrazo, totalmente diferentes a las originales que le rodean.

De menos incidencia fue la reforma llevada a cabo en la pequeña habitación del lado noroeste, que se convirtió en cocina. Contrariamente a lo que se había proyectado, el cerramiento con metal y vidrio que había de independizar esta nueva sala del tramo de escalera que subía hasta la azotea no se realizó.

## La ambientación interior original

Podemos hacernos una idea bastante aproximada de cómo era el interior de la casa en el primer periodo, cuando funcionaba como residencia, gracias a la información aportada por miembros de la familia Sensat Pagès y recogida por el estudioso masnovense Joan Muray en su artículo *Histories de la vila. La Casa de Cultura. Fundació Sensat Pagès* (1988). En la planta baja, nada más entrar por la puerta principal, situada a mediodía, se encontraba la sala de música, donde tenían el piano. Esta estancia, que disponía de una sillera de mimbre, conserva la decoración original, con cuatro musas del arte pintadas en el techo. En medio de la casa se situaba el comedor, donde aún se puede contemplar el bufet que había sido hecho a medida para rellenar el hueco de la escalera. Parece que en los pedestales de los que arrancan las dos escaleras había dos figuras de bronce, una masculina y otra femenina, que tenían el brazo elevado para sostener una antorcha. Se cree que estas figuras desaparecieron con la retirada de las tropas italianas en 1939. El comedor estaba iluminado

por la mencionada lámpara de opalina de color rosa, que colgaba del techo del segundo piso —un plafón de madera tallada—. Al fondo del comedor se abría una cocina-office que disponía de una fuente y un lavabo. Esta estancia comunicaba con la calle mediante una puerta de servicio abierta al lado de tramontana.

En el primer piso se encontraba la sala noble o cámara principal, orientada de cara al mar, que daba acceso al balcón de la fachada principal y a la pequeña tribuna de la esquina. La puerta de acceso a esta habitación estaba flanqueada por el interior —y aún lo está— por dos ménsulas esculpidas en yeso y policromadas, una de ellas con la representación de sant Jorge y el dragón y la otra con una doncella y un perro, temas inspirados en la iconografía medieval. En la parte opuesta de la misma planta había otra habitación con un cuarto de baño anexo. En el segundo piso, en una de las habitaciones del lado norte, los propietarios habían instalado un oratorio dedicado a la Virgen del Carmen.

## Crónica de la actuación

En 1988, el Ayuntamiento del Masnou requirió la colaboración de la Diputación de Barcelona para llevar a cabo la restauración de la Casa de Cultura. Esta corporación canalizó las ayudas económicas a través de los PCAL (Plan de Cooperación y Asistencia Local) 1988-1989 y 1992-1993. Tal como solicitaba el Ayuntamiento, el Servicio se hizo cargo del acondicionamiento del exterior del edificio. Por su parte, el Ayuntamiento se hizo cargo de enterrar todas las conducciones aéreas que estaban sujetadas a las fachadas y de colocar un sistema de iluminación. Durante el tiempo en que se desarrollaron las obras de restauración no se interrumpió en ningún momento el uso del edificio. Por otro lado, no se cortó la circulación por la calle lateral (Dr. J. Agell), hecho que comportó peligro para los operarios que trabajaban en los andamios.

Los trabajos se desarrollaron en dos fases, la primera desde octubre de 1989 hasta octubre de 1992, y la segunda desde diciembre de 1992 hasta marzo de 1993 —el día 30 se dio por acabada la intervención—. El acto de inauguración tuvo lugar el día 3 de abril y estuvo presidido por el presidente de la Diputación de Barcelona, Manuel Royes, y el alcalde de la villa, Josep Azuara. Con el fin de difundir la obra, el Servicio editó un opúsculo informativo sobre los trabajos de restauración.

## Proceso de la investigación histórico-documental

La actual Casa de Cultura del Masnou fue objeto del artículo anteriormente citado, escrito por Joan Muray, que recoge básicamente noticias sobre sus propietarios, los Sensat-Pagès, y sobre la ambientación de la casa en los años en que ellos la habitaban. Esta información le había sido proporcionada, principalmente, por los descendientes de la propia familia, y también a través de fotografías y documentos que se conservan en el archivo municipal. Además de los datos que recoge el artículo, Joan Muray nos facilitó otras informaciones de primera mano sobre la familia en diversas conversaciones mantenidas con él.

La consulta del archivo municipal nos proporcionó la copia del testamento de la propietaria, María Carmen Planas, en el que hacía donación al Ayuntamiento del Masnou de la casa que había heredado de sus tios Jaume Sensat y Rosa Pagès. Junto a este escrito se encontraba la escritura de aceptación del legado por parte de la corporación, con fecha 27 de octubre de 1977. También se pudo consultar en el archivo una copia de los planos originales de la casa, firmados por el propietario y el maestro de obras en 1900; si bien la lectura del nombre

del primero era clara, la del segundo presentaba cierta dificultad. Hasta el momento, la bibliografía había atribuido este proyecto al arquitecto Bonaventura Bassegoda Amigó o a Gaietà Buïgas<sup>1</sup>. Pero una atenta observación de la firma que aparece al pie del proyecto permitió leer el nombre del autor, Pere Andreu. Este maestro de obras había realizado otros trabajos en la misma población del Masnou, si bien ninguno de sus proyectos tiene puntos de contacto con el estilo de la casa Sensat-Pagès, lo que hizo pensar que, como ya se ha dicho, podría tener su origen en el gusto del propietario por la arquitectura islámica.

Por otro lado, constituyeron una fuente fundamental de información los profesionales que llevaron a cabo las reformas de la casa en el año 1975, que fueron entrevistados: el Sr. Rente, contratista, el Sr. Pujades, pintor, y el Sr. Vilalta, carpintero, todos ellos masnovenses. Permitieron identificar lo que se conservaba del proyecto original y las modificaciones importantes que ellos mismos habían realizado y que podrían haber pasado desapercibidas a causa del mimetismo empleado en la intervención, tanto en lo que se refiere a materiales como a formas; es el caso de la sustitución de la ventana del cuerpo central de la fachada lateral por la puerta actual, o la anulación de la puerta de servicio de la parte posterior y la colocación en su lugar de una fuente.

## Notas

1. Oriol Bohigas (*Resena y catálogo de la arquitectura modernista, 1983*) y Joan Muray (*Histories de la vila. La Casa de Cultura. Fundació Sensat Pagès, 1988*) atribuyen la casa Sensat-Pagès a Bonaventura Bassegoda. En el Colegio de Arquitectos de Cataluña, Fondo IPCE, se conserva un trabajo inédito de F. Terol Teneu sobre el urbanismo del Masnou, donde parece atribuirse la autoría de la casa Sensat Pagès a Gaietà Buïgas Monravà.

## Estudio sobre la secuencia cromática de los elementos de fachada de la Casa de Cultura del Masnou<sup>1</sup>

Se llevó a cabo un análisis del color a través de todas las capas de pintura, estableciéndose su estratigrafía, con el objetivo de encontrar un modelo de la policromía con que fue pintado originariamente el edificio. Como procedimiento, se utilizó un muestreo en los diferentes elementos decorativos y partes representativas de la fachada; se realizaron calas en los puntos más significativos, con un sistema mecánico a base de bisturí, que dejó al descubierto las capas de pintura subyacentes. Fueron estudiadas las tres fachadas para disponer de la máxima información.

Los resultados de los sondeos fueron codificados en unas gráficas<sup>2</sup> que reflejan la numeración y situación de las calas en los diversos elementos sondeados, el muestreo del color que aparece en cada cala y la técnica con la que fue realizada la pintura.

### Fachada de levante

Se efectuaron calas en los tres niveles del edificio: planta baja, primer piso y segundo piso.

En la planta baja, que estaba pintada (cuando se efectuó este estudio) con pintura plástica de un color rosa claro grisáceo, excepto las enjutas, que eran de un tono verde manzana claro, se encontraron tres zonas bien diferenciadas: el muro, donde predominaba exclusivamente el color rosa salmón del estuco teñido; los elementos arquitectónicos que delimitan puertas y ventanas (arcos, enjutas y guardapolvos), pintadas también de un rosa asalmonado, aunque de color un poco más intenso que el del fondo del muro, y los elementos ornamentales, como capiteles y ménsulas, policromados con un tono rojo inglés.

En el primer piso, al confrontar los colores de la fachada —el muro, verde manzana claro, y los elementos arquitectónicos, rosa claro grisáceo, se pudo comprobar que se acercaban a los colores originales: mortero o estuco teñido ocre claro para el muro; rosa asalmonado, más o menos intenso según su estado de conservación, para los elementos arquitectónicos, y rojo inglés para los capiteles. En las bases de las columnas se podían distinguir también algunos trazos de colores ocre y rojo, aunque muy aislados y degradados por los factores atmosféricos, ya que aparecían directamente sobre el soporte de piedra, sin ninguna capa de pintura por encima. Por lo que se refiere a las persianas que hay en los balcones, bajo la capa de color verde-gris visible, se encontró una capa de color verde intenso y otra blanca.

Parecía que el segundo piso seguía las mismas pautas que el primero, aunque su difícil accesibilidad y el avanzado estado de degradación de algunas zonas no permitió llegar a pruebas tan concluyentes como las del piso inferior. A pesar de todo, se supo que los arcos lobulados que enmarcan las ventanas estaban pintados de unos tonos color rosa salmón, igual que sus antepechos i que los arcos de la tribuna. En la basa de las columnas, que son de piedra vista, bajo una primera capa de pintura plástica rosa claro no se encontró ningún indicio de policromía —solamente un mortero de color blanco grisáceo, que podía ser el mismo soporte de piedra artificial algo degradado. Las persianas también aportaban color, un verde grisáceo. Realizada la estratigrafía, se encontraron tres capas sucesivas de color antes de llegar a la madera: rosa claro, gris oscuro y verde intenso.

En cuanto a las técnicas pictóricas utilizadas en la fachada, son las siguientes: Por un lado, el estuco teñido de color rosa asalmonado o bien de ocre claro, en las grandes superficies de los paramentos; la carga de arena que tiene este estuco queda bien visible. Por otro lado, la pintura realizada con la técnica del silicato o vidrio soluble en los elementos arquitectónicos; aplicada con pincel sobre una preparación probablemente a base de cal, es de diferentes tonos, que van desde el rosa asalmonado claro hasta el rojo inglés oscuro.

#### Fachada sur

Dada la inaccesibilidad en la primera planta, sólo se realizaron calas al nivel de la planta baja. Excepto las enjutas y las doveles de los arcos de la puerta de la entrada, pintados de color verde manzana, los demás elementos estaban pintados con una pintura plástica de color rosa claro. Según el muestreo, se pudo deducir que el color original del muro y del zócalo era el salmón. Hay que especificar que las calas del muro se hicieron en zonas originales, no alteradas por el nuevo revoque que sustituyó las zonas afectadas por las sales cristalizadas a causa de la humedad ascendente por capilaridad.

Como en la fachada oeste, también aquí el alfíz de las aberturas se encontraba pintado al silicato de color rosa salmón, mientras que las enjutas presentaban un mortero de color asalmonado. Se pudo deducir que todas las ménsulas de este nivel eran originalmente de un color rojo inglés, a partir del estudio de una ménsula situada en la cornisa de la planta baja, justo debajo del lateral sur de la tribuna<sup>3</sup>. Dado que esta ménsula había sido arrancada del edificio en un accidente, se pudo realizar un estudio exhaustivo que aportó una información válida para el resto de las ménsulas del edificio.

Toda la superficie de la ménsula estaba recubierta de una pintura plástica para exteriores de color rosa claro. En más de la mitad de la superficie no se encontró ningún resto de pintura bajo la primera capa de color rosa claro. En la mayor parte de las zonas con capas de pintura anteriores, apareció una capa de color anaranjado sobre una capa de preparación de color blanquecino. Inmediatamente debajo, se encontró el mortero de la piedra artificial con que estaba hecho este elemento.

#### Fachada oeste

Las capas de color estaban mucho mejor conservadas que las de las otras dos fachadas a causa de la orientación. Se realizaron calas en los niveles de planta baja y primera planta, tanto en los paramentos como en los elementos de las aberturas.

En la planta baja todos los elementos estaban pintados con una pintura plástica de color rosa claro, excepto las enjutas de las dos ventanas —de color verde manzana—, y los fustes de las columnas —sin pintar—. Debajo de la pintura rosa claro apareció una capa de pintura también plástica de color verde manzana. Bajo esta capa se encontró en todas las calas una última capa de color asalmonado de estuco teñido, excepto en el arrabá de las ventanas, de color más anaranjado, aplicado quizás al silicato.

El estudio de una columna de la ventana derecha de la planta baja<sup>4</sup> permitió deducir que tanto la basa como el capitel estaban pintados con pintura al silicato de diferentes gamas de rojos y ocre, hasta llegar al original, que era de un rojo inglés oscuro. En cambio, el fuste, sin pintar, mostraba una superficie pulida de mortero de piedra artificial de color gris.

El zócalo de la planta baja también presentaba, como color original, el mismo estuco asalmonado. En las jambas se encontró una capa de color verde manzana intercalada entre dos capas de color rosa claro, lo que indicaba que estos elementos habían estado pintados algún tiempo de color diferente al del resto del muro.

A diferencia de la planta baja, cuando se efectuó este estudio el muro de la primera planta estaba pintado con una pintura plástica de color verde manzana; el zócalo y los elementos de las aberturas mantenían el mismo color rosa claro de la planta baja. Directamente bajo la capa de color verde manzana del muro, apareció un mortero de color blanco, sin ninguna otra huella de pintura anterior. Aunque en la cala del zócalo apareció el mismo mortero de color blanco bajo la pintura actual, el estuco de color salmón de la cala del muro parecía indicar que éste era su color original.

La cala realizada en las jambas de las dos puertas dejó al descubierto un mortero de color rosa salmón bajo la pintura entonces visible. La delicada decoración de hojas que remata las cuatro jambas presentó, bajo la pintura rosa claro, una pintura formada por dos o tres capas de colores blanco, rosa salmón y rojo inglés, alternándose simultáneamente. Eso hizo pensar en la posibilidad de una pintura no uniforme, aunque no se tenían suficientes datos para asegurarlo con certeza.

En el arrabá de la ventana del extremo noroeste de la planta baja (cala número 8) apareció una pintura al silicato de color rosa salmón, mientras que en las enjutas se encontró el mismo color, pero realizado a base de estuco teñido.

Finalmente, en la cala realizada en la persiana de madera, pintada ahora de color verde, aparecieron, en este orden, una capa de color blanco y una de color verde intenso.

#### Notas

- Extracto del trabajo de Rosa M. Gasol Fargas y Àlex Masalles Rivera, «Informe de l'estudi realitzat sobre la seqüència cromàtica dels elements de façana de la Casa de la Cultura del Masnou» (1990).
- El trabajo contiene, además de las gráficas, los planos de identificación de las calas y un alzado con la propuesta de color de los elementos de fachada.
- Véase «ménsula A» en el plano de identificación de las calas.
- Véase «columna D» en el plano de identificación de las calas.

#### Criterios de la intervención arquitectónica

Se intervino en el edificio con el criterio de devolverle el aspecto exterior original. Se proyectó, pues, una restauración mimética de las fachadas, tanto por lo que se refiere a los elementos constructivos y formales, como a las texturas y el cromatismo. Para llevarla a cabo, previamente a las obras, se debían realizar estudios documentales, históricos, artísticos, estructurales y de color.

Siguiendo este criterio, se planteó la actuación que tenía que tener como resultado la reparación de las patologías derivadas del paso del tiempo y la eliminación de algunos elementos, añadidos en 1975, que desvirtuaban la imagen original de la fachada: la fuente empotrada en la pared que cerraba la ventana de la calle Cuba, una serie de antepechos de cerámica vidriada situados en las ventanas de la fachada lateral de la planta baja y unas placas de cerámica que habían sido colocadas en la fachada principal.

#### Descripción de las obras

Aunque la intervención prevista sólo afectaba a las fachadas, se realizaron calas exploratorias en pavimentos, techos y paredes para determinar el sistema estructural y el estado de conservación del edificio, pensando en futuras actuaciones. Las calas de prospección constataron la constitución de los forjados, de viguetas de madera, con los voladizos, las rampas de las escaleras y la configuración de los vanos resueltos con hierro. También confirmaron el uso del ladrillo en las paredes de arriostramiento, los antepechos y los elementos compositivos de la fachada; se comprobó que las paredes exteriores estaban construidas en piedra. Una vez efectuadas las calas, se repararon los pequeños desperfectos que se produjeron durante la ejecución de estos trabajos.

En general, las fachadas se encontraban en buenas condiciones, a excepción de las columnillas de piedra artificial que enmarcaban los vanos —por efecto de la oxidación de las armaduras y el consiguiente aumento de volumen, tenían fisuras y, por tanto, corrían el peligro de reventar—. Como patologías, cabe destacar las humedades de capilaridad en la planta baja, sobre todo en la calle Dr. J. Agell, y las grietas verticales.

Los primeros trabajos consistieron en el apuntalamiento de los arcos y las ventanas de la planta baja y del primer piso para proceder a desmontar las columnas (basas, fustes y capiteles). Se había previsto restaurar los elementos que se pudiesen recuperar y hacer nuevos el resto. Al realizar el desmontaje se vio que las columnas estaban muy afectadas por la oxidación del hierro estructural —más de lo que se pensaba—, de manera que sólo se pudo recuperar entero un capitel antiguo y fue necesaria la construcción de moldes para reproducir las piezas que se debían sustituir. Una vez reproducidas, fueron colocadas en su lugar utilizando materiales iguales a los empleados en la obra original. Para facilitar este trabajo de sustitución, en la fachada de la calle Dr. J. Agell se desmontaron las rejas de la planta baja.

A continuación, se desmontó la pared de azulejos que cerraba la ventana de la calle de Cuba más cercana a la esquina con la calle Dr. J. Agell, y se le suprimió la fuente que tenía empotrada en la base. Con estos trabajos se recuperó la ventana practicable con persianas de librillo. También se destaparon las tres ventanas gemelas de la misma calle. Se desmontaron los mosaicos de las losas de los balcones de la primera planta y de los alféizares de las ventanas de la planta baja; después se restauraron las losas de los balcones y los desconchones de los voladizos. Se reconstruyeron los perfiles de las molduras con morteros reintegradores y armaduras galvanizadas.

El Ayuntamiento del Masnou gestionó el desplazamiento de las líneas de los servicios públicos de electricidad y teléfono, que estaban empotradas en las fachadas de la Casa de Cultura, y resolvió el desplazamiento de la iluminación y la señalización viaria fuera del edificio. El mismo Ayuntamiento se encargó de enterrar las líneas.

Después se arrancaron las palomillas, los estribos y otros elementos metálicos sujetos a los muros, que soportaban los cables. Se sanearon los paramentos afectados de humedades y los bajos de los muros exteriores, y se repararon las grietas. Se abrió una cala en la planta baja para hacer una prospección de los cimientos del edificio. En los bajos de la calle Dr. J. Agell se hicieron infiltraciones de líquido impermeabilizante.

La barandilla de la azotea, los elementos decorativos (cartelas, molduras, relieves, ménsulas y torreonos) y las cornisas se restauraron, reproduciéndose los elementos desaparecidos mediante moldes, previa documentación fotográfica. Además se rejuntaron los vierteaguas y las grietas de la azotea. Las barandillas y rejas de hierro se sanearon o sustituyeron, según los casos, y se rascaron y pintaron con esmalte. Se quitaron los umbrales de las dos puertas del edificio y se colocaron unos nuevos de piedra natural. Todas las bajantes existentes, de PVC, se sustituyeron por otras de cobre y se racionalizó su distribución eliminando algunos elementos inútiles que no eran originales.

Se reconstruyó la tribuna-mirador de la esquina del primer piso, formada por columnas de fuste cilíndrico y arquería lobulada que soportan una cúpula en forma de casquete esférico revestido de escamas cerámicas vidriadas. Las basas, columnas y capiteles se hicieron de piedra artificial, y los arcos, de piedra arenisca.

Los últimos trabajos consistieron en la limpieza de las fachadas, el estucado de las zonas enlucidas y el pintado de las molduras. Los paramentos verticales, las molduras, ménsulas y capiteles se limpiaron y rascaron con cepillo de raíces y detergente neutro aplicado a mano. Las superficies enlucidas o sin pintura se trataron con un estuco artificial tipo *Marmoris Liscio*, aplicado a la llana y fratasado. Las molduras, ménsulas, capiteles y arcos se pintaron con pintura *Marmoris*. También se limpió la carpintería exterior (ventanas, puertas y balcones), y las persianas de librillo y el escudo superior se pintaron con esmalte sintético. Para recuperar los colores primitivos de los paramentos y de los elementos decorativos de las fachadas, se tuvieron en cuenta las conclusiones del estudio cromático llevado a cabo por la Escuela de Artes y Oficios de la Diputación (véase *Estudi sobre la seqüència cromàtica dels elements de façana de la Casa de Cultura del Masnou*).

Una vez finalizadas las obras de restauración realizadas por el Servicio, el Ayuntamiento colocó un sistema de iluminación exterior por medio de focos distribuidos por los vanos.



## Edicions del Servei

## Opuscles

- Obres de restauració a l'església parroquial de Sant Miquel i Sant Vicenç. Cardona (Bages). 1984-1990. 1990.
- Restauració del Santuari de la Mare de Déu de Bellmunt. Sant Pere de Torelló (Osona). 1982-1990. 1990.
- Restauració de l'església de Sant Cristòfol de la Castanya. El Brull (Osona). 1986-1989. 1990.
- Restauració del campanar de l'església de Santa Maria. Vilafranca del Penedès. 1986-1990. 1990.
- Restauració i revaloració de les termes romanes de Sant Boi de Llobregat. 1990.
- Restauració de l'antiga adoberia de Cal Granotes. Igualada (Anoia) 1986-1990. 1990.
- Restauració de la capella de Sant Bartomeu. Navarcles (Bages). 1990. 1990.
- Restauració del pont de Vilomara. 1989-1991. 1991.
- Restauració de la Capella del Santíssim de l'església de Sant Miquel de Cardona. 1991. 1991.
- Església de Sant Quirze de Pedret (edicions en català, castellà, anglès i francès). 1992.
- Restauració de l'església de Sant Quirze i Santa Julita. Muntanyola (Osona) 1984-1992. 1992.

## Llibres

- DE PUIG, J.; GONZÁLEZ, A.; LACUESTA, R.; MORENO, J.M.; SALVÀ, M.G.: *El Palau Güell*. Diputació de Barcelona, 1990.
- GONZÁLEZ, A.; LACUESTA, R.; LÓPEZ MULLOR, A.: *Com i per a qui restaurem. Objectius, mètodes i difusió de la restauració monumental*. Memòria 1985-1989 del Servei del Patrimoni Arquitectònic de la Diputació de Barcelona. Barcelona, 1990.
- GONZÁLEZ, A.: *La capella del Santíssim de l'església de Sant Miquel de Cardona*. Monografies 2, Servei del Patrimoni Arquitectònic, Diputació de Barcelona, 1992.
- GONZÁLEZ, A.; LACUESTA, R.; DE PUIG, J.: *Guia del Palau Güell* (versions en català, castellà, anglès, francès i japonès). Diputació de Barcelona, Barcelona, 1992.
- LÓPEZ MULLOR, A.; FIERRO, X.; CLUA, M.; SALVÀ, M.G.; CASTELLANO, A. SALVADÓ, J.: *Arqueologia, història i art de l'església de Sant Valentí de les Cabanyes*. Diputació de Barcelona (en col·laboració amb l'Institut d'Estudis Penedesencs), 1992.
- LÓPEZ MULLOR, A.; FIERRO, X.; CAIXAL, À.; CASTELLANO, A.: *La primera Vilanova (L'establiment ibèric i la vil·la romana d'Arró, Darró o Adarró de Vilanova i la Geltrú. Síntesi dels resultats de les darreres recerques arqueològiques i històriques)*. Diputació de Barcelona (en col·laboració amb l'Institut d'Estudis Penedesencs), 1992.

## Articles

- Abelló, M.; Solsona, E.: *Intervenció arquitectònica a la torre del castell d'Òdena*. Simposi Actuacions en el patrimoni edificat medieval i modern (segles x al xviii). Quaderns Científics i Tècnics, núm. 3, Servei del Patrimoni Arquitectònic, Diputació de Barcelona, octubre de 1991.
- AGUILAR, M.A.: *Recerca arqueològica a l'església de Santa Magdalena del Pla. El Pont de Vilomara (Bages)*. Simposi Actuacions en el patrimoni edificat medieval i modern (segles x al xviii). Quaderns Científics i Tècnics, núm. 3, Servei del Patrimoni Arquitectònic, Diputació de Barcelona, octubre de 1991.
- AMIGÓ, J.: *El molí fariner de Can Batlle, Segles xv-xx (Vallirana, Barcelona)*. Simposi Actuacions en el patrimoni edificat medieval i modern (segles x al xviii). Quaderns Científics i Tècnics, núm. 3, Servei del Patrimoni Arquitectònic, Diputació de Barcelona, octubre de 1991.
- AMIGÓ, J.; LACUESTA, R.; LÓPEZ MULLOR, A.; VILAMALA, I.: *La Llacuna. Sant Pere de Mager (o de Vilademàger)*. Història. Catalunya Romànica XIX, Anoia. Barcelona, 1992, pàgs. 430-431.
- ASARTA, F.J.: *Intervenció a l'església de Santa Maria de Rubió (Anoia)*. Simposi Actuacions en el patrimoni edificat medieval i modern (segles x al xviii). Quaderns Científics i Tècnics, núm. 3, Servei del Patrimoni Arquitectònic, Diputació de Barcelona, octubre de 1991.

BELTRÁN DE HEREDIA, J.: *Resultados de la excavación en la iglesia de Sant Cristòfol de la Castanya*. Simposi Actuacions en el patrimoni edificat medieval i modern (segles x al xviii). Quaderns Científics i Tècnics, núm. 3, Servei del Patrimoni Arquitectònic, Diputació de Barcelona, octubre de 1991.

BELTRÁN DE HEREDIA, J.: *Excavacions al campanar de l'església parroquial de Sant Boi de Lluçanès*. Simposi Actuacions en el patrimoni edificat medieval i modern (segles x al xviii). Quaderns Científics i Tècnics, núm. 3, Servei del Patrimoni Arquitectònic, Diputació de Barcelona, octubre de 1991.

BELTRÁN DE HEREDIA, J.; CASTELLANO, A.: *L'evolució històrica del Santuari de la Mare de Déu de Bellmunt*. AUSA, Vic, 1991.

BELTRÁN DE HEREDIA, J.; CASTELLANO, A.; GARCÍA, M.; SUREDA, M.J.: *Sant Llützer*. Catalunya Romànica XX, Barcelona, 1992, pàgs. 229-232.

BOSCH, A.; BOTEY, J.; CUSPINERA, L.: *Intervenció arquitectònica al pati Manning de l'antiga Casa de Caritat*. Barcelona. Simposi Actuacions en el patrimoni edificat medieval i modern (segles x al xviii). Quaderns Científics i Tècnics, núm. 3, Servei del Patrimoni Arquitectònic, Diputació de Barcelona, octubre de 1991.

BUXADÉ, C.; MARGARIT, J.: *La confusa complejidad estructural del Palau Güell*. Informes de la Construcció, núm. 408, juliol-agost 1990.

CABALLERO, M.: *L'evolució històrica del Pont Vell de Castellbell i el Vilar*. Simposi Actuacions en el patrimoni edificat medieval i modern (segles x al xviii). Quaderns Científics i Tècnics, núm. 3, Servei del Patrimoni Arquitectònic, Diputació de Barcelona, octubre de 1991.

CAIXAL, À.: *Les Franqueses del Vallès. Santa Coloma de Marata*. Catalunya Romànica XVIII, Vallès Oriental, Barcelona, 1991, pàg. 353.

CAIXAL, À.; AMIGÓ, J.: *Excavacions a l'església de Santa Maria de Tagamanent*. Simposi Actuacions en el patrimoni edificat medieval i modern (segles x al xviii). Quaderns Científics i Tècnics, núm. 3, Servei del Patrimoni Arquitectònic, Diputació de Barcelona, octubre de 1991.

CAIXAL, À.; CASTELLANO, A.: *Tagamanent, Santa Maria de Tagamanent*. Catalunya Romànica XVIII, Vallès Oriental, Barcelona, 1991, pàgs. 429-432.

CAIXAL, A.; SOLÉ, X.: *Resultats de l'excavació a la capella de Sant Bartomeu de Navarcles*. Simposi Actuacions en el patrimoni edificat medieval i modern (segles x al xviii). Quaderns Científics i Tècnics, núm. 3, Servei del Patrimoni Arquitectònic, Diputació de Barcelona, octubre de 1991.

CAIXAL, À.; FIERRO, X.; LÓPEZ MULLOR, A.: *Resultats de l'excavació arqueològica en la galeria alta del pati Manning de l'antiga Casa de Caritat*. Simposi Actuacions en el patrimoni edificat medieval i modern (segles x al xviii). Quaderns Científics i Tècnics, núm. 3, Servei del Patrimoni Arquitectònic, Diputació de Barcelona, octubre de 1991.

CARBÓ, P.: *Intervenció arquitectònica a l'església de Santa Magdalena del Pla. El Pont de Vilomara (Bages)*. Simposi Actuacions en el patrimoni edificat medieval i modern (segles x al xviii). Quaderns Científics i Tècnics, núm. 3, Servei del Patrimoni Arquitectònic, Diputació de Barcelona, octubre de 1991.

CARBÓ, P.: *Intervenció arquitectònica al Pont Vell de Castellbell i el Vilar*. Simposi Actuacions en el patrimoni edificat medieval i modern (segles x al xviii). Quaderns Científics i Tècnics, núm. 3, Servei del Patrimoni Arquitectònic, Diputació de Barcelona, octubre de 1991.

CASALS, A.; GONZÁLEZ, J.L.: *Gaudí y el misterio de la encarnación (las incógnitas de la cripta de la colonia Güell)*. Informes de la Construcció, núm. 408, juliol-agost 1990.

CASTELLANO, A.: *La documentació històrica sobre l'església de Sant Valentí de les Cabanyes*. Miscel·lània Penedesenca (Vilafranca del Penedès), XIV, 1990 (1991), pàgs. 149-166.

CASTELLANO, A.: *La història local i la recerca del patrimoni arquitectònic*. L'Avenç, núm. 165, desembre de 1992. Barcelona, pàgs. 38 (664)-41(647).

CASTELLANO, A.; JUBERÓ, A.M.: *La catalogació dels arxius de la parròquia de Sant Miquel i de la canònica de Sant Vicenç de Cardona*. Dins GONZÁLEZ, A.: *La capella del Santíssim de l'església de Sant Miquel de Cardona*. Monografies 2, Servei del Patrimoni Arquitectònic, Diputació de Barcelona, novembre, 1992.

CASTELLANO, A.; SUREDA, M.J.: *El barri vell de Sant Pere de Torelló*. AUSA, Vic, 1991.

CASTELLANO, A.; VILAMALA, I.: *Sant Pere del castell de Boixadors*. Catalunya Romànica XIX, Anoia. Barcelona, 1992, pàgs., 501-502.

CASTELLANO, A.; VILAMALA, I.: *Les restauracions de les esglésies de Sant Pere de Terrassa. Les actuacions del Servei de Catalogació i Conservació de Monuments (1915-1951)*. II Simposi Actuacions en el patri-



moni edificat: la restauració de l'arquitectura dels segles IX i X. Quaderns Científics i Tècnics, núm. 4, novembre de 1992.

CASTELLANO, A.; FIERRO, X.; SOLÉ, X.; SUREDA, M.J.: *Torrelles de Foix, Santa Maria de Foix, Catalunya Romànica XIX, Penedès*, Barcelona, 1992, pàgs. 209-211.

CLUA, M.: *Les monedes trobades a les excavacions de l'establiment ibèric i a la vil·la romana de Darró (Vilanova i la Geltrú) durant les darreres excavacions*, Miscel·lània Penedesenca, XIII, Sant Sadurn d'Anoia, 1989 (1990), pàgs. 117-134.

CLUA, M.: *Excavacions a l'església de Sant Quirze de Muntanyola*. Simposi Actuacions en el patrimoni edificat medieval i modern (segles X al XVIII). Quaderns Científics i Tècnics, núm. 3, Servei del Patrimoni Arquitectònic, Diputació de Barcelona, octubre de 1991.

CLUA, M.: *Els materials numismàtics trobats a les excavacions de l'església de Sant Marçal de Terrassola*. Torrelavit (Alt Penedès). Miscel·lània Penedesenca, XV, 1991 (1992), Sant Sadurn d'Anoia, pàgs. 233-252.

ESPADALER, R.; JUAN, M.: *Excavació arqueològica de Sant Miquel de Cardona*. Simposi Actuacions en el patrimoni edificat medieval i modern (segles X al XVIII). Quaderns Científics i Tècnics, núm. 3, Servei del Patrimoni Arquitectònic, Diputació de Barcelona, octubre de 1991.

FIERRO, X.: *Arqueología y espacio de la torre albarrana del castillo de Òdena*. Simposi Actuacions en el patrimoni edificat medieval i modern (segles X al XVIII). Quaderns Científics i Tècnics, núm. 3, Servei del Patrimoni Arquitectònic, Diputació de Barcelona, octubre de 1991.

FIERRO, X.: *Resultados de las excavaciones realizadas en la iglesia de Santa Eulàlia de Riuprimer*. Simposi Actuacions en el patrimoni edificat medieval i modern (segles X al XVIII). Quaderns Científics i Tècnics, núm. 3, Servei del Patrimoni Arquitectònic, Diputació de Barcelona, octubre de 1991.

FIERRO, X.; CLUA, M.: *La interpretació de la iglesia de Sant Pere de Castellfolit del Boix a la luz de la excavación de la capilla gòtica*. Simposi Actuacions en el patrimoni edificat medieval i modern (segles X al XVIII). Quaderns Científics i Tècnics, núm. 3, Servei del Patrimoni Arquitectònic, Diputació de Barcelona, octubre de 1991.

FIERRO, X.; DOMINGO, R.: *Evolución histórica y desarrollo arquitectónico de la iglesia de Sant Marçal de Terrassola (Torrelavit)*. Simposi Actuacions en el patrimoni edificat medieval i modern (segles X al XVIII). Quaderns Científics i Tècnics, núm. 3, Servei del Patrimoni Arquitectònic, Diputació de Barcelona, octubre de 1991.

FIERRO, X.; DOMINGO, R.: *Terrassola i Lavit, Sant Marçal de Terrassola, Catalunya Romànica XIX, Penedès*, Barcelona, 1992, pàg. 204-205.

FIERRO, X.; SOLÉ, X.: *Evolución arquitectónica del santuario de Santa Maria de Foix (Torrelles de Foix, Alt Penedès)*. Simposi Actuacions en el patrimoni edificat medieval i modern (segles X al XVIII). Quaderns Científics i Tècnics, núm. 3, Servei del Patrimoni Arquitectònic, Diputació de Barcelona, octubre de 1991.

FIERRO, J.; CAIXAL, A.; LÓPEZ MULLOR, A.: *Vestigis pre-romànics localitzats en excavacions recents a les comarques de Barcelona*. II Simposi Actuacions en el patrimoni edificat: la restauració de l'arquitectura dels segles IX i X. Quaderns científics i tècnics, núm. 4, novembre de 1992.

GONZÁLEZ, A.: *La Re-significación de la arquitectura histórica*. BASA, Publicación del Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, núm. 12, maig de 1990.

GONZÁLEZ, A.: *El Palau Güell de Barcelona, La construcción de una idea espacial*. Informes de la Construcción, núm. 408, juliol-agost 1990.

GONZÁLEZ, A.: *A la recerca de la Restauració Objectiva*. Memòria 1985-1989 del Servei del Patrimoni Arquitectònic de la Diputació de Barcelona, Barcelona, 1990.

GONZÁLEZ, A.: *Estudio, uso y abuso del Patrimonio Arquitectónico*. Monumentos y Proyecto, pàg. 36, Ministerio de Cultura, Madrid, 1990.

GONZÁLEZ, A.: *Gaudí, constructor (la materialización de una arquitectura singular)*. Informes de la Construcción, núm. 408, juliol-agost 1990.

GONZÁLEZ, A.: *Vigència dels oficis d'art en el concepte actual de la restauració monumental*. Impressions paral·leles, núm. 2, Ajuntament de Barcelona, Escola Massana, Barcelona, 1991.

GONZÁLEZ, A.: *Restauración de la iglesia de Santa Eulàlia de Riuprimer*. Simposi Actuacions en el patrimoni edificat medieval i modern (segles X al XVIII). Quaderns Científics i Tècnics, núm. 3, Servei del Patrimoni Arquitectònic, Diputació de Barcelona, octubre de 1991.

GONZÁLEZ, A.: *La restauración de los restos de Sant Bartomeu de Navarcles*. Simposi Actuacions en el patrimoni edificat medieval i modern (segles X al XVIII). Quaderns Científics i Tècnics, núm. 3, Servei del Patrimoni Arquitectònic, Diputació de Barcelona, octubre de 1991.

GONZÁLEZ, A.: *Restauración de la iglesia de Sant Vicenç de Rus (Castellar de n'Hug, Berguedà, Barcelona)*. Simposi Actuacions en el patrimoni edificat medieval i modern (segles X al XVIII). Quaderns Científics i Tècnics, núm. 3, Servei del Patrimoni Arquitectònic, Diputació de Barcelona, octubre de 1991.

GONZÁLEZ, A.: *Església de Sant Vicenç de Rus, Castellar de N'Hug, L'Erol, Berga, 1992*. Oficis d'art a l'arquitectura: conferència europea del World Crafts Council, Barcelona, 1992, pàgs. 45-48, 106-109, 171-174.

GONZÁLEZ, A.: *El monument a Francesc Macià*, Notícies FAD, núm. 37, Barcelona, febrer de 1992.

GONZÁLEZ, A.: *La restauración de la capilla del Santísimo de la iglesia de Sant Miquel de Cardona (Barcelona, España)*. Informes de la Construcción, núm. 418, Madrid, març-abril de 1992.

GONZÁLEZ, A.: *Actuació a l'església de Sant Quirze de Pedret (Cercs)*. El projecte de restauració. II Simposi Actuacions en el patrimoni edificat: la restauració de l'arquitectura dels segles IX i X. Quaderns científics i tècnics, núm. 4, novembre de 1992.

GONZÁLEZ, A.: *Recordando a Brandi y Machin (a propósito de la reforma de la capilla del Santísimo de la iglesia de San Miguel de Cardona, Europa)*. Dins GONZÁLEZ, A.: *La capella del Santíssim de l'església de Sant Miquel de Cardona*. Monografies 2, Servei del Patrimoni Arquitectònic, Diputació de Barcelona, novembre, 1992.

GONZÁLEZ, A.; CARBÓ, P.: *La azotea fantástica (la cubierta del Palau Güell)*. Informes de la Construcción, núm. 408, juliol-agost 1990.

GONZÁLEZ, A.; LÓPEZ MULLOR, A.: *Nous treballs de recerca i restauració a Sant Quirze de Pedret, L'Erol, Berga, 1992*.

GUMÀ, M.: *Formes inèdites en ceràmica africana procedents de la vil·la romana de Darró*, Miscel·lània Penedesenca, XV, 1991 (1992), Sant Sadurn d'Anoia, pàgs. 183-196.

JUAN, M.; LÓPEZ MULLOR, A.: *Excavaciones arqueológicas en la iglesia de Santa Maria de Rubió*. Simposi Actuacions en el patrimoni edificat medieval i modern (segles X al XVIII). Quaderns Científics i Tècnics, núm. 3, Servei del Patrimoni Arquitectònic, Diputació de Barcelona, octubre de 1991.

LACUESTA, R.: *La difusión popular i científica de l'obra feta*. Memòria 1985-1989 del Servei del Patrimoni Arquitectònic de la Diputació de Barcelona, Barcelona, 1990.

LACUESTA, R.; VILAMALA, I.: *Santa Maria del Priorat de Castellfolit*. Catalunya Romànica XIX, Anoia, Barcelona, 1992, pàgs. 407-410.

LÓPEZ MULLOR, A.: *Les ceràmiques romanes de parets fines trobades a la vil·la romana de Can Xammar (Mataró, Maresme)*. Laietania (Mataró), Museu Comarcal del Maresme, 1990.

LÓPEZ MULLOR, A.: *Set anys d'investigació arqueològica del patrimoni arquitectònic*. Memòria 1985-1989 del Servei del Patrimoni Arquitectònic de la Diputació de Barcelona, Barcelona, 1990.

LÓPEZ MULLOR, A.: *La excavación del monasterio de Sant Llorenç prop Bagà, Campañas 1984-1989*. Simposi Actuacions en el patrimoni edificat medieval i modern (segles X al XVIII). Quaderns Científics i Tècnics, núm. 3, Servei del Patrimoni Arquitectònic, Diputació de Barcelona, octubre de 1991.

LÓPEZ MULLOR, A.: *Les recerques arqueològiques a Sant Bartomeu de Navarcles, Santa Magdalena del Pla, Sant Pere de Castellfolit del Boix i el Pont Vell de Castellbell i el Vilar*. Arqueologia i patrimoni a la Catalunya Interior, Últimes investigacions. Miscel·lània d'Estudis Bagencs, núm. 8, Manresa, 1992, pàgs. 11-34.

LÓPEZ MULLOR, A.: *L'Hospitalet de Llobregat. Ermita de la Mare de Déu de Bellvitge. Les fonts documentals*. L'excavació arqueològica, Catalunya Romànica XX, Barcelonès. Barcelona, 1992, pàgs. 265-267.

LÓPEZ MULLOR, A.: *Santa Maria de Castelldefels*, Catalunya Romànica XX, Baix Llobregat, Barcelona, 1992, pàg. 325.

LÓPEZ MULLOR, A.: *Castells i edificacions militars del Baix Llobregat anteriors al 1300*. Castelldefels. Catalunya Romànica XX, Baix Llobregat, Barcelona, 1992, pàg. 298.

LÓPEZ MULLOR, A.: *Actuació a l'església de Sant Quirze de Pedret, Noves evidències per al coneixement de Sant Quirze de Pedret. Les campanyes d'excavació de 1991 i 1992*. II Simposi Actuacions en el patrimoni edificat: la restauració de l'arquitectura dels segles IX i X. Quaderns Científics i Tècnics, núm. 4, novembre de 1992.

LÓPEZ MULLOR, A.: *El conocimiento de la arquitectura religiosa catalana de los siglos IX y X a través de la arqueología. Dificultades y perspectivas.* II Simposi Actuacions en el patrimoni edificat: la restauració de l'arquitectura dels segles IX i X, Quaderns Científics i Tècnics, núm. 4, novembre de 1992.

LÓPEZ MULLOR, A.; CAIXAL, À.: *La época medieval en la iglesia de Sant Vicenç de Rus, Castellar de N'Hug (Barcelona).* Espacio, Tiempo y Forma (Madrid), serie VII, núm. 3, 1991.

LÓPEZ MULLOR, A.; CAIXAL, À.: *Una nueva campaña de excavaciones en la iglesia de Sant Quirze de Pedret (Cercs, Barcelona).* Espacio, Tiempo y Forma, serie I, 5, Madrid, 1992.

LÓPEZ, A.; CUDEIRO, C.: *Matadepera. Sant Llorenç de Munt. Les darreres excavacions arqueològiques.* Catalunya Romànica XVIII, Vallès Occidental, Barcelona, 1991, pàgs. 123-125.

LÓPEZ MULLOR, A.; FIERRO, X.: *L'època romana a Darró (Vilanova i la Geltrú).* Miscel·lània Penedesenca, XII, Sant Sadurn d'Anoia, 1989 (1990), pàgs. 69-115.

LÓPEZ MULLOR, A.; FIERRO, X.: *La época romana en Darró (Vilanova i la Geltrú, Barcelona).* Espacio, Tiempo y Forma. Serie I, Prehistoria y Arqueología 3, Madrid, 1990.

LÓPEZ MULLOR, A.; FIERRO, X.: *Un conjunt ceràmic de l'època baix-republicana trobat a l'establiment ibèric de Darró, Vilanova i la Geltrú.* Miscel·lània Penedesenca, XV, 1991 (1992), Sant Sadurn d'Anoia, pàgs. 138-182.

LÓPEZ, A.; FIERRO, X.: *Dades històriques sobre l'església de Sant Miquel de Cardona i la capella del Santíssim.* Dins GONZÁLEZ, A.: *La capella del Santíssim de l'església de Sant Miquel de Cardona.* Monografies 2, Servei del Patrimoni Arquitectònic, Diputació de Barcelona, novembre, 1992.

LÓPEZ MULLOR, A.; GONZÁLEZ, A.: *Noticia sobre la segunda restauración de la iglesia de Sant Quirze de Pedret (Cercs, Barcelona). La investigación preliminar.* Simposi Actuacions en el patrimoni edificat medieval i modern (segles X al XVIII), Quaderns Científics i Tècnics, núm. 3, Servei del Patrimoni Arquitectònic, Diputació de Barcelona, octubre de 1991.

LÓPEZ MULLOR, A.; JUAN, M.: *Rubió. Santa Maria de Rubió.* Catalunya Romànica XIX, Anoia, Barcelona, 1992, pàgs. 488-489.

LÓPEZ MULLOR, A.; SALVA, M.G.: *Les Cabanyes. Sant Valentí de les Cabanyes.* Catalunya Romànica XIX, Penedès, Barcelona 1992, pàgs. 97-99.

LÓPEZ MULLOR, A.; CAIXAL, A.; JUAN, M.: *La evolución histórica y formal de la iglesia de Sant Vicenç de Rus (Castellar de N'Hug) según los resultados de las excavaciones.* Simposi Actuacions en el patrimoni edificat medieval i modern (segles X al XVIII), Quaderns Científics i Tècnics, núm. 3, Servei del Patrimoni Arquitectònic, Diputació de Barcelona, octubre de 1991.

LÓPEZ MULLOR, A.; FIERRO, X.; CAIXAL, À.: *Hallazgos de cerámica gris medieval en las comarcas de Barcelona.* Actas do IV Congresso de Cerâmica Medieval do Mediterrâneo Occidental, Lisboa, 1991.

LÓPEZ MULLOR, A.; FIERRO, X.; CLUA, M.: *Resultats de l'excavació de l'església de Sant Valentí de Les Cabanyes (Alt Penedès).* Miscel·lània Penedesenca, XIV, 1990 (1991), pàgs. 71-100.

LÓPEZ MULLOR, A.; FIERRO, X.; CAIXAL, À.; JUAN, M.: *Resum de les conclusions de les investigacions històriques a l'església de Sant Vicenç de Malla.* Simposi Actuacions en el patrimoni edificat medieval i modern (segles X al XVIII), Quaderns Científics i Tècnics, núm. 3, Servei del Patrimoni Arquitectònic, Diputació de Barcelona, octubre de 1991.

LÓPEZ MULLOR, A.; FIERRO, X.; CAIXAL, À.: *El monumento funerario ibérico de Malla (Barcelona).* Zephyrus (Salamanca), XLIII, 1990 (1992), pàgs. 349-362.

LÓPEZ MULLOR, A.; FIERRO, X.; JUAN, M.: *Síntesis de los resultados de la excavación en la iglesia de Sant Vicenç de Torelló.* Simposi Actuacions en el patrimoni edificat medieval i modern (segles X al XVIII), Quaderns Científics i Tècnics, núm. 3, Servei del Patrimoni Arquitectònic, Diputació de Barcelona, octubre de 1991.

MORENO, J.M.: *La aguja del Palau Güell.* Informes de la Construcción, núm. 408, juliol-agost 1990.

NIÑO, V.: *Una casa fuerte en el Baix Llobregat: Torre del Baró.* Simposi Actuacions en el patrimoni edificat medieval i modern (segles X al XVIII), Quaderns Científics i Tècnics, núm. 3, Servei del Patrimoni Arquitectònic, Diputació de Barcelona, octubre de 1991.

NIÑO, V.: *Viladecans. Torre del Baró.* Catalunya Romànica XX, Baix Llobregat, Barcelona, 1992.

ROVIRA, J.: *Restauración de la iglesia de Sant Cristòfol de la Castanya.* ON diseño, núm. 110, 1990.

ROVIRA, J.: *Restauración del campanario de la iglesia de Sant Boi del Lluçanès.* ON diseño, núm. 110, 1990.

ROVIRA, J.: *Aspectos constructivos puestos de manifiesto en la restauración del Park Güell de Barcelona.* Informes de la Construcción, núm. 408, juliol-agost 1990.

ROVIRA, J.: *Intervenció arquitectònica a l'església parroquial de Sant Vicenç de Torelló (Osona).* Simposi Actuacions en el patrimoni edificat medieval i modern (segles X al XVIII), Quaderns Científics i Tècnics, núm. 3, Servei del Patrimoni Arquitectònic, Diputació de Barcelona, octubre de 1991.

ROVIRA, J.: *Intervenció arquitectònica a l'església de Sant Cristòfol de la Castanya.* El Brull (Osona). Simposi Actuacions en el patrimoni edificat medieval i modern (segles X al XVIII), Quaderns Científics i Tècnics, núm. 3, Servei del Patrimoni Arquitectònic, Diputació de Barcelona, octubre de 1991.

ROVIRA, J.: *Intervenció arquitectònica al campanar de l'església parroquial de Sant Boi de Lluçanès (Osona).* Simposi Actuacions en el patrimoni edificat medieval i modern (segles X al XVIII), Quaderns Científics i Tècnics, núm. 3, Servei del Patrimoni Arquitectònic, Diputació de Barcelona, octubre de 1991.

SALVA, M.G.: *Els frescos gòtics inicials de l'església de Sant Valentí de les Cabanyes (Alt Penedès, Barcelona).* Miscel·lània Penedesenca (Vilafranca del Penedès), XIV, 1990 (1991), pàgs. 101-147.

SOLÉ, X.: *Excavacions a l'església de Sant Miquel de Veciana.* Simposi Actuacions en el patrimoni edificat medieval i modern (segles X al XVIII), Quaderns Científics i Tècnics, núm. 3, Servei del Patrimoni Arquitectònic, Diputació de Barcelona, octubre de 1991.

SOLÉ, X.: *Sant Miquel del Castell de Veciana.* Catalunya Romànica XIX, Anoia, Barcelona 1992, pàg. 518.

SUREDA, M.J.: *Anàlisi estilística de l'interior de la capella del Santíssim.* Dins GONZÁLEZ, A.: *La capella del Santíssim de l'església de Sant Miquel de Cardona.* Monografies 2, Servei del Patrimoni Arquitectònic, Diputació de Barcelona, novembre, 1992.

VILA, R.: *La restauració de les esglésies de Santa Maria de Foix i Sant Marçal de Terrassa i del campanar de la basílica de Santa Maria de Vilafranca.* Simposi Actuacions en el patrimoni edificat medieval i modern (segles X al XVIII), Quaderns Científics i Tècnics, núm. 3, Servei del Patrimoni Arquitectònic, Diputació de Barcelona, octubre de 1991.

VIÑAS, J.: *Resultat de les excavacions al monestir de Sant Llorenç de Munt (Matadepera, Barcelona).* Simposi Actuacions en el patrimoni edificat medieval i modern (segles X al XVIII), Quaderns Científics i Tècnics, núm. 3, Servei del Patrimoni Arquitectònic, Diputació de Barcelona, octubre de 1991.

## Conferències

CASTELLANO, ANNA; VILAMALA, IMMA: Barcelona, 10 i 11 de desembre de 1991. Pati Manning. Casa de la Caritat. Conferència: «Les restauracions de les esglésies de Sant Pere de Terrassa. Les actuacions del Servei de Catalogació i Conservació de Monuments (1915-1951)». II Simposi sobre actuacions en el patrimoni edificat.

CASTELLANO, A.: Barcelona, 25-27 de març de 1992, Institut d'Estudis Catalans. Comunicació: «La documentació escrita sobre l'hospital i l'església de Sant Llätzer», IV col·loqui Art Medieval de la ciutat de Barcelona organitzat per Amics de l'Art Romànic (filial de l'Institut d'Estudis Catalans).

FIERRO, XAVIER; LÓPEZ MULLOR, ALBERT: Vilanova i la Geltrú (Garraf), 5-7 de juny de 1992. Institut d'Estudis Penedesencs. Comunicació: «Materials per a una tipologia de la ceràmica ibèrica al torn de la Cossetania septentrional», V Jornades d'Estudis Penedesencs, organitzades per l'Institut d'Estudis Penedesencs.

GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, ANTONI: Villaobispo de las Regueras (municipi de Villaquilambre, León), 26 de gener de 1990. Conferència: «Presentación de obra propia». Col·loqui: «Criterios de intervención en el patrimonio cultural».

GONZÁLEZ, A.: Ponferrada (Bierzo, León), 27 de gener de 1990, Sala d'actes del Casino. Conferència: «El futuro de los centros históricos».

GONZÁLEZ, A.: Sevilla, 9 de febrer de 1990, Sala d'actes del Col·legi d'Arquitectes. Conferència: «Apuntes sobre una posible restauración objetiva». Cicle: Intervenció en el patrimoni.

GONZÁLEZ, A.: Barcelona, 15 de febrer de 1990, Casa de Madrid. Conferència: «Diputación de Barcelona: 75 años restaurando monumentos».

GONZÁLEZ, A.: Barcelona, 12 de març de 1990, Col·legi d'Arquitectes. Taula rodona: «Manifest d'arquitectes a favor del Port Vell».

GONZÁLEZ, A.: Barcelona, 16 de maig de 1990, Conferència: «Intervención en el acueducto de Sant Pere de Riudebitlles». Jornades tècniques sobre humitats, organitzades pel Col·legi d'Aparelladors amb motiu del Rehabitec.

## Altres activitats, 1990-1992

242

GONZÁLEZ, A.: Sevilla, 4 d'octubre de 1990. Saló d'Actes de l'Escola d'Arquitectura. Comunicació: «Reutilització del patrimoni industrial i la obra pública. Criterios de actuación y algunas realizaciones del Servicio del Patrimonio Arquitectónico de la Diputación de Barcelona». I Jornadas Ibéricas del Patrimonio Industrial y la Obra Pública, organitzades per la Junta de Andalucía, l'Asociación Española del Patrimonio Industrial y de la Obra Pública i l'Associació portuguesa d'Arqueología Industrial.

GONZÁLEZ, A.: Barcelona, 25 d'octubre de 1990. Saló d'actes del Col·legi d'Arquitectes. Xerrada: «Presentació de la restauració del palau Güell», Taula rodona. Col·loqui sobre la protecció del patrimoni arquitectònic del segle XX, organitzat pel Consell d'Europa.

GONZÁLEZ, A.; LÓPEZ MULLOR, A.: Albacete (Castella-La Manxa), 28 d'octubre de 1990. Museo de Albacete. Conferència: «La investigación arqueológica en la metodología de la restauración monumental». Taula rodona: «Arqueología y restauración». Congreso de Arqueología en Castilla-La Mancha.

GONZÁLEZ, A.: Barcelona, 5 de novembre de 1990. Saló Daurat de la Llotja del Mar. Taula rodona: «Llei de Mecanatge i política de protecció del patrimoni cultural». Congrés sobre Patrimoni Cultural i Mecanatge, organitzat per la Universitat de Barcelona amb la col·laboració de la Diputació de Barcelona.

GONZÁLEZ, A.: Barcelona, 6 de novembre de 1990. Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. Presentació del Cicle «9 arquitectes modernistes», organitzat per l'Olimpiada Cultural i el COAC.

GONZÁLEZ, A.: Madrid, 21 de novembre de 1990. Sala d'actes del Ministeri de Cultura, Taula rodona: «El trabajo pluridisciplinar en la restauración de monumentos». Coloquio Internacional sobre el Patrimonio Catedraico, organitzat pel Ministeri de Cultura amb els auspicis del Consell d'Europa.

GONZÁLEZ, A.: Barcelona, 13 de desembre de 1990. Sala d'actes del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. Xerrada: «La reflexió permanent». Taula rodona: «On demanar suport tècnic, econòmic i científic per a la Restauració?». XIIIè Curset sobre la intervenció en el patrimoni arquitectònic, organitzat per la comissió de Defensa del Patrimoni Arquitectònic del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

GONZÁLEZ, A.: Barcelona, 14 de desembre de 1990. Sala d'actes del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. Conferència: «La restauración de la iglesia de Sant Bartomeu de Navarres».

GONZÁLEZ, A.: Barcelona, 15 de desembre de 1990. Sala d'actes del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. Conferència: «Lo que el viento no pudo llevarse». XIIIè Curset sobre la intervenció en el patrimoni arquitectònic.

GONZÁLEZ, A.: Madrid, 19 de desembre de 1990. Sala Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes. Taula rodona: «Teoría y práctica de la intervención en el patrimonio arquitectónico. Balance de los diez últimos años en España y perspectivas de futuro». Organitzada pel Col·legi d'Arquitectes de Madrid i el Círculo de Bellas Artes.

GONZÁLEZ, A.: Vic (Osona), 3 de gener de 1991. Sala de la Columna de l'Ajuntament. Conferència: «Experiències, reflexions i somnis d'un restaurador de monuments». Cicle amb motiu dels Premis del Patronat de la Ciutat Antiga.

GONZÁLEZ, A.: València, 11 de gener de 1991. Escola d'Arquitectura Tècnica. Conferències: «Doce años entre el desbarajuste y el sentido común»; «El caso de Cataluña: la experiencia del Servicio de Monumentos de la Diputación de Barcelona». Dia 12, Conferències: «Una metodología para la Restauración. El valor arquitectónico y documental del monumento»; «Diversidad de criterios proyectuales a partir de la misma metodología». Cicle de quatre conferències dins del màster Tècniques de Intervenció en el Patrimoni Arquitectònic (UPV).

GONZÁLEZ, A.: Malla (Osona), 17 de gener de 1991. Església de Sant Vicenç. Xerrada: «La restauració de l'església i entorns, cinc anys després», organitzada pel Consell Pastoral de la parròquia amb la col·laboració de la Comissió de Cultura de l'Ajuntament, amb motiu de la Festa Major.

GONZÁLEZ, A.: Teguiše (Lanzarote), 25 de gener de 1991. Església del Convento de San Francisco. Conferència: «Experiencias, reflexiones y sueños de un restaurador». Dins la programació precongessual del I Congreso Internacional Rehabilitación del Patrimonio Arquitectónico y Edificación (Canarias 92).

GONZÁLEZ, A.: Barcelona, 14 de febrer de 1991. Sala d'Actes del Col·legi d'Arquitectes. Taula rodona: «Neteja de façanes de pedra». Cicle Anomalies i Prevenció.

GONZÁLEZ, A.: Santa Cruz de La Palma (San Miguel de La Palma, Canàries), 8 de març de 1991. Teatro Chico. Conferència: «Quo Vadis, Restaura?». Dins la programació precongessual del I Congreso Internacional Rehabilitación del Patrimonio Arquitectónico y Edificación (Canarias 92).

GONZÁLEZ, A.: Valdemvibre (León), 29 de abril de 1991. Xerrada: «Reflexiones en torno a la actualidad de la restauración de monumentos».

GONZÁLEZ, A.: Santa Cruz de Tenerife (Tenerife, Canàries), 25 d'abril de 1991. Col·legi d'Arquitectes. Conferència: «Gestión y metodología de la restauración monumental».

GONZÁLEZ, A.: Cardona (Bages, Barcelona), 10 de maig de 1991. Centre parroquial de Sant Miquel. Xerrada: «Presentació del projecte de restauració de la capella del Santíssim de l'església de Sant Miquel i Sant Vicenç de Cardona».

GONZÁLEZ, A.: Madrid, 23 de maig de 1991. Instituto de Ciencias de la Construcción Eduardo Torroja. Conferència: «La restauración de monumentos a las puertas del siglo XXI». Seminarios Torroja sobre Tecnología de la Construcción y sus Materiales.

GONZÁLEZ, A.: Sevilla, 7 de juny de 1991. Sala d'actes de l'Escola d'Arquitectura. Conferència: «Restaurar la Muerte». I Encuentro Internacional sobre Cementerios Contemporáneos.

GONZÁLEZ, A.: Toledo, 17 de juny de 1991. Sala d'actes de la Conselleria de Cultura del govern de Castella-La Manxa. Conferència: «Restauración: tercer siglo, y vuelta a empezar». Sessió de clausura del Curso de Restauración Arquitectónica de l'Escola d'Arquitectura de Valladolid.

GONZÁLEZ, A.: Barcelona, 2 de juliol de 1991. Casa Elizalde. Taula rodona: «La rehabilitación de l'Eixample en marcha, 1987-1991». (Cicle de conferències amb motiu de l'exposició del mateix títol).

GONZÁLEZ, A.: Barcelona, 14 de setembre de 1991. Col·legi d'Arquitectes. Comunicació: «Vigència dels oficis d'art en el concepte actual de la restauració monumental». Dins de la Conferència Europea i Tallers: Crafts in Architecture, organitzada pel Wold Crafts Council i el FAD.

GONZÁLEZ, A.: Melilla, 26 de setembre de 1991. Biblioteca Pública del Estado. Conferència: «Un concepto de restauración para el siglo XXI». III Seminario Nacional Arquitectura y Ciudad, organitzat per la Direcció Provincial de Melilla del Ministeri de Cultura.

GONZÁLEZ, A.: València (Estat de Carabobo, Veneçuela), 9 d'octubre de 1991. Hotel Intercontinental. Conferència: «La restauración monumental: entre la metodología científica y la creatividad arquitectónica». I Congreso Venezolano sobre Rehabilitación de Obras Civiles, organitzat pel Col·legi d'Enginyers Civils de l'Estat de Carabobo.

GONZÁLEZ, A.: València (Estat de Carabobo, Veneçuela), 10 d'octubre de 1991. Hotel Intercontinental. Conferència: «Algunas reflexiones más sobre la restauración monumental». I Congreso Venezolano sobre Rehabilitación de Obras Civiles, organitzat pel Col·legi d'Enginyers Civils de l'Estat de Carabobo.

GONZÁLEZ, A.: Logroño (La Rioja), 16 de novembre de 1991. Ajuntament. Conferència: «La autenticidad del lugar. Reflexiones sobre los entornos del monumento». VI Jornadas sobre la Intervención en el Patrimonio Histórico-Artístico, organitzades pel Col·legi d'Arquitectes de la Rioja.

GONZÁLEZ, A.: Cardona (Bages, Barcelona), 30 de novembre de 1991. Capella del Santíssim de l'església de Sant Miquel. Xerrada: «Presentació de l'obra feta».

GONZÁLEZ, A.: Barcelona, 2 de desembre de 1991. Escola Universitària d'Arquitectura Tècnica. Conferència: «Metodología i obres del Servei del Patrimoni Arquitectònic de la Diputació de Barcelona». Dins el Màster en patologia, diagnosi i tècniques de rehabilitació del patrimoni arquitectònic.

GONZÁLEZ, A.: Barcelona, 10 de desembre de 1991. Pati Manning (Casa de Caritat). Conferència: «La especificidad y la dificultad de la restauración de la arquitectura testimonial». Dins el II Simposi sobre actuacions en el patrimoni edificat (la restauració de l'arquitectura dels segles IX i X), organitzat pel Servei del Patrimoni Arquitectònic Local.

GONZÁLEZ, A.: Berga, 11 de desembre de 1991. Col·legi de les Carmelites. Conferència: «Presentación del estado de la cuestión (estudios científicos y arquitectónicos) de la restauración de Sant Quirze de Pedret». Dins el II Simposi sobre actuacions en el patrimoni edificat (la restauració de l'arquitectura dels segles IX i X), organitzat pel Servei del Patrimoni Arquitectònic Local.

GONZÁLEZ, A.: Barcelona, 13 de desembre de 1991. Col·legi d'arquitectes. Taula rodona: «La odisea del espacio. El análisis histórico». XIV Curset sobre la intervenció en el patrimoni arquitectònic, organitzat per la Comissió de Defensa del Patrimoni Arquitectònic del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

GONZÁLEZ, A.: Barcelona, 14 de desembre de 1991. Col·legi d'Arquitectes. Conferència: «Recordando a Brandi y Machín (A propósito de la transformación a finales del siglo XX de la capilla del Santísimo de Sant Miquel de Cardona, Europa)». XIV Curset sobre la intervenció en el patrimoni arquitectònic, organitzat per la Comissió de Defensa del Patrimoni Arquitectònic del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

GONZÁLEZ, A.: Granada, 24 de gener de 1992. Aula magna de la facultat de Ciències. Conferència: «Ruinas y Lágrimas»; Taula rodona: «La problemática de la conservación de los yacimientos arqueológicos. Quintas Jornadas de Arqueología Andaluza, organitzades per la Junta d'Andalusia».

GONZÁLEZ A.: Valladolid, 10 de febrer de 1992. Escola d'Arquitectura. Conferència: «Metodología y obras del Servicio de Monumentos de la Diputación de Barcelona». VI Curso de postgrado «Restauración Arquitectónica», de l'Escola Superior d'Arquitectura de Valladolid.

GONZÁLEZ, A.: Lleó, 11 de febrer de 1992. Salón cultural del Gran Café. Conferència: «La restauración del Palacio Güell». Coloquios sobre Arquitectura Contemporánea, organitzats per la delegació de Lleó del Col·legi d'Arquitectes de Lleó.

GONZÁLEZ, A.: Palma de Mallorca, 29 de febrer de 1992. Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes tècnics. Conferència: «Metodología y obras del Servei de Monumentos de la Diputación de Barcelona». Màster en patologia, diagnosi i tècniques de rehabilitació del Patrimoni Arquitectònic.

GONZÁLEZ, A.: Barcelona, 26 de març de 1992. Institut d'Estudis Catalans. Comunicació: «Idees bàsiques per a la restauració de l'església de Sant Llàtzer». IV col·loqui Art Medieval de la ciutat de Barcelona, organitzat per Amics de l'Art Romànic (filial de l'Institut d'Estudis Catalans).

GONZÁLEZ, A.: Torí (Piemont, Itàlia), 31 de març de 1992. Teatre Piccolo Regio. Taula rodona: «Realtà urbana: istanze e vocazioni, Barcellona». Simposi: «Uomo-Architettura-Città, Barcellona, Berlino, Parigi, Torino», organitzat per l'Ordine degli architetti della provincia di Torino.

GONZÁLEZ, A.; LACUESTA, R.: Urbino (Les Marques, Itàlia), 24 d'abril de 1992. Aula Magna della Facoltà di Magistero. Conferència: «El tratamiento de murallas en Cataluña». Congrés La Città e le Mura, organitzat pel Ministero per i Beni Culturali e Ambientali.

GONZÁLEZ, A.: Roma (Laci, Itàlia), 14 de maig de 1992. Sala convegni Ministero per i Beni Culturali (Complesso S. Michele a Ripa). Conferència: «La restauración del Palazzo Güell de Barcelona, obra de Antoni Gaudí». Congrés II Restauro dell'Architettura Moderna, organitzat per Aniasper.

GONZÁLEZ, A.; MORENO, J.M.: Roma (Laci, Itàlia), 16 de maig de 1992. Sala convegni Ministero per i Beni Culturali (Complesso S. Michele a Ripa). Taula rodona: «II Restauro dell'Architettura Moderna»; Congrés II Restauro dell'Architettura Moderna, organitzat per Aniasper.

GONZÁLEZ, A.: Lleida, 22 de maig de 1992. Casino Principal. Conferència: «Criteris generals de restauració: totes les pedres són prehistòriques». Primera Jornada sobre restauració i manteniment de la pedra natural, organitzada pel Patronat Municipal per a la gestió de la formació ocupacional de l'Ajuntament de Lleida.

GONZÁLEZ, A.: Saragossa, 27 de maig de 1992. Hotel Zaragoza Royal. Conferència: «La Restauración como re-construcción». II Jornades sobre tècniques tradicionals de construcció i patrimoni, organitzades per la Diputació General de Aragó.

GONZÁLEZ, A.: València, 29 de maig de 1992. Paraním de la Universitat. Conferència: «¿Historia de la restauración o, simplemente, historia del monumento?» Primer Congrés d'Història de l'Art Valencià, organitzat per les Universitats de Castelló, Alacant, València i Politècnica de València.

GONZÁLEZ, A.: Barcelona, 10 de juny de 1992. Sala d'actes del Col·legi d'Arquitectes. Taula rodona: «El present i el futur de l'Eixample». Jornades sobre façanes i nous usos a l'Eixample. Organitzades per les Comissions d'Urbanisme, Tecnologia i Patrimoni Arquitectònic del COAC.

GONZÁLEZ, A.: Madrid, 11 de juny de 1992. Centro Superior de Arquitectura (Fundación Camuñas). Conferència: «Autenticidad del monumento. Metodología de la Restauración. Obras propias». Màster sobre Intervención y Restauración del Patrimonio Arquitectónico.

GONZÁLEZ, A.: Valls (Alt Camp, Tarragona), 20 de juny de 1992. Saló de sessions de la Casa Consistorial. Conferència: «Glossa de l'arquitecte Cesar Martinell i Brunet»; celebrada amb motiu de la concessió de la medalla d'or de la ciutat de Valls, a títol pòstum.

GONZÁLEZ, A.: Vilafranca del Penedès, 10 de juliol de 1992. Aula cultural del Museu. Taula rodona: «Presentació del llibre *Vilafranca del Penedès a través de la seva arquitectura. La ciutat que ens ha arribat*».

GONZÁLEZ, A.: Puerto de la Cruz (Tenerife, Canàries), Hotel Meliá Botánico. 14 de juliol de 1992. Xerrada: «Consideraciones sobre los objetivos y los medios de la restauración monumental». I Congreso Internacional de Rehabilitación del Patrimonio Arquitectónico y Edificación.

GONZÁLEZ, A.: La Laguna (Tenerife, Canàries), 15 de juliol de 1992. Palacio de Lercaro. Conferència: «Metodología de la restauración monumental. El palacio Güell de Barcelona». I Congreso Internacional de Rehabilitación del Patrimonio Arquitectónico y Edificación.

GONZÁLEZ, A.: Barcelona, 13 de setembre de 1992. Biblioteca de l'edifici del Relotge. Xerrada: «Presentació de la reutilització de l'antiga fàbrica Batlló». Pre-congrés TICCHI (Patrimoni Industrial).

GONZÁLEZ, A.: Ankara (Turquia), 1 d'octubre de 1992. Hotel Merit Altinel. Conferència: «The Restoration of Monuments in the Spain of the Expo'92 and the Olympic Games». Seminari Protection of Architectural

heritage against Earthquakes, organitzat pel General Directorate of Technical Research and Implementation del Ministry of Public Works and Settlement de Turquia i l'AFEM.

GONZÁLEZ, A.: Ankara (Turquia), 2 d'octubre de 1992. Hotel Merit Altinel. Conferència: «The Restoration of the Güell Palace, a work of Antoni Gaudí». Seminari Protection of Architectural heritage against Earthquakes, organitzat pel General Directorate of Technical Research and Implementation del Ministry of Public Works and Settlement de Turquia i l'AFEM.

GONZÁLEZ, A.: Barcelona, 19 de novembre de 1992. Edifici annex a l'edifici del rellotge. Conferència: «Restauración de la iglesia de Sant Quirze i Santa Julita de Muntanyola. Objetivos y medios de la restauración». III Simposi sobre Restauración Monumental, organitzat pel Servei del Patrimoni Arquitectònic de la Diputació de Barcelona.

GONZÁLEZ, A.: Barcelona, 20 de novembre de 1992. Edifici annex a l'edifici del rellotge. Ponència: «La restauració del Palau Güell. Criteris i actituds». III Simposi sobre Restauración Monumental, organitzat pel Servei del Patrimoni Arquitectònic de la Diputació de Barcelona.

GONZÁLEZ, A.: Las Palmas de Gran Canaria, 3 de desembre de 1992. Universidad de Las Palmas. Edificio de ingenierías. Conferència: «La gestión del patrimonio arquitectónico en Cataluña». Dins el Seminario Internacional sobre Gestión en el Patrimonio, organitzat per la Universidad de Las Palmas (Cursos d'Hivern).

GONZÁLEZ, A.: Las Palmas de Gran Canaria, 4 de desembre de 1992. Universidad de Las Palmas. Edificio de ingenierías. Conferència: «Metodología, organigrama y criterios de actuación del Servei del Patrimoni Arquitectònic de la Diputació de Barcelona». Dins el Seminario Internacional sobre Gestión en el Patrimonio, organitzat per la Universidad de Las Palmas (Cursos d'Hivern).

GONZÁLEZ, A.: Las Palmas de Gran Canaria, 5 de desembre de 1992. Universidad de Las Palmas. Edificio de ingenierías. Taula rodona: «Coloqui final del Seminario Internacional sobre Gestión en el Patrimonio», organitzat per la Universidad de Las Palmas (Cursos d'Hivern).

GONZÁLEZ, A.: Barcelona, 10 de desembre de 1992. Col·legi d'Arquitectes. Conferència: «Cómo usar el World Heritage»; Taula rodona: «Arquitecturas restauradas. Los límites del uso». XV Curset sobre la intervenció en el patrimoni arquitectònic, organitzat per la Comissió de Defensa del Patrimoni de la demarcació de Barcelona del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

LACUESTA, RAQUEL: Barcelona, 20 de novembre de 1990. Sala d'actes del Col·legi d'Arquitectes. Conferència: «César Martinell, entre l'autenticitat i l'equivoc». Cicle de conferències: «9 arquitectes modernistes». Organitzat pel Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

LACUESTA, R.: Barcelona, 14 de desembre de 1990. Sala d'actes del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. Conferència: «Obres de restauració portades a terme per l'Administració: la Diputació de Barcelona». XIII Curset sobre la intervenció en el patrimoni.

LACUESTA, R.: Sevilla, 4 de juny de 1991. Sala d'actes de l'Escola d'Arquitectura. Conferència: «Una arquitectura para la muerte. Cementerios de Cataluña». I Encuentro Internacional sobre Cementerios Contemporáneos.

LACUESTA, R.: Tegui (Lanzarote), 12-18 d'agost de 1991. «Las restauraciones de la Diputación de Barcelona». Sesiones preparatorias, I Congreso Internacional sobre Rehabilitación del Patrimonio Arquitectónico y Edificación.

LACUESTA, R.: Reus, 22 de desembre de 1991. Cambra de la Propietat Urbana de Reus. Presentació del llibre *Toquem ferro*.

LACUESTA, R.: València, 29 de maig de 1992. Paraním de la Universitat. Conferència: «L'actuació de Jeroni Martorell al País Valencià com a arquitecte conservador de Monuments Nacionals de la Tercera Zona d'Espanya. Obres de restauració». Primer Congrés d'Història de l'Art Valencià, organitzat per les Universitats de Castelló, Alacant, València i Politècnica de València.

LACUESTA, R.: Fuerteventura, Las Palmas de Gran Canaria, 1 al 6 de juny de 1992. Cicle de conferències: La protección del patrimonio arquitectónico desde la disciplina urbanística. Màster de Rehabilitación del Patrimonio Edificado.

LACUESTA, R.: Puerto de la Cruz (Tenerife, Canàries), 13 de juliol de 1992. Hotel Meliá Botánico. Comunicació: «La difusión popular y científica de la obra realizada». I Congreso Internacional de Rehabilitación del Patrimonio Arquitectónico y Edificación.

LACUESTA, R.: Puerto de la Cruz (Tenerife, Canàries), 14 de juliol de 1992. Hotel Meliá Botánico. Comunicació: «Tratamiento de fachadas medianeras. Proyectos para la ciudad de las Palmas de Gran Canaria». I Congreso Internacional de Rehabilitación del Patrimonio Arquitectónico y Edificación.

LACUESTA, R.: Barcelona, 20 de novembre de 1992. Edifici annex a l'edifici del rellotge. Conferències: «Anàlisi artística i constructiva. Les xemeneies del terrat del Palau Güell». «El palau Güell de Barcelona. Notícia històrica». III Simposi sobre Restauració Monumental, organitzat pel Servei del Patrimoni Arquitectònic de la Diputació de Barcelona.

LÓPEZ MULLOR, ALBERT: Mandeuire-Mathay, maig de 1990. Conferència: «Une nouvelle fouille au centre producteur d'amphores de Sant Boi de Llobregat (Barcelona)». SFECAG. Congrès de Mandeuire-Mathay.

LÓPEZ MULLOR, A.: Tossa de Mar, març de 1991. Conferència: «La interpretació i la datació de les ruïnes de la vil·la romana dels Ametllers». Tribuna d'Arqueologia. Servei d'Arqueologia de la Generalitat de Catalunya.

LÓPEZ MULLOR, A.: Barcelona, desembre de 1991. Conferència: «L'excavació arqueològica com a instrument de la intervenció en el patrimoni edificat, l'exemple de Sant Quirze de Pedret». Màster de l'Escola Universitària d'Arquitectes Tècnics de la Universitat Politècnica de Barcelona.

LÓPEZ MULLOR, A.; BELTRÁN DE HEREDIA, J.: Barcelona, 25-27 de març de 1992. Institut d'Estudis Catalans. Comunicació: «Resultats de les excavacions dutes a terme a l'església de Sant Llätzer i l'entorn immediat. Campanyes 1989-1992». IV Col·loqui Art Medieval de la Ciutat de Barcelona, organitzat per Amics de l'Art Romànic (filial de l'Institut d'Estudis Catalans).

LÓPEZ MULLOR, A.: Barcelona, 19 de novembre de 1992. Edifici annex a l'edifici del rellotge. Conferència: «Resultados de la investigación histórico-arqueológica en la iglesia de Sant Quirze i Santa Julita de Muntanyola».

MORENO, JOSEP MARIA: Barcelona, desembre de 1991. Conferència: «L'anàlisi de les tècniques constructives històriques a través de la porta romànica tardana de Pedret». Màster de l'Escola Universitària d'Arquitectes Tècnics de la Universitat Politècnica de Barcelona.

MORENO, J.M.: Barcelona, 25-27 de març de 1992. Institut d'Estudis Catalans. Comunicació: «L'evolució dels sistemes constructius de l'església de Sant Llätzer».

SUREDA, MARÍA JOSÉ.: Barcelona, 25-27 de març de 1992. Institut d'Estudis Catalans. Comunicació: «La decoració escultòrica de l'església romànica de Sant Llätzer».

### Treballs d'investigació i estudis dipositats al Servei

#### Estudis arqueològics monogràfics

BARROSO, C.: *Ànforas romanes imperials procedents del jaciment de Darró*. 1991.

BELTRAN, J.; CASTELLANO, A.; LÓPEZ, A.: *L'evolució arquitectònica de l'hospital i l'església de Sant Llätzer, Barcelona, i de les estructures precedents, segles I aC-xx*. 1991.

CAIXAL, À.; FIERRO, X.; LÓPEZ, A.: *Els materials arqueològics trobats a l'excavació de l'església de Sant Valentí de les Cabanyes (1989)*. 1991.

CAIXAL, À.; FIERRO, X.; LÓPEZ, A.: *Els materials arqueològics de l'excavació del monestir de Sant Llorenç prop Bagà, Guardiola de Berguedà (1984-1988)*. 1991.

CAIXAL, À.; FIERRO, X.; LÓPEZ, A.: *La terra sigillata trobada a les termes de Sant Boi de Llobregat*. 1991.

CAIXAL, À.; FIERRO, X.; GUMÀ, M.; LÓPEZ, A.: *Les ceràmiques romanes africanes trobades a les recerques arqueològiques de Darró, Santa Maria de Castelldefels, les termes de Sant Boi de Llobregat i l'església de Sant Bartomeu de Navarclés*. 1991.

CAIXAL, À.; FIERRO, X.; LÓPEZ, A.: *Els materials arqueològics descoberts a l'església de Sant Quirze de Pedret (1989, 1991-1992)*. 1992.

DURAN, M.: *Ceràmiques comunes romanes procedents d'ofrenes a la vil·la romana de Darró (Vilanova i la Geltrú)*. 1991.

ESTANY, I.: *La ceràmica ibèrica feta a mà de la casa 3 de Darró, Vilanova i la Geltrú (Garraf)*. 1991.

FIERRO, X.; LÓPEZ, A.: *Un horno con ánforas de tipo púnico-ebusitano hallado en Darró (Vilanova i la Geltrú, Barcelona). Simposium Internacional Sociedad y Cultura Púnica, Cartagena*. 1990.

Fierro, X.; LÓPEZ, A.: *Les ceràmiques localitzades a l'excavació de dues cisternes ibèriques bessones, a Darró (1990)*. 1991.

GUMÀ, M.: *Formes inèdites en ceràmiques procedents de la vil·la romana de Darró*. 1991.

GUMÀ, M.: *Un rellotge de sol d'època republicana trobat a Darró*. 1991.

LÓPEZ, A.: *El cippus amb inscripció llatina descobert a l'església de Santa Maria de Castelldefels*. 1991.

LÓPEZ, A.: *L'evolució arquitectònica del castell de Castelldefels i de les estructures precedents, segles III aC-xx*. 1991.

PARERA, M.: *Les ceràmiques trobades a l'excavació de la Casa del Baró, Viladecans (1985-1987)*. 1991.

#### Estudis de ciències concurrents de l'arqueologia

CAMPILLO, D.: *Les restes òssies humanes trobades a les excavacions dels jaciments de l'antiga església de Sant Llätzer, Barcelona; església de Sant Quirze de Pedret, Cercs; establiment ibèric i romà de Darró, Vilanova i la Geltrú; església de Santa Eulàlia de Riuprimer; monestir de Sant Llorenç de Munt, Matadepera*. 1990.

CAMPILLO, D.: *Les restes òssies humanes descobertes a l'excavació de l'església i el castell de Castelldefels (1989-1991)*. 1991.

CAMPILLO, D. et al.: *Les restes òssies humanes descobertes a les excavacions de l'església de Sant Llätzer (Barcelona)*. 1991.

CAMPILLO, D.; MERCADAL, O.: *Les restes òssies humanes trobades a la sagrera medieval de Sant Quirze de Pedret (1989, 1991-1992)*. 1991.

CLUA, M.: *Classificació i datació dels materials numismàtics trobats a les recerques arqueològiques del pont del Pont de Vilomara i Rocafort; de l'església de Santa Maria del castell de Castelldefels; de les termes romanes de Sant Boi de Llobregat; de l'antiga església de Sant Llätzer, Barcelona; del monestir de Sant Llorenç prop Bagà, Guardiola de Berguedà (campanyes de 1986-1989); de l'establiment ibèric i vil·la romana de Darró, Vilanova i la Geltrú (campanyes de 1988 i 1989) i de Can Pedrals, Granollers (campanya de 1989)*. 1990.

CLUA, M.: *Les monedes procedents de les excavacions de Sant Quirze de Pedret (1989, 1991-1992), Santa Maria de Castelldefels (1992), Sant Llätzer (1992) i Sant Marçal de Terrassola (1986)*. 1991.

CLUA, M.: *Les recerques numismàtiques procedents de les campanyes de recerca a Can Pedrals, Granollers (1990); Santa Maria de Castelldefels (1990-1991); Sant Llätzer, Barcelona (1990-1991); Termes romanes de Sant Boi de Llobregat (1991); Santuari de Santa Maria de Foix (1987-1988) i esglésies de Sant Marçal de Terrassola (1988) i Sant Quirze de Pedret (1989 i 1991)*. 1991.

MARÍ, LL.: *Prospeccions per geo-radar a les termes romanes de Sant Boi de Llobregat i les zones 1 i 3 del jaciment de Darró, Vilanova i la Geltrú*. 1991.

MERCADER, LL.: *La dinàmica estratigràfica geològica de l'establiment ibèric de Darró, Vilanova i la Geltrú*. 1991.

#### Investigacions sobre fonts escrites

BOLÓS, J.; CASTELLANO, A.: *Monestir de Sant Llorenç prop Bagà. Guardiola de Berguedà. Les èpoques moderna i contemporània*. 1990.

CASTELLANO, A.: *Ateneu Els Blancs. Sant Llorenç d'Hortons*. 1990.

CASTELLANO, A.; SUNYOL, M.: *Campanar de l'església de Sant Esteve. Granollers*. 1990.

CASTELLANO, A.: *Anàlisi històrica de l'església i terme de Sant Quirze de Pedret*. 1991.

CASTELLANO, A.: *Informe de l'escut de la façana de les Escoles «Catalina Figueras» de Tona*. 1991.

CASTELLANO, A.: *Estudi històric del monestir de Sant Llorenç prop Bagà. Èpoques Moderna i Contemporània*. 1991.

CASTELLANO, A.: *Recerca d'informació sobre places i mercats en relació a l'estudi de la Plaça Vella de Torelló (Osona)*. 1991.

CASTELLANO, A.: *Estudis preliminars sobre vies i ponts medievals al Berguedà*. 1991.

CASTELLANO, A.: *Informe del Col·legi dels Jesuïtes de Manresa*. 1991.

CASTELLANO, A.: *El claustre dels Trinitaris de Vilafranca del Penedès*. 1991.

CASTELLANO, A.: *Els fons de l'Arxiu Diocesà de Solsona referents a l'església de Sant Quirze de Pedret, Cercs*. 1991.

CASTELLANO, A.: *Els edificis de la biblioteca i la cooperativa de la Colònia Güell, Santa Coloma de Cervelló*. 1991.

- CASTELLANO, A.: *Classificació i inventari de l'arxiu parroquial de Sant Miquel de Cardona (segles x-xix)*. 1991.
- CASTELLANO, A.: *El col·legi dels Jesuïtes de Manresa (actual arxiu i museu municipal)*. 1991.
- CASTELLANO, A.; VILAMALA, I.: *Noves investigacions sobre les obres de restauració de les esglésies de Sant Pere de Terrassa dutes a terme pel Servei de Catalogació i Conservació de Monuments*. 1991.
- FIERRO, X.; LÓPEZ, A.: *Monestir de Sant Llorenç de Munt. Matadepera. Èpoques moderna i contemporània*. 1990.
- LLOPART, J.: *Pont Vell del Pont de Vilomara i Rocafort*. 1990.
- SOLDEVILA, T.: *Pont Vell de Roda de Ter. Estudi preliminar*. 1990.
- VALLÈS, J.: *Claustre de l'església de la Trinitat. Vilafranca del Penedès*. 1990.
- VILA, J.M.: *Torre del Baró, Viladecans*. 1990.
- VILA, J.M.: *Església de Santa Maria i Castell de Castelldefels*. 1990.
- Investigacions d'història de l'art**
- BANCELLS, C.; LACUESTA, R.: *Restauració del Palau Güell. Estudi documental i artístic de les xemeneies del terrat. Materials de revestiment*. 1990.
- DBAA: *La coberta del campanar de l'església de Santa Maria de Castelldefels*. 1991.
- HOJA, M.: *Les pintures murals i l'arquitectura de l'església de Sant Quirze de Pedret. Cercs*. 1990.
- HOJA, M.: *El claustre de l'església de la Trinitat. Vilafranca del Penedès*. 1990.
- PINOS, N.: *Un capitell romànic trobat durant la recerca de l'església de Sant Quirze de Muntanyola*. 1990.
- PINOS, N.: *Fragments d'arquivolta romànica de l'església de Santa Eulàlia de Riuprimer*. 1990.
- PINOS, N.: *L'església de Santa Maria del castell de Castelldefels*. 1990.
- PINOS, N.: *La portada, la porta, el cancell i els relleus d'estil gòtic de l'església de Sant Quirze de Muntanyola*. 1991.
- PINOS, N.: *El castell de Castelldefels*. 1991.
- SANDOVAL, J.: *El sistema de torres defensives a la rodalia del castell de Castelldefels*. 1991.
- SUREDA, M.J.: *Anàlisi estilística del campanar de l'església de Sant Esteve de Granollers*. 1990.
- SUREDA, M.J.: *Els retaules i la imatgeria religiosa de l'església de Sant Quirze de Muntanyola*. 1990.
- SUREDA, M.J.: *El campanar i la capella del Santíssim de l'església de Sant Miquel de Cardona*. 1990.
- SUREDA, M.J.: *La fàbrica El Sucre. Vic*. 1990.
- SUREDA, M. J.: *El grup escolar Catalina Figueras. Tona*. 1990.
- SUREDA, M.J.: *Estudi preliminar de l'església de Sant Llàtzer. Barcelona*. 1990.
- SUREDA, M.J.: *La plaça Vella de Torelló. Consideracions urbanístiques i anàlisi estilística de les façanes dels edificis*. 1990.
- SUREDA, M.J.: *El casc antic de Sant Pere de Torelló*. 1990.
- SUREDA, M.J.: *El campanar de la basílica de Santa Maria de Vilafranca del Penedès*. 1990.
- SUREDA, M.J.: *La decoració escultòrica de l'església de Sant Llàtzer. Barcelona*. 1991.
- SUREDA, M.J.: *Ampliació de l'estudi del campanar de l'església de Sant Esteve de Granollers: l'escala interior, la volta, les gàrgoles, la barana i la traceria de les finestres*. 1991.
- SUREDA, M.J.: *Recerca d'informació sobre els claustres de certs edificis de convents i col·legis construïts a Catalunya durant els segles xvii-xix, en relació a l'estudi arquitectònic i la decoració escultòrica del claustre del Col·legi dels Jesuïtes de Manresa*. 1991.
- SUREDA, M.J.: *Estudis artístics i estilístics sobre l'església de Sant Llàtzer de Barcelona*. 1992.
- SUREDA, M.J.: *Estudis previs sobre els edificis de la Biblioteca i la Cooperativa de la Colònia Güell (Santa Coloma de Cervelló), sobre l'edifici del carrer Argelins d'Olesa de Montserrat i sobre l'església de Santa Maria del Marquet (Mura)*. 1992.
- SUREDA, M.J.: *Estudi de les cases pairals setcentistes catalanes, en relació al treball realitzat sobre la plaça vella de Torelló*. 1992.

SUREDA, M.J.: *Estudis sobre l'església de Sant Quirze de Muntanyola, referent a la iconografia dels retaules*. 1992.

SUREDA, M.J.: *Estudi artístic de la capella del Santíssim del temple de Sant Miquel de Cardona*. 1992.

VIDAL, M.: *El palau de les Hores de Barcelona*. 1990.

VIDAL, M.: *La cripta de la colònia Güell, Santa Coloma de Cervelló*. 1990.

**Informes preliminars i estudis sobre materials i tècniques constructives**

CASALS, A.; GONZÁLEZ, J.L.; GUITART, X.: *Edifici de Sant Ignasi de Manresa. Anàlisi de la proposta d'ampliació i condicionament del museu Comarcal i arxiu històric*. 1992.

CASTELLANO, A.; LÓPEZ, A.; MORENO, J.M.; SUREDA, M.J.: *Informes tècnics sobre el campanar de l'església de Sant Esteve de Granollers*. 1990.

DBAA: *Els materials pictòrics i la policromia de la capella del Santíssim de l'església de Sant Miquel. Cardona*. 1990.

DDAA: *L'estat de conservació del grup escultòric funerari ibèric de Malla*. 1992.

GASOL, R.M.: *Informe sobre les pràctiques realitzades en les pintures murals decoratives de l'església de Sant Quirze de Muntanyola*. 1990.

GASOL, R.M.; MARQUÈS, M.; PAYAS, C.: *Informe dels sondatges practicats en les pintures murals de les capelles de la Concepció i Sant Sebastià de l'església de Sant Quirze de Muntanyola*. 1990.

LACUESTA, R.: *Església parroquial de Sant Martí. Mosqueroles*. 1992.

LACUESTA, R.: *Pont de la Cabreta. Gurb (Osona)*. 1992.

LACUESTA, R.: *El Castell i el seu entorn. La Granada (Alt Penedès)*. 1992.

LACUESTA, R.: *Edifici de l'antic jutjat i presó. Malgrat de Mar (Maresme)*. 1992.

LACUESTA, R.: *Edifici de la Cooperativa i edifici del Casal de Sant Lluís i biblioteca Joaquim Folguera. Santa Coloma de Cervelló (Baix Llobregat)*. 1992.

LACUESTA, R.: *Església parroquial de Sant Martí Sescorts. Santa Maria de Corcó, L'Esquirol (Osona)*. 1992.

LACUESTA, R.: *Casa Torrecassana. Vilanova d'Espoya, La Torre de Claramunt (Anoia)*. 1992.

LACUESTA, R.: *Pont de la Gorga. Santa Maria de Corcó, L'Esquirol (Osona)*. 1992.

LACUESTA, R.: *Església parroquial. Folgueroles (Osona)*. 1992.

LACUESTA, R.: *Fàbrica Gallifa. Sant Joan de Vilatorrada (Bages)*. 1992.

LACUESTA, R.: *Can Matas. Torre Saüquer. Olesa de Montserrat (Baix Llobregat)*. 1992.

LACUESTA, R.: *Les Cases d'en Puig. El Prat del Llobregat (Baix Llobregat)*. 1992.

LACUESTA, R.; CARRASCO, M.A.; VILAMALA, I.: *Teatre «La Sala». Vilanova i la Geltrú (Garraf)*. 1992.

LACUESTA, R.: *Església Vella i Cementiri annex. Cerdanyola del Vallès (Vallès Occidental)*. 1992.

MORENO, J.M.: *El sistema constructiu original i l'adaptació a les necessitats actuals de l'escala metàl·lica del Palau Güell que comunica el menjador amb la terrassa*. 1990.

MORENO, J.M.: *Estudi monogràfic de la ceràmica decorativa del Palau Güell, que inclou també dos tipus de fitxes: Estudi documental i artístic de les xemeneies del terrat, i estudi dels materials de revestiment de les xemeneies*. 1990.

MORENO, J.M.: *Les solucions constructives i la superposició d'elements afegits en la fàbrica de l'església i la rectoria de Sant Quirze de Muntanyola*. 1990.

MORENO, J.M.: *Les tècniques de l'adob, el daurat i la policromia del cuir durant l'Edat mitjana i el Renaixement. L'origen del guadamassil i del cordovà*. 1990.

MORENO, J.M.: *Les modificacions constructives patides pels paraments interiors i la coberta de l'església de Sant Llàtzer. Barcelona*. 1990.

MORENO, J.M.: *Les tècniques utilitzades en els diversos sistemes de coberta de l'església de Santa Maria de Castelldefels, des del segle xii fins al present*. 1990.

MORENO, J.M.: *Les tècniques constructives de la zona exterior de l'absis central de Santa Maria de Castelldefels*. 1992.

## Altres activitats, 1990-1992

246

MORENO, J.M.: *El sistema constructiu de dues cambres de la planta baixa del castell de Castelldefels*. 1992.

MORENO, J.M.: *Morfologia i funcionament de la roda del molí de l'època industrial de Can Batlle, Vallirana*. 1992.

MORENO, J.M.: *Informe sobre el desmuntatge i el sistema constructiu dels retaules de Sant Isidre i de la Verge del Roser de l'església de Sant Quirze de Muntanyola*. 1992.

ROVIRA, J.: *Castell de Ciuró. Molins de Rei (Baix Llobregat)*. 1992.

ROVIRA, J.: *Campanar de l'església parroquial. Manlleu (Osona)*. 1992.

UNIVERSITAT DE BARCELONA. DEPARTAMENT DE CRISTAL·LOGRAFIA, MINERALOGIA I DIPÒSITS MINERALS: *Església de Sant Quirze de Pedret. Estudi analític de materials inorgànics*. 1992.

VENDRELL, M. et al.: *Anàlisi dels morters de l'església de Sant Quirze de Pedret*. 1992.



**Diputació de Barcelona**

Àrea de Cooperació  
Servei del Patrimoni Arquitectònic Local

ISBN 84-7794-405-9



9 788477 944058