

# CONSIDERACIONES SOBRE GAUDI, A TRAVES DE SUS OBRAS URBANISTICAS

Por Manuel Ribas Piera, Arquitecto

## I. Introducción arquitectónica

La persistente costumbre de presentar a Gaudí como fuera, al margen de su tiempo, es casi tanto como pretender, monstruosamente, que Gaudí estaba fuera de la Historia. Pevsner, en su «Pioneers of Modern Design», sólo introduce la mención de Gaudí en la última edición de 1958. Y cuando la obra de Collins (1) rompe el gran silencio extranjero sobre Gaudí, las historias siguen, sin embargo, sin incluir el hecho colectivo del «Modernismo», presentando al maestro solitario, casi como un inspirado esotérico.

Contra esta costumbre queremos afirmar no sólo que Gaudí es un hecho plenamente situado en Cataluña y en su mundo concreto — cosa que nadie se atreverá a desmentirnos — sino que, además, fue, primero, totalmente hijo de la época cultural que rodeó sus tiempos de estudiante; luego, maestro y, por tanto, estrechamente relacionado con el momento cultural de su época adulta; y, por último — tesis que no goza de tantos defensores —, que fue continuado, sin ruptura hasta el mismísimo Racionalismo Arquitectónico. Porque la historia de la expresión por las formas, como la de la Cultura — y como la de la Humanidad entera — es una línea totalmente continua. No es ni horizontal, ni recta, pero sí una línea ondulada y sin cortes, que no conoce generaciones espontáneas ni desapariciones culturales en el vacío. Verdad es que, para algunos, el Modernismo puede presentar unas características formales difíciles de situar por evolución, y también lo es que la personalidad de Antonio Gaudí crea, dentro de la corriente modernista, un «caso Gaudí»; pero aún es mayor verdad que nada ni nadie puede eludir la ley de la continuidad en la Cultura, porque Cultura es, precisamente, esta continuidad.

En el año 1859, el arquitecto Elies Rogent dio comienzo al edificio de la Universidad de Barcelona, con un estilo que se apartaba decididamente del neoclásico, hasta entonces vigente. Con este gesto rompía solemnemente con una tradición expresiva que, en Cataluña, venía perdurando a lo largo de más de trescientos años (3), pero lo hacía con la simple sustitución de las formas remotas grecorromanas por las no tan distantes del románico local. Completaremos el cuadro añadiendo que, en el año 1869, Pau Milà i Fontanals, catedrático en la Lonja desde 1851, pronunció una conferencia sobre «Las excelencias de la arquitectura gótica en su aplicación al arte cristiano»; y que, cinco años después, se publicaba el Diccionario ilustrado de Arquitectura de Viollet-le-Duc (4). Sí, con ello, de una manera confusa, estaba naciendo el Movimiento Moderno, en concreto comenzaba su primera etapa romántica e historicista. Esta arquitectura moderna naciente y ecléctica, colmada de «revivals» medievales, fue la arquitectura de los años escolares de Gaudí (5) y de sus primeras actuaciones profesionales, unas veces orientalizantes (Kiosco de la Cooperativa de Mataró, Casa Vicens y caballerizas Güell, en Barcelona) y, otras, goticistas (Abside de la Sagrada Familia, palacios de Astorga y León), hasta llegar, en 1892, al proyecto para las Misiones Franciscanas de Tánger, que, para nosotros, señala un cambio, al mismo tiempo, mental y plástico, en la medida en que dentro de un hecho tan complejo cabe admitir la relatividad de un hito.

El ecléctico romántico había conseguido acabar con una tradición formal de frases hechas, que venían del Renacimiento y resonaban ya como puros convencionalismos cuando pasaban a pronunciarse en una sociedad industrializada, de acuerdo con el patrón europeo y, como nunca hasta entonces, al nivel de Europa. Pero la reacción carecía de un contenido formal realmente nuevo y, al mismo tiempo, venía lastrada por el peso de factores literarios y no-plásticos, que inclinaba a los mediocres

a la tarea imposible de resucitar cadáveres. Las formas realmente nuevas fueron las que, en Cataluña, encontró el Modernismo, y, en todo el mundo occidental, los movimientos paralelos, a fines de siglo.

Como hemos dado a entender, las corrientes renovadoras y antirrománticas fueron diversas, pero siempre estuvieron impulsadas por el afán de superar el dilema planteado por la revolución industrial, con la producción artística y artesana enfrentada a la nueva producción maquinista (6). En América, fue el testimonio, funcionalista y neoclásico a un tiempo, de Louis Sullivan y de la Escuela de Chicago, prolongado por F. L. Wright hasta 1910, momento en que el viaje de Van de Velde a los Estados Unidos entroncó culturalmente este movimiento con las corrientes europeas. En Europa, nos atreveremos a señalar dos corrientes características, contemporáneas de nuestro Modernismo, en el período que va de 1890 a 1907: una, la de los que, para simplificar, diremos que «piensan en el hierro» y que enlaza desde Olbrich hasta Gropius, aglutinados, en Munich, en torno a la revista «Jugend» (fundada en 1896) con Olbrich y Berlage, y, en Bruselas, con Van de Velde y Horta; y la otra, más antigua, que nace alrededor de «Arts and Crafts», con Ruskin, Morris, Webb y, luego, con Mackintosh. Esta última corriente desaparece y la primera, después de 1907, se bifurca en una continuación funcional y social, que sigue el Werkbund, de Darmstadt (con un Olbrich renovado, Behrens, Poelzig y, finalmente, Gropius) y otra más formal, que continúa la «Sezession» (fundada el 1897) y es la Escuela de Viena (con Otto Wagner, Josef Hoffmann, Adolf Loos y Bruno Paul), que entronca de lleno con De Stijl, con el cubismo y la arquitectura racionalista.

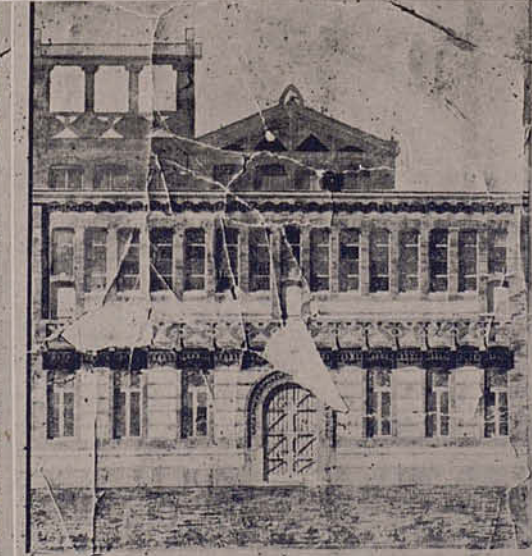
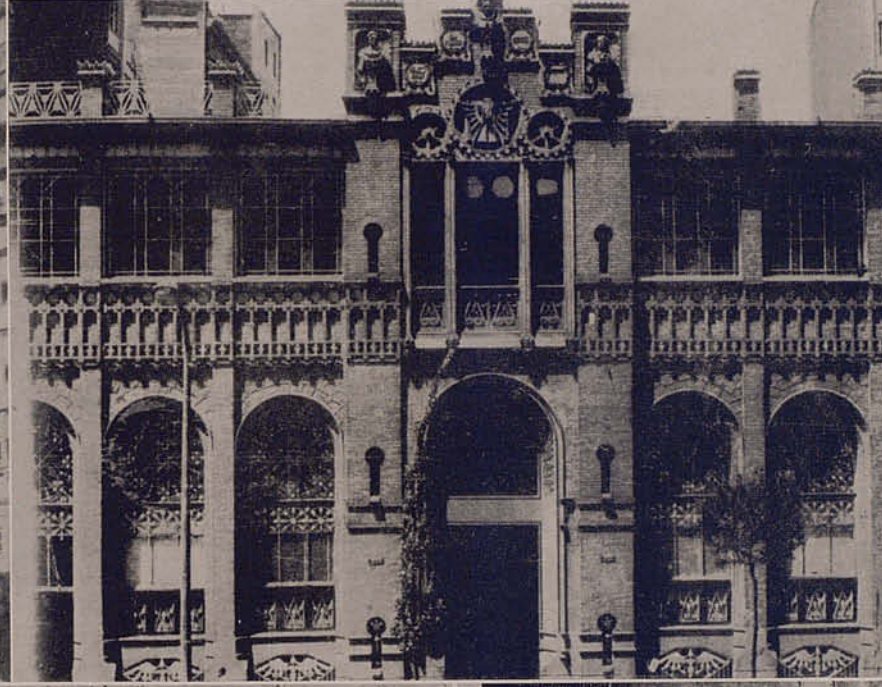
En Cataluña, y en el período plena y estrictamente modernista anterior a 1907 (aparición del Glosario de Xènius), también encontraríamos una línea semejante a la de Van de Velde y el Werkbund que sería, salvadas todas las diferencias, la de Domènech i Montaner; y otra de filiación artesana y ruskiniana, en la que, decididamente, situamos a Gaudí.

En este ensayo pretendemos, sobre todo, esclarecer esta última afirmación. En efecto, Inglaterra, avanzada de la revolución industrial, estuvo asimilando a la vanguardia en la revolución estético-social o Movimiento Moderno. John Ruskin y William Morris se oponen a la fealdad formal y social engendrada por el maquinismo y, románticamente, creen en una solución basada en el retorno al espíritu artesano medievalista y a un naturalismo primigenio y espontáneo. Sus seguidores arquitectos Ashbee y Voysey, los pintores prerrafaelistas y el teórico urbanista, sir Ebenezer Howard, son notables ejemplos de esta ideología. En un curioso paralelo, el joven Gaudí, que asiste a las clases de Estética de Pau Milà i Fontanals (8), oiría seguramente hablar del movimiento «nazareno» (9), fundado por Overbeck (con quien

Esta arquitectura moderna, primeriza y ecléctica, fue el escenario de los años escolares de Gaudí y de su primera actuación profesional. Todo ello nos demuestra que el joven Gaudí, autor del proyecto del Casino para «La Obrera Mataronense», estaba «à la page», y dentro de la línea de la arquitectura válida del momento. (La comparación demuestra también claramente que el arquitecto acababa de dejar las aulas de la Escuela.)

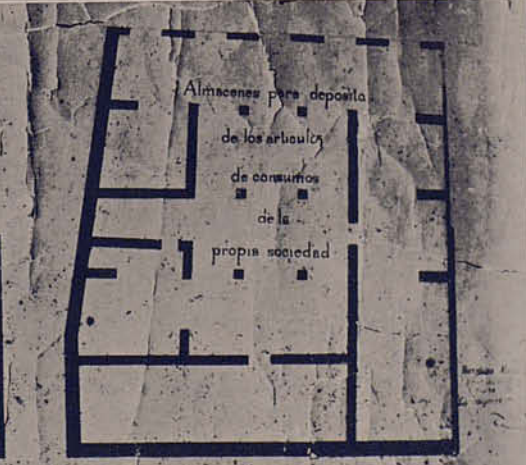
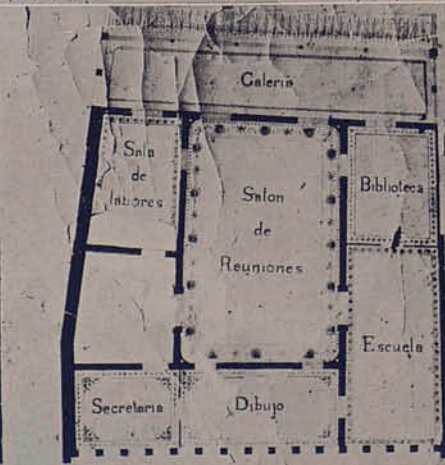
1	2
3	4
5	5
5	5

1. Fachada actual del Gran Teatro del Liceo, Barcelona 1862, obra del arquitecto José O. Mestres. — 2. Mercado de San Antonio en Barcelona, 1876, del arquitecto A. Rovira Trias. — 3. Escuela de Bellas Artes de Pennsylvania, en Filadelfia (EE. UU.), arquitecto Frank Furness. — 4. Editorial «Montaner i Simón» en Barcelona, 1881, arquitecto L. Domènech i Montaner. — 5. Proyecto de Casino para los socios de la Cooperativa «La Obrera Mataronense» en Mataró, ejecutado en 1878 por el arquitecto Gaudí, y descubierto en Mataró, en 1963.



Fachada al Jardin

Fachada a la Calle



Planta de los Baños

Planta de los Baños

Planta de los Semisotanos

Escalera

convivió Milà i Fontanals, en Roma, desde 1832 hasta 1840). Los nazarenos, entre esteticistas y místicos, vivían en comunidad y vestían túnicas. Gaudí, inmerso en un momento cultural romántico, escoge el camino artesanal que, intelectualmente, le acerca más a «Arts and Crafts» que al «Werkbund» y se siente medievalista con la «Renaixença», pero dando la vuelta a Viollet.

Después de 1892, el Gaudí plenamente modernista pagará el tributo a la ley de la continuidad cultural con la prolongación del espíritu romántico heredado del Gaudí historicista. Podemos resumir y generalizar diciendo que el Modernismo resultó ser «otro romanticismo» de signo naturalista. Antonio Gaudí nos lo confirma con el mantenimiento romántico de esquemas artesanos (piedra tallada, cerámicas), con el olvido del hierro y el hormigón en las estructuras, mientras el naturalismo le empuja a buscar la concordancia entre las leyes mecánicas y las de la Naturaleza (uso de parábolas y velarias (10)) y al gusto por las calidades y texturas — es decir, por el surrealismo de los materiales (hierro forjado, piedra apenas desbastada, «collage» de materiales extraños) — y, sobre todo, por el más espléndido colorismo, sólo comparable con el de la propia Naturaleza.

## II. Introducción urbanística

Hace poco (11), Oriol Bohigas preguntaba — con un interrogante excesivamente halagador para los urbanistas — si éstos podrían representar la síntesis en un mundo bicultural, escindido entre científicos y literatos. Ciertamente, si en el cuadro de la arquitectura que acabamos de presentar apenas se vislumbran las implicaciones ideológicas (en el sentido social y político de Gaudí), ahora se pondrán plenamente de manifiesto en el cuadro que vamos a intentar trazar para su obra urbanística.

Al hablar de Urbanística en términos modernos siempre hemos de remontarnos a los orígenes de la revolución industrial. Antes de la aparición del maquinismo no puede darse una planificación urbanística, porque el problema no existe, ni en magnitud, ni en urgencia, ni — sobre todo — en repercusión social (12). A la irrupción de las máquinas, de los nuevos materiales y de las diversas tecnologías, siguió el advenimiento de la cultura y de la higiene para todos; y todo ello: alta demografía y concentración energética produjo la emigración de las masas rurales hacia las ciudades. El fenómeno fue desbordante y de nada sirvieron las improvisaciones ni los remedios aplicados sobre la marcha. Por vez primera en la historia del Urbanismo, se hizo imprescindible hablar de proyectos, de programas, en una palabra, de planificación.

Pero esta planificación global, auténtica revolución casi mesiánica, no llegó entonces, y ni siquiera hoy podemos asegurar que haya llegado.

La vida, más fuerte que las planificaciones, siguió avanzando, mientras las ciudades y los pueblos se rodeaban de la infraciudad, que tan brillantemente describió Engels en su «Informe sobre el estado de la clase obrera en Inglaterra» (13). Durante toda la primera mitad del siglo, no existen diseñadores de formas urbanas y corresponde a los pensadores, economistas y sociólogos formular las primeras teorías válidas para la ciudad moderna, que, por una rara paradoja, resultaron ser la negación de la ciudad o, mejor dicho, la visión totalmente anárquica de la ciudad, disgregada en pequeñas comunidades esparcidas por el campo. Estos utópicos pre-socialistas (14), sucesores directos de Platón o de Santo Tomás Moro, anduvieron más preocupados por los problemas de la vida social que por la forma del «habitat». Sus propuestas se convirtieron en realidad en las regiones vírgenes de América del Norte, creando unos ejemplares de vida urbana elemental y muy rígida, casi verdaderos monasterios laicos, ocupados por familias: los pueblos de «Nova Armonía», los «Falansterios», las «Nuevas Icarías» son los nombres de aquellas realizaciones, cuyo carácter común consiste en una población que oscila alrededor de los 2000 habitantes y en un estricto régimen comunitario que, en el caso de los «Falansterios», llega hasta negar la educación de los hijos por sus padres. Su tipología urbana, como diríamos hoy, produce grandes edificios con patios y calles-galerías, al nivel de los pisos.

A mediados de siglo, el marxismo, una nueva forma de pensar, exagera aún más la importancia del programa frente al diseño, hasta el extremo de renunciar a todo planeamiento físico, que se considera, por sí solo, inoperante (15). Esta irrupción en la marcha del pensamiento hacia la definición de la nueva ciudad maquinista nos explica la pujanza de otra tendencia que, para entendernos, llamaremos «paternalista» y que no se funda en ideas, sino en hechos, al tiempo que se apoya en primarias ideas éticas sobre la dignidad del individuo. Nos referimos a las colonias obreras, por lo general anejas a los centros fabriles, que, a partir de 1853, con la villa de Saltaire (propiedad de sir Titus Salt y proyectada por los arquitectos Lockwood y Mason), proliferan durante todo el siglo, con algunas realizaciones ejemplares como: los barrios obreros de la casa Krupp, en Essen (1872), la colonia

Cadbury (fábrica de chocolate), de 500 viviendas, creada en Bourneville, en 1879, y el llamado Port Sunlight, con 600 viviendas para los obreros de las fábricas de jabón Lever (1887) (16).

Entre éstas, al parecer, las de Port Sunlight y Bourneville influyeron en William Morris, que, como consecuencia, en «News from Nowhere» (publicado en 1881), presentó ya un esbozo de la ciudad-jardín. La teoría de la ciudad-jardín, de tanta importancia para la historia urbanística de Cataluña y uno de cuyos principales reflejos encontraremos en la obra de Gaudí, es el cierre del siglo y la plena manifestación del romanticismo urbanístico. Ya en 1873, Artur Soria i Mata proponía una ciudad-jardín «sui generis», llamada Ciudad-Lineal, cuya repercusión en la historia se debió mucho más a su carácter de esfuerzo de adecuación a su época y de predicción de la futura importancia del tráfico viario (17) que al éxito que consiguió. El éxito estaba reservado para sir Ebenezer Howard que, en 1898, propuso, con el libro «To morrow», las bases teóricas de su pensamiento plenamente ruskiniano, más tarde llevado a la práctica por los arquitectos Parker y Unwin, y de Soissons, en Letchworth (1904) y Welwyn (1920) Garden Cities respectivamente.

Esta trayectoria del urbanismo del siglo XIX, primero utópico y progresista, y luego paternalista y romántico, aparece fielmente reflejada en la obra de Gaudí, aunque creemos que su pensamiento se mantuvo siempre anclado en la primera fase. En efecto, el Gaudí estudiante, amigo y casi correligionario del gerente de la Cooperativa de Mataró, es el mismo Gaudí del Park Güell, ciudad-jardín, a las afueras de Gracia. Pero el Gaudí del Park Güell ya es un arquitecto modernista, que ha optado decididamente con el Modernismo por el camino del romanticismo ruskiniano, y esta herencia conferirá a todo el Modernismo, a la obra de Gaudí y a la idea original del Park Güell un espíritu socialmente «evadido» y conformista.

La gran gloria del Modernismo radica en sus hallazgos expresivos, plásticos y estructurales; pero su omisión, su grave pecado, es no haber conseguido, ni para la arquitectura, ni para el urbanismo, el cumplimiento de una función social. La arquitectura en serie, racionalizada y antimonumentalista por esencia y por necesidad, y el urbanismo de la nueva sociedad industrial, la del advenimiento de las masas, puestos al servicio de todos los hombres y mujeres del siglo XX no fueron de esta época; pero sí lo fue su ausencia, latente y denunciada ya desde muchos años antes.

## III. Gaudí y la Sociedad Cooperativa «La Obrera Mataronesa» (18)

George R. Collins, en una de sus notas (19) sobre la obra de Gaudí, nos dio la pista para iniciar esta investigación sobre la Cooperativa de Mataró, que nos interesaba particularmente por la relación con Gaudí, que tan sólo Ràfols explica un tanto (20). En Cataluña, hacia el 1840, el movimiento obrerista creaba las Sociedades de Resistencia, con el fin de ayudar económicamente por el sistema de mutualidades, a los obreros que luchaban por sus reivindicaciones. En Mataró, una de estas sociedades (con 247 socios y 3250 pesetas de caja) intentó pasar de Sociedad de Resistencia a Cooperativa de Producción, tal vez la primera en España; esto ocurría el primero de julio de 1864. Las negativas de los funcionarios a realizar su inscripción (ningún notario de Mataró quiso autorizar los estatutos de constitución) y, finalmente, la denegación del propio Gobierno Civil les empujó a obrar en la clandestinidad. Esta anómala y difícil situación hizo que, muy pronto, el número de sus socios se redujera a 89, y luego las epidemias y las luchas políticas diezmaron este número que, en 1868, era de 7 socios, que pagaban una cuota de un real cada semana. La «Revolución de septiembre» de 1868, de signo liberal, lo arregló todo, y, al cabo de un año, la Cooperativa contaba ya con 105 socios (21) y un fondo de 5000 pesetas; y no sólo esto, sino que, además, en el mismo año, la Sociedad adquirió la fábrica Puig Martí (tejidos de algodón), de Gracia, que empezó a trabajar para la Cooperativa el día primero de junio de 1869, con un primer año sin beneficios. En el año siguiente se presentaron nuevas dificultades con la fiebre amarilla y la propaganda competitiva de la I Internacional, dificultades que se tradujeron en una nueva reducción a 80 socios y la elevación de la cuota a 0,50 pesetas. Pero, a pesar de todo, el día de San Esteban de 1874, se colocó la primera piedra de la nueva fábrica, en las «Casetas» de Mataró — trabajar en Gracia, viviendo en Mataró, era y es incómodo —, fábrica que fue inaugurada el 15 de julio de 1875 (22), gracias a las cuotas de los socios, que eran ya de ocho reales semanales, y a una cuota de entrada de 125 pesetas; todas estas fechas fueron ya vividas por Gaudí. En 1877, el Director de la Cooperativa, Salvador Pagés, asiste, subvencionado por el Estado español, a la Exposición de Filadelfia, y «La Llumana», diario catalán de Nueva York, se hace eco de este viaje publicando una reseña ilustrativa de la «Obrera Mataronesa». En 1878, los socios pagaban ya un duro semanal y poseían un capital de 154.472 pesetas. Este es el momento álgido de los proyectos y las nuevas

construcciones, que son exhibidos en la Exposición Universal de París, de aquel año; prematura e inesperadamente, las obras de Gaudí traspasaban la frontera. La Sociedad se extingue hacia finales de siglo (23) y la fábrica pasa finalmente a manos de la Sociedad Anónima Asensio y Cía.

La Cooperativa, como tantas entidades, existía principalmente gracias a una persona, la de su Director y Gerente, Salvador Pagés. La figura de Pagés nos interesa muy particularmente, porque a su amistad con Gaudí se debe la vinculación de Gaudí con la obra de la Cooperativa. Al parecer su estancia de algunos años en los Estados Unidos le dieron una visión social muy avanzada; personalmente era ateo, y ardía en deseos de trabajar por la causa de los obreros (24). A él son debidos la fundación de la Cooperativa, en 1864, todo el programa de construcciones que se extiende de 1874 a 1883 — y que seguidamente expondremos — y el encargo a Gaudí de todas estas construcciones, a partir de 1878, en el que éste consiguió el título de arquitecto.

Es posible que la amistad con Pagés y la colaboración de Gaudí con la Cooperativa se iniciaran ya en 1870, apenas llegado éste a Barcelona desde Reus. Pero es preciso desmentir que la primera piedra y la inauguración de la fábrica, en 1875, puedan referirse a la nave, primero de seis y después de doce armaduras parabólicas de madera claveteadas (reproducida y comentada, por vez primera, por Ràfols (25) y dibujada por Bergós (26); y es preciso también dejar en la duda si el estudiante de 1.º curso, Antonio Gaudí, ya proyectaba y dirigía obras para la Cooperativa por aquel entonces. Después de 1878, la firma de Gaudí aparece profusamente en los proyectos para la Cooperativa y además, al margen de esta colaboración profesional, subsiste siempre la relación amistosa, como nos acredita este extracto del diario matoronense, «La Voz del Litoral» (órgano del Partido Republicano Histórico), del domingo 2 de agosto de 1885, con la reseña de la velada celebrada el día 28 de julio (fiesta de las Santas Patronas), a las ocho y media de la tarde, bajo la presidencia del Dr. Morayta, catedrático de la Universidad Central y destacado miembro de la Masonería española: «Encantador aspecto ofrecía en la noche del pasado martes la espaciosa sala de blanqueo de la Sociedad Cooperativa, «La Obrera Matoronense». Espléndidamente iluminada por grandes focos de luz eléctrica, era de ver cual brillaban los claros rayos por entre la espesura de un improvisado bosque de arbustos y ramaje, en cuyo fondo saltaba y corría la cristalina agua, en forma de caprichosa cascada, construida bajo la entendida dirección del arquitecto Sr. Gaudí...». «Lucían, además, vistosas macetas de variadas flores que envolvían el rico y artístico estandarte de la Sociedad, destacándose en el centro y ostentando en el extremo superior del asta, no el acero bruñido de los anteriores estandartes, sino el delicado contorno de una abeja, emblema del Trabajo y de la Industria...» (27 y 28).

Finalmente queremos recoger aquí lo que se dice — y que en Mataró es casi tradición — acerca del enamoramiento de Gaudí, también relacionado con la Cooperativa (29). Las hermanas Agustina y Pepita Moreu eran las maestras de la Escuela laica que la Cooperativa había fundado para los hijos de sus obreros. Según parece esta última fue medio novia de Gaudí y, muchos años más tarde, siendo ya Sra. Vda. de Palau, volvió a encontrarse, en Mataró, con el maestro.

El solar que «La Obrera Matoronense» adquirió en Mataró, en 1874, era una lengua de tierra de cultivo, de forma alargada y casi rectangular, con la mayor de sus dimensiones (unos 385 m.) perpendicular al mar (siguiendo la forma de parcelación tradicional en la Maresma) y un promedio de 50 m. de anchura. La superficie total, según Bartrina (30), era de 20.534 m.<sup>2</sup> Por la parte de tierra, limitaba con el Camino Real o calle de la Merced (que hasta hace unos diez años fue carretera de Madrid a la Junquera) y, por tanto, se trataba de terrenos que quedaban fuera del viejo núcleo ciudadano, zona de huertas entre la población y la playa, que se iban transformando en terrenos industriales. El límite de Levante era una línea absolutamente recta que lo separaba de la vecina propiedad Escubós, también industrial; el lado del mar venía determinado por la línea del ferrocarril (actual carretera de Madrid a la Junquera). Por último, el límite de Poniente estaba afectado por la apertura de la prolongación de la calle de Iluro (después, y ahora, calle de la Cooperativa), que, por entonces, no bajaba más allá del Camino Real. Actualmente la identificación del gran solar no es difícil si se tiene en cuenta que, por el lado de mar, le fue restada una parte, destinada a patio del cuartel, recientemente derribado; que, luego, siguiendo hacia la montaña, aparece la propia fábrica sucesora de la Cooperativa y que los terrenos de la esquina (en sentido amplio) del Camino Real con la calle de la Cooperativa fueron parcelados para casas «del cuerpo», hasta la actual núm. 497 del Camino Real, puerta de salida hacia la ciudad reservada para la propia fábrica en esta parcelación y venta.

El más antiguo de los edificios que subsisten de este conjunto urbano es, sin lugar a dudas, la famosa nave con armaduras parabólicas de madera, de la que ya hemos hablado, para diferenciarla de alguna otra más antigua, inaugurada en 1875. Esta nave tiene, hoy, doce arcadas o armaduras de 12 m de luz y doce tra-

madras de 4 m, con un total, en planta de 48 × 12 m. A partir de los documentos originales examinados, hemos de afirmar que data de 1883, que entonces era exactamente la mitad, 24 × 12 m, y que sólo tenía seis arcos y seis tramadas. Después de 1883 fue notablemente ampliada en dirección al mar. Cerca de esta nave y algo más hacia la montaña, se encuentra al Kiosco de planta circular y aspecto oriental, destinado a seminarios, el cual, lo mismo que la nave, fue recortado por uno de los lados de la calle en una rectificación de la alineación viaria. Desde el punto de vista formal, este kiosco es la pieza más interesante de los restos gaudinianos, y puede considerarse directamente emparentado con la casa Vicens (1878), las caballerizas de la casa Güell, en Pedralbes (1887), y el Pabellón de la Exposición, para la Transatlántica 1888).

Recientemente, el tratadista italiano, Roberto Pane (31), afirma en la página 12 de su «Regesto» inicial, y luego en el texto, que aún existen otros elementos de construcciones industriales, atribuidas a Gaudí, que subsisten cerca del pabellón descrito. También hemos encontrado el proyecto de esta nave, colocada paralelamente a la de Gaudí, pero sin firma ni fecha.

Esta construcción, como se inclina a creer el arquitecto Brullet i Monmany, podría ser posterior y posiblemente obra del arquitecto Cabanyes, sucesor de Gaudí en las obras de la Cooperativa; o bien, por el contrario, tratarse de la primitiva construcción inaugurada en 1875.

Hasta aquí, la enumeración de las obras subsistentes. Existe, sin embargo, la mención, que Ràfols detalla: a) del proyecto de Barrio Obrero, con 30 pequeñas casas; b) del proyecto de edificio social; y c) del proyecto — realizado — de casa para Salvador Pagés, gerente de la entidad. También se conocía la descripción minuciosa y coetánea de Joaquín M. Bartrina (1881), en la obra ya citada, de los mismos proyectos a) y b), más el d) del edificio social entonces existente. Pero se ignoraba por completo la situación, trazado y aspecto de estos proyectos.

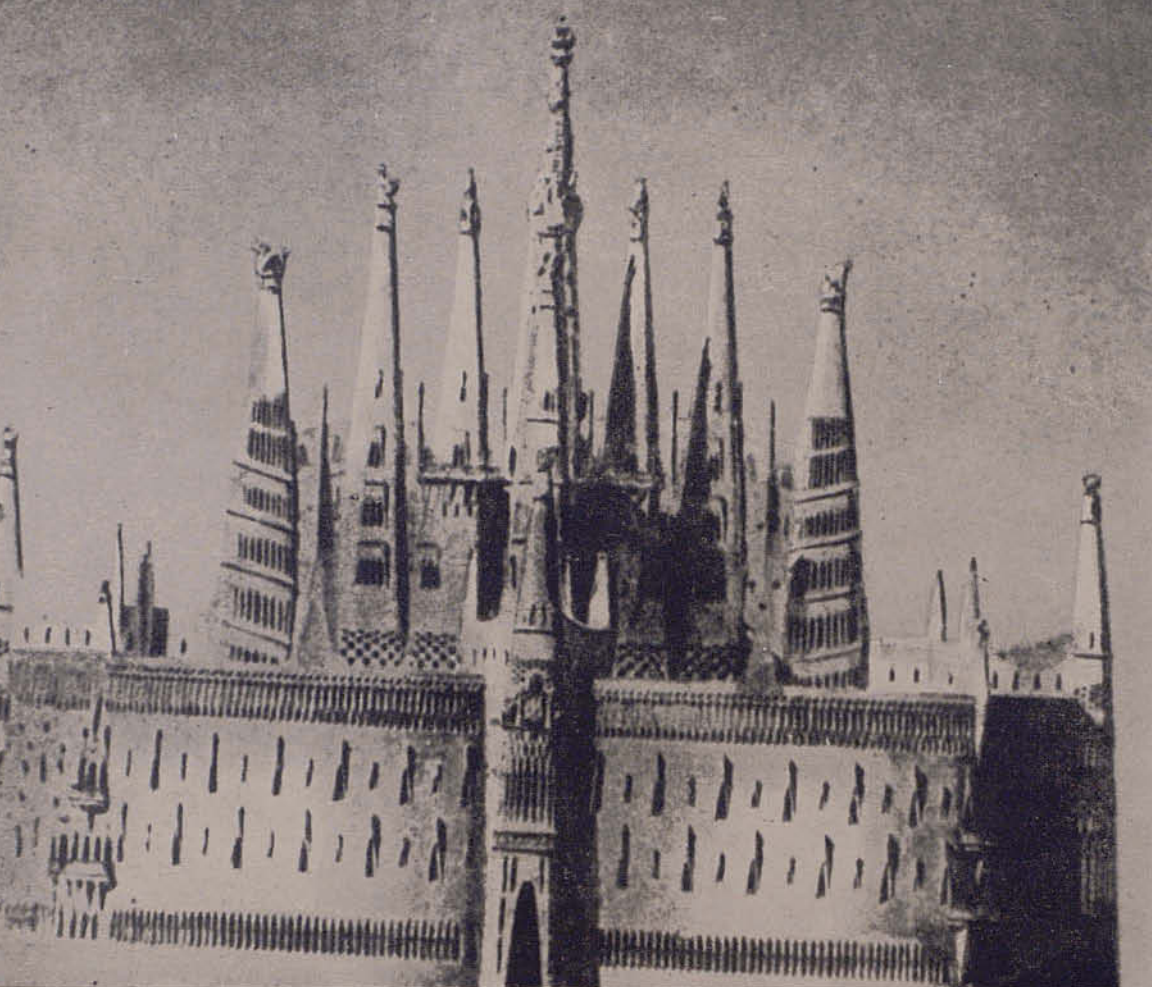
Del edificio social construido y desaparecido, que decididamente creemos no podía ser de Gaudí, no contamos más que con la descripción de Bartrina. Estaba situado en la entrada, hacia poniente, rodeado por el jardín para los hijos de los asociados, y tenía dos plantas, baja y superior, en las que respectivamente se alojaban la sala de costura para las niñas y la cooperativa de consumo, y la secretaría, la sala de sesiones, la biblioteca, el café y la escuela.

Ya en 1877 se opinaba que era necesario derribar este edificio o, en todo caso, construir otro nuevo. Precisamente esta fue la razón del encargo que se hizo a Gaudí y del proyecto que, en mayo de 1878, dos meses después de haber obtenido su título de arquitecto, presentó a la Cooperativa con el nombre de «Casino». Este proyecto (32) fue salvado, en Mataró, por Brullet i Monmany, de entre un montón de papeles destinados al traperero. Procedía del archivo del arquitecto Cabanyes. La descripción que Bartrina hace de su composición y programa coincide fielmente con la de este proyecto, dibujado y coloreado sobre papel Canson, con la firma y el número 15 del incipiente archivo del arquitecto. En la planta baja, salón café, billar y gimnasio, además de la venta de comestibles y la vivienda del guardián; en el piso, biblioteca, sala de costura, escuelas y escuela especial de dibujo. La fachada que da a la calle, el Camino Real, es abiertamente anti-clásica (33), con el ritmo superior de pequeñas oberturas verticales que recuerda el del restaurante del Parque de la Ciudadela, siendo en su conjunto una versión prematura e ingenua de la de «Montaner i Simón», también de Domènech; la fachada del jardín presenta la inesperada helicoidal, añadida al edificio, muy expresiva en sí misma, pero mal compuesta con el conjunto.

Del mismo año, y en concreto del 29 de marzo de 1878, y sólo posterior en catorce días a la expedición del título de arquitecto de Antonio Gaudí, es el proyecto, llamado «de urbanización», y compuesto por treinta viviendas unifamiliares, de una sola planta, dispuestas en tres hileras y combinadas como se ve en el grabado.

Con esto hemos llegado a la aportación, sin duda, más importante de este trabajo a la historiografía de Gaudí. La pequeña historia del hallazgo es la siguiente: como consecuencia de las conversaciones del que escribe con el Sr. Mayol, bibliotecario de la Caja de Ahorros de Mataró, éste solicitó la colaboración de la Srta. Cristina Farrés, Archivera del Ayuntamiento, quien, a fines de septiembre de 1964, nos remitió diversos expedientes administrativos de licencia de obras, que incluían los proyectos autógrafos de Gaudí. Entre ellos, el proyecto de 30 viviendas para obreros, ya descrito por Bartrina en 1882, citado por Ràfols en 1928 y, después de él, todos los autores que han escrito sobre la obra de Gaudí, pero, hasta ahora desconocido y totalmente inédito, y reproducido, por vez primera, en estas páginas.

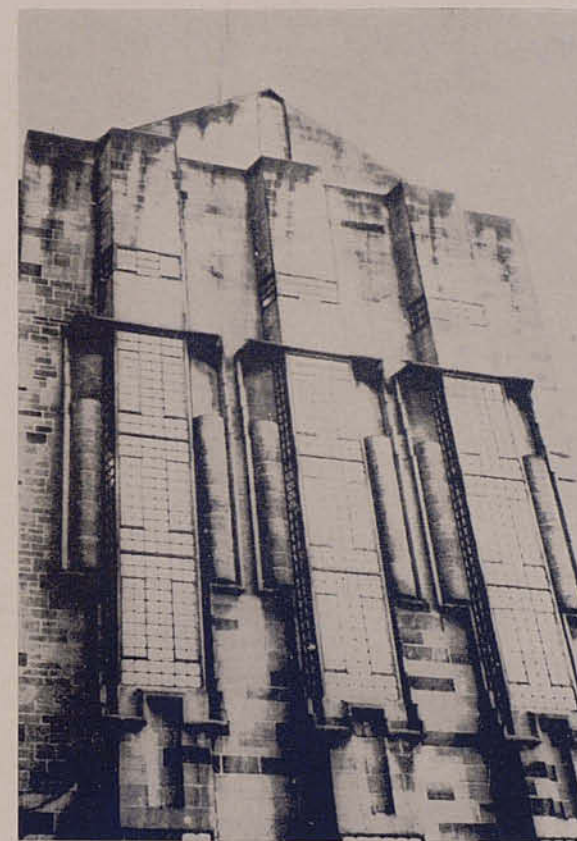
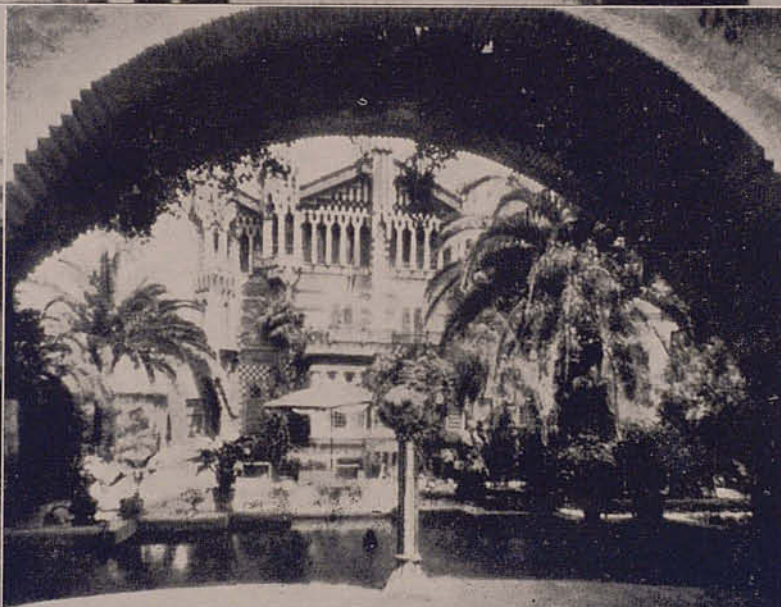
El proyecto es de parcelación y disposición de volúmenes, pero, además, detalla dos de las futuras casas. El emplazamiento previsto, dentro del amplio solar de la Cooperativa, no resulta claro. Siguiendo a Bartrina (op. cit.), debemos situarlas entre la nave industrial y la línea del tren. Por el expediente municipal sabemos que las dos únicas casas construidas, que Bartrina co-



La primera actuación profesional del joven arquitecto Gaudí (dejando aparte los proyectos de 1878 (ver figuras 5 y 28, que fueron concebidos en el último año de estudios), sigue el romanticismo historicista del momento, y adquiere un marcado carácter oriental: Kiosco en Mataró, casa Vicens y establos Güell en Barcelona. Después vendrá la fase goticista: ábside de la Sagrada Familia, Palacios de Astorga y León. El año 1892, con el proyecto para las Misiones Franciscanas de Tánger, creemos que marca el principio del Gaudí modernista y el final del Gaudí romántico.

1	4
2	3
5	6

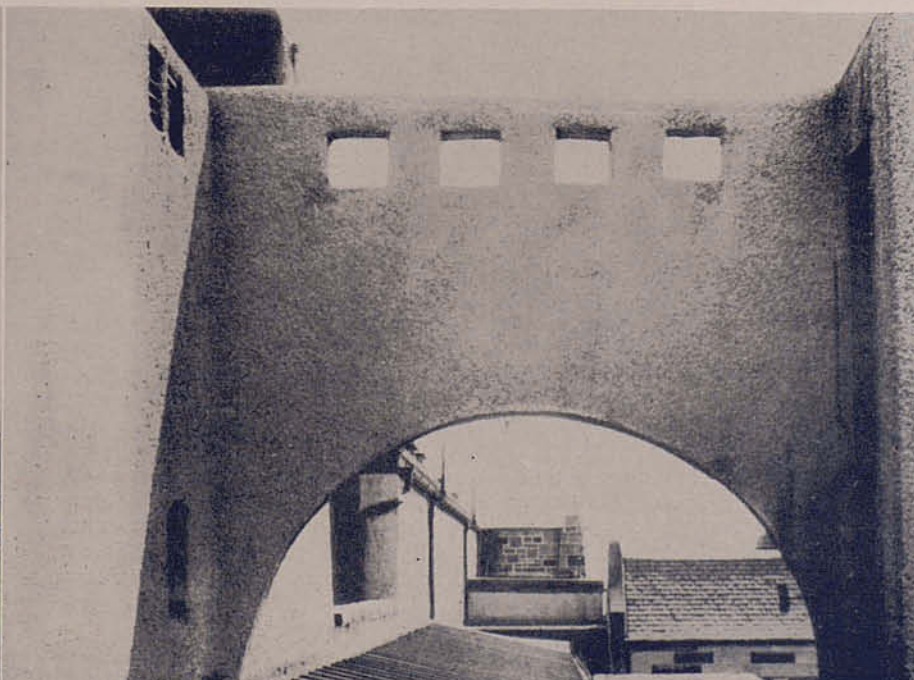
1. Proyecto de Convento y Templo para las Misiones Franciscanas de Tánger, fechado el 1892, y que representa el rompimiento de Gaudí con el romanticismo expresivo, propio de sus obras anteriores. — 2. Pequeño pabellón de planta circular, destinado a servicios sanitarios para los obreros de la fábrica cooperativa de «La Obrera Mataronense», subsistente todavía en Mataró. Presenta una gran semejanza formal con la Casa Vicens. Una rectificación de la alineación de la calle de la Cooperativa afectó a este edículo que ya no es enteramente circular. — 3. Vista de la Casa Vicens (1878-80) a la calle de Las Carolinas de Barcelona desde el jardín, que ha sido mutilado en diversas ocasiones. — 4. Mackintosh. Fachada principal de la Escuela de Arte de Glasgow. — 5. Charles Annesley Voysey, Studio House en East Kensington, 1891. — 6. Carles Rennie Mackintosh, Escuela de Arte de Glasgow, 1897, arco en las cubiertas.

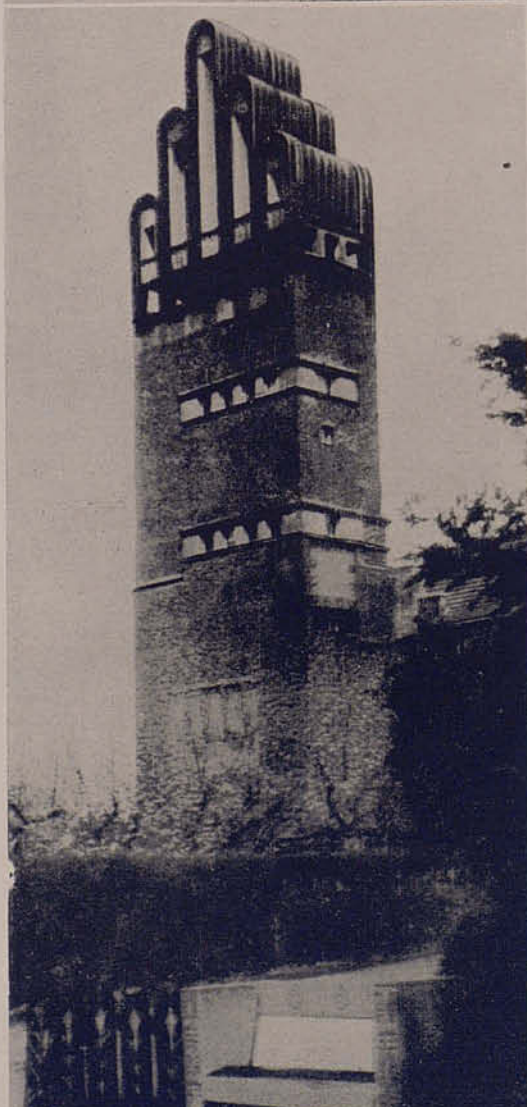
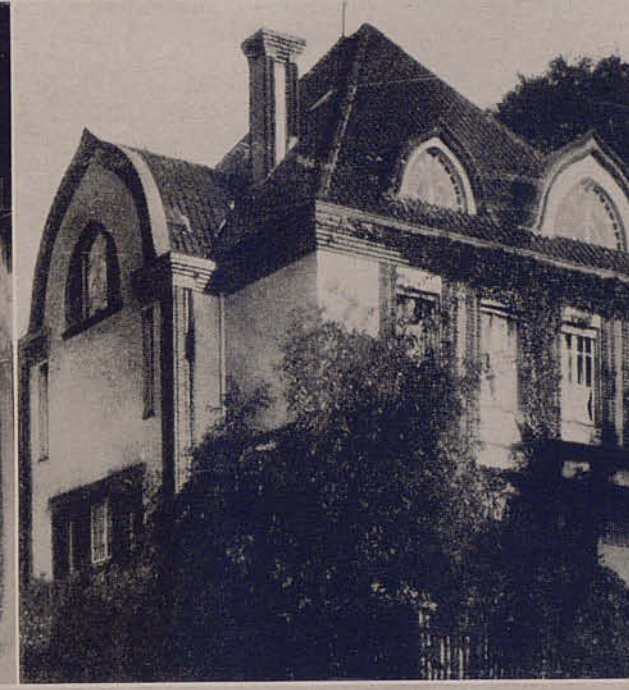
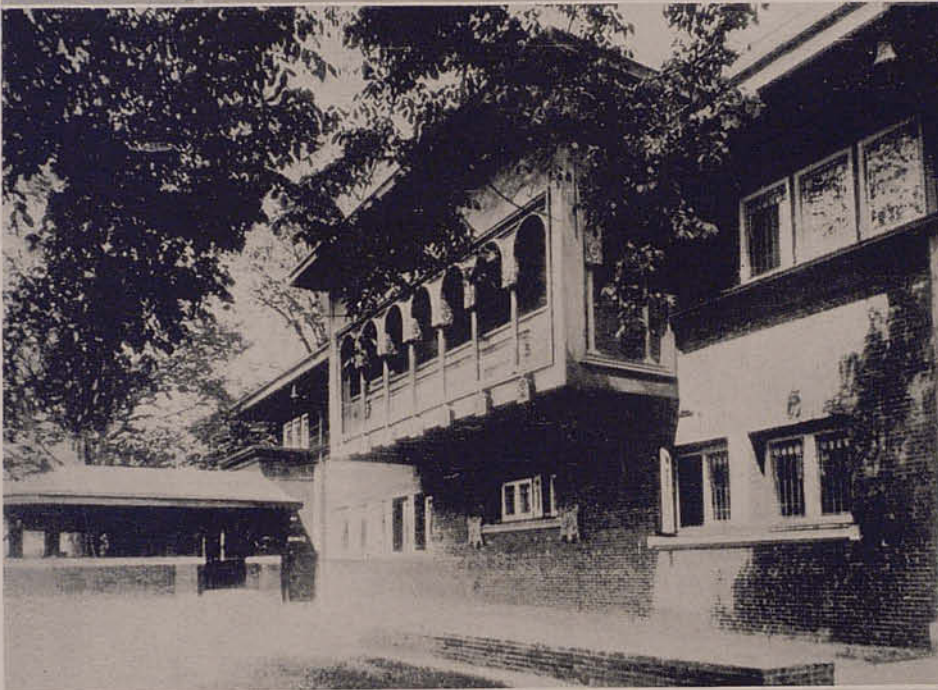
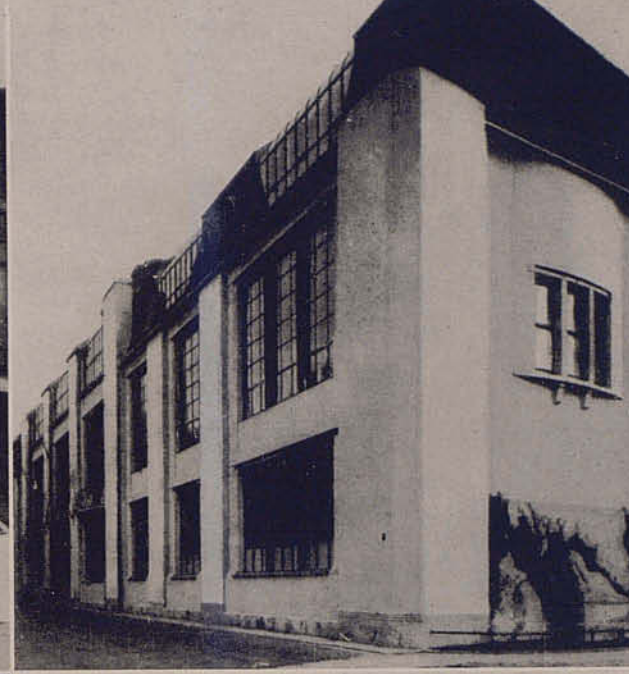
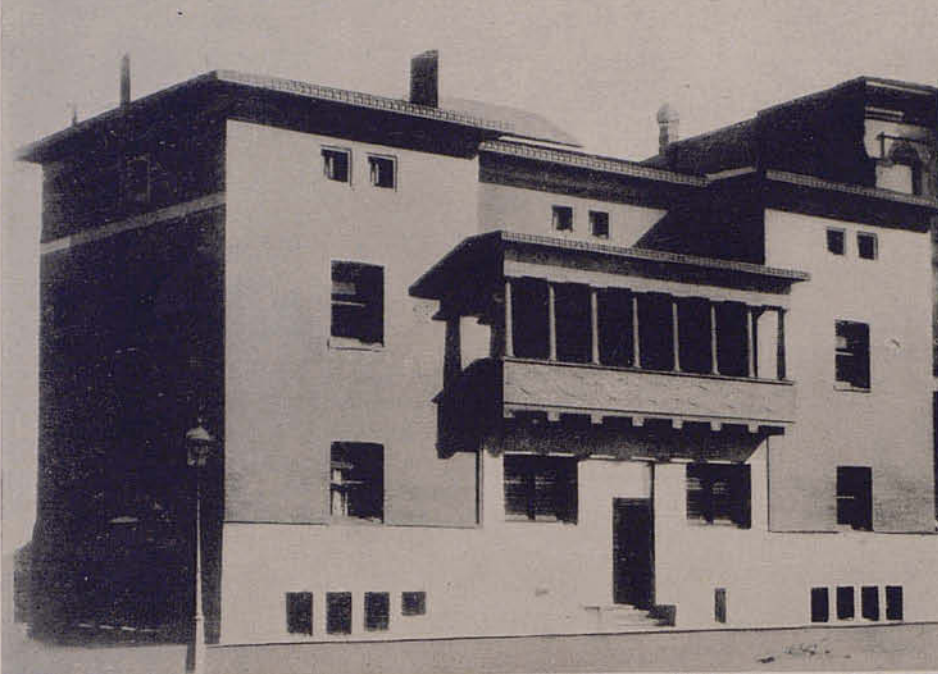


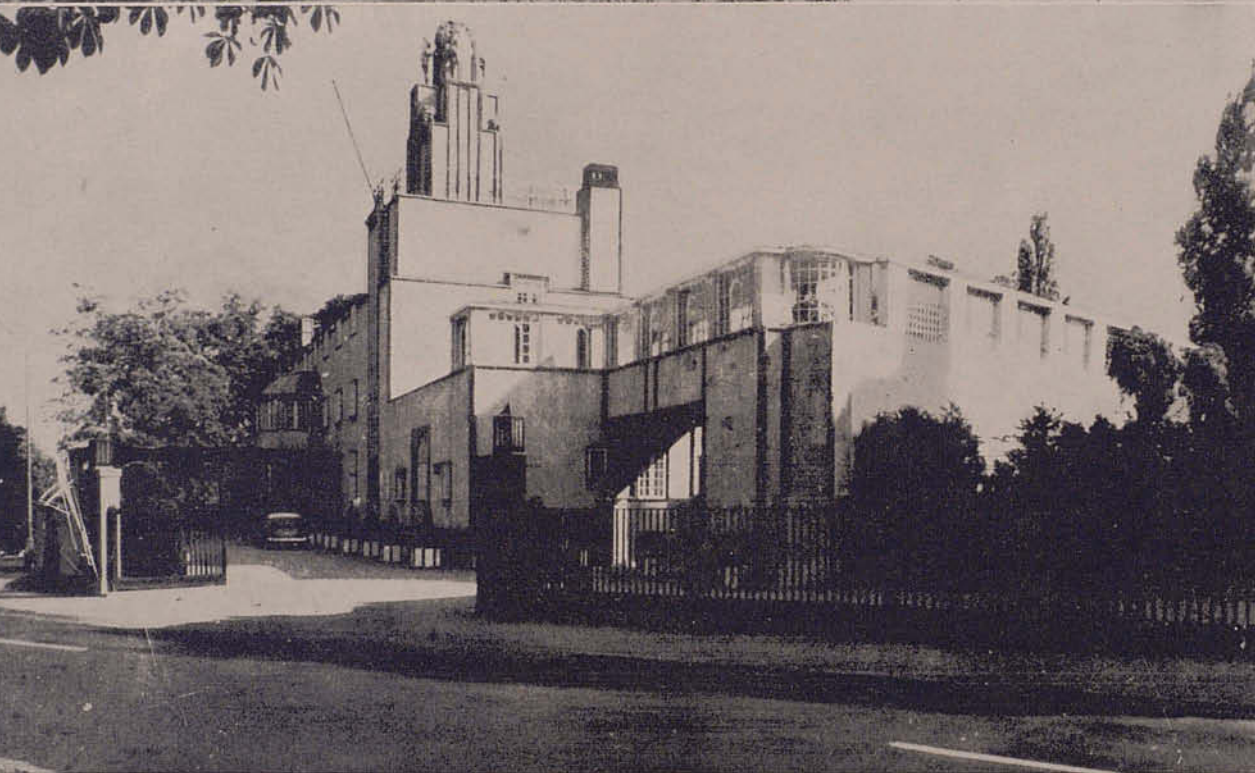
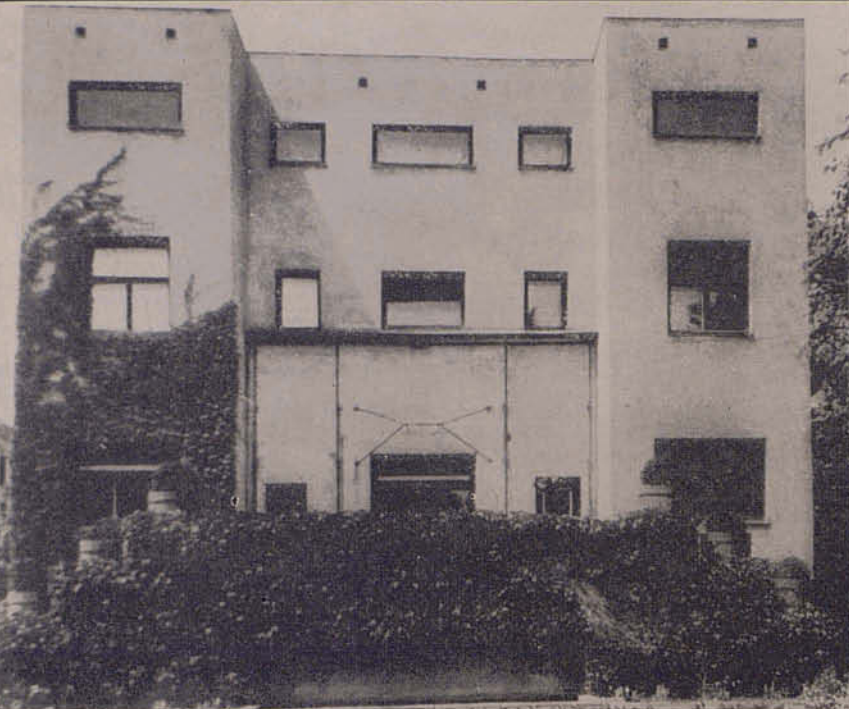
Una primera corriente de arquitectura moderna no-historicista, nace de las teorías de John Ruskin y William Morris, y de las obras de Philip Webb (Casa Roja o Casa Morris de 1859, en Bexley Heath, Kent) y Richard Norman Shaw. Les siguen Voysey y Mackintosh. Esta corriente de tendencia artesanal y popularista es la que más directamente hereda Gaudí, tanto es así que Pevsner ha dicho recientemente que Gaudí encarnó el ideal del artista artesano de Morris. Otra corriente de la nueva arquitectura, esta nacida en América, es la que, con Sullivan y la Escuela de Chicago, llega hasta Wright y los orgánicos.

1	2
3	4
5	6
	7

1. Louis Sullivan, Casa James Charnley en Chicago, 1892. — 2. Henri Van de Velde, Escuela de Arte de Weimar (1906). — 3. Louis Sullivan, Casa Henry Babson, Riverside (Ill.), 1907. — 4. Peter Behrens, Casa Behrens en Darmstadt (1901). — 5. José María Olbrich, Torre de la Boda, en Darmstadt, 1901. — 6. Hans Poelzig, Industria Química en Luban (Posen), 1912. — 7. Walter Gropius, Fábrica modelo en la Exposición del «Deutscher Werkbund».





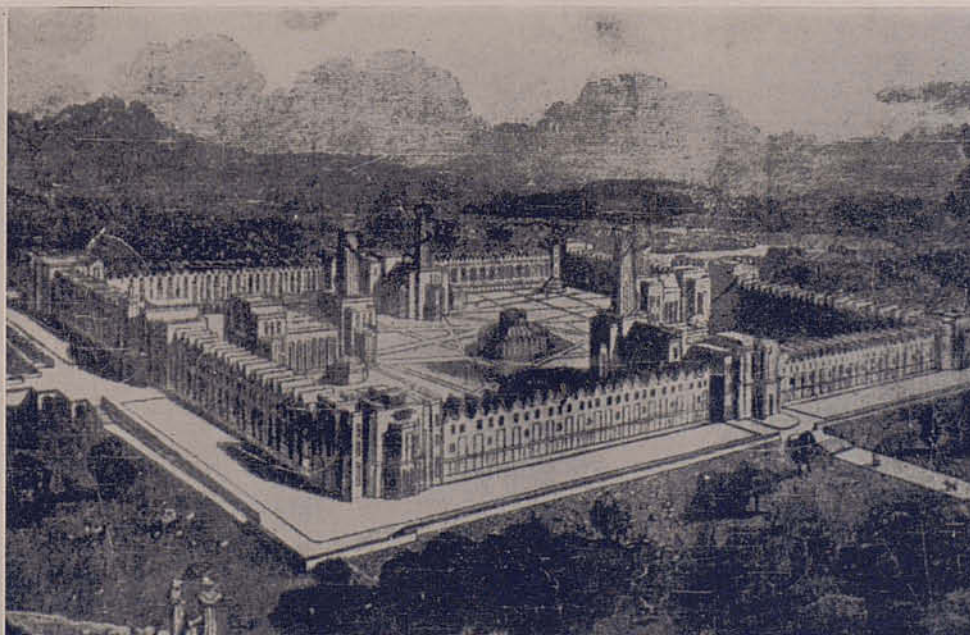
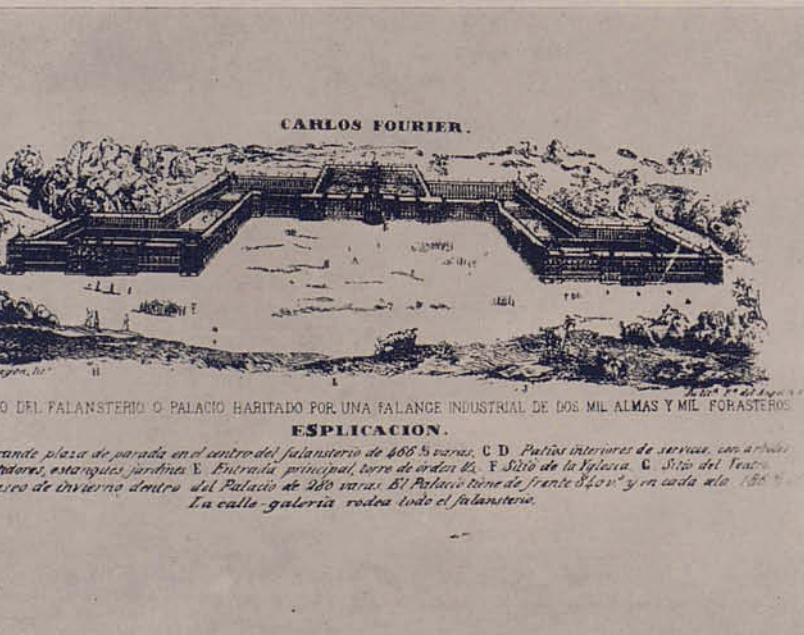


El viaje de Van de Velde a América, en el año 1910, la entronca con las corrientes europeas modernistas; pero no es influida, sino influyente.

Frente a estas corrientes, y relacionados con la escuela inglesa derivada de los «Arts and Crafts», en la Europa continental, brotan los movimientos «Jugend», «Wiener Sezession» y «Deutscher Werkbund». El primero es el más próximo a nuestro «Modernismo» y, por tanto, también a Gaudí. Pero la arquitectura posterior a Gaudí ya está en estos años

1	2
3	4
5	6

1. Adolf Loos, Casa Steiner, en Viena, 1910. — 2. Peter Behrens, Fábrica de turbinas AEG, en Berlín, 1908. — 3. Josef Hoffmann, Palacio Stoclet, en Bruselas, 1905. — 4. José María Jujol, Torre de la Cruz, en San Juan Despi. — 5. Falansterio, de acuerdo con la descripción de Carlos Fourier (1772-1837). — 6. Poblado de «Nova Armonía», según la doctrina de Robert Owen (1771-1858).



noció, presentaban su fachada a la actual calle de la Cooperativa. Las parcelas, que están emparejadas por una medianería común, oscilan alrededor de los 200 m<sup>2</sup> cada una, y, en su interior, las casas aisladas ocupan, todas, una planta de 12 x 9 m., variando su orientación a levante, a mediodía o a poniente, según su situación en cada una de las tres hileras en dirección montaña-mar. Esto permite a Gaudí disponerlas unas respecto a otras, de modo que los espacios libres exteriores parezcan más amplios. Estos espacios libres comunitarios, exteriores a las vallas de las parcelas, son calles, que hemos de suponer para peatones, con anchos de 3,50, 4,40 y 5,50 metros.

Si, por un lado, no podemos ocultar que este primer trazado urbanístico de Gaudí resulta evidentemente ingenuo, como corresponde a un reciente arquitecto, por otro lado, nos es dado pensar que tal vez no lo sea tanto, si lo situamos en el contexto de los trazados análogos, propios de la época. Benevolo, en la ya citada obra (véase la nota 15), describe las casas para obreros construidas en Francia veinte años antes, promovidas por Sociedades inmobiliarias «ad hoc» y, en parte, financiadas por el Estado. Muchas de ellas están también emparejadas, con un esquemático jardín periférico, como las casas gaudinianas de Mataró. Sobre este ejemplo, podríamos repetir ahora lo que, en la introducción de este escrito decíamos sobre el viraje «paternalista» — en Mataró, sería mejor decir «fraternalista» — que experimentaron las ideas y trazados urbanísticos a mediados del siglo XIX; sin olvidar el elemento «higienista» — aire, sol y vegetación — que prepara la época de la ciudad-jardín y, mirando más lejos, el propio urbanismo racionalista de 1922.

De estas casas, como ya hemos dicho, fueron construidas dos. De la primera, situada más hacia la montaña, conocemos el proyecto, pero no el autor. De la segunda, casi coetánea y vecina de la anterior por el lado de mar, sabemos que se trata de una obra inédita de Gaudí, firmada el 29 de marzo de 1878. En el informe municipal (35), esta casa es calificada de «casa a la inglesa», denominación que sólo puede referirse al tipo establecido con la primera ciudad obrera de Saltaire (1830), porque Bourneville y Port Sunlight aún no existían. Se le prohíbe invadir la acera con peldaños y, en el mes de julio, es obligado a rehacer el portal, a causa de una denuncia, por no ser de piedra natural picada. Este celo excesivo del Ayuntamiento corrobora el hecho de que «La Obrera Mataronense» no era entidad de confianza a los ojos de los regidores (36).

La distribución en planta (que reproducimos junto con la fachada) es la típica de las casitas «isabelinas» de San Gervasio o de Sarriá, que, por aquellos años, substituyó al tipo más antiguo y popular de la casa «de cos», tan extendida por toda la Maresma. En la fachada es preciso destacar una cierta preocupación helénica, muy especialmente en la extraña solución de los canales del tejado, que forman un rudimentario frontón, y en la decoración vegetal con palmas y acroteras. Toda esta fachada está, tanto en el tiempo como en la forma, muy cerca de la Cascada del Parque, que realizó el «mestre de cases» Fontseré con la colaboración del estudiante Gaudí.

Bartrina nos dice que, en el terreno de la Cooperativa, se levantaba la propia casa del gerente Salvador Pagés. Uno se siente tentado de pensar que podía ser una de las que llegaron a ser edificadas. Pero una tercera construcción de Gaudí, inédita hasta ahora, de la que también publicamos, por primera vez, el proyecto, nos induce a pensar que fue ésta, y no otra, la casa de Salvador Pagés.

En el acuerdo municipal del 6 de septiembre de 1883 (que reproducimos junto con el «Enterado», del director de la obra, Antonio Gaudí) se concede a la Cooperativa licencia para levantar dos edificios. De los dos, el llamado proyecto «edificio B» es el formado por las seis tramadas septentrionales de la conocida nave industrial con arcadas de maderas claveteadas. Del otro, «edificio A» en el proyecto, sólo cabe deducir que tenía acceso directo a la calle, a través de un espléndido pórtico, y que la distribución interior revela una composición familiar reducida, muy a la medida del usuario. La descripción de Bartrina, que es de 1881, ignora, como es natural, esta construcción; por otra parte, la medianera ciega del norte nos indica que sobre el solar original de la Cooperativa ya habían sido edificadas todas las casas con fachada al Camino Real o calle de la Merced.

En este edificio ya desaparecido debe notarse el esbelto pórtico sobre pilares de 30 x 30 x 4 m. de luz libre, con curiosas cartelas triangulares decoradas, que respira un aire mecanicista, como de ingeniero, y que nos descubre a un Gaudí nuevo e inesperado.

Ahora estamos ya en condiciones de hacer el resumen que fija, cronológicamente el estado de la cuestión, respecto al «opus» gaudiniano en Mataró.

De fecha desconocida es la nave industrial existente, que Pane señala como obra que, en todo caso, debe ser atribuida a su época de estudiante.

1875. — Inauguración de una nave o local de reuniones, obra que nada tiene que ver con Gaudí, y que, ciertamente, no es

la nave industrial con arcos parabólicos de madera, aún hoy existentes.

1878. — Proyecto de nuevo edificio social, llamado «Casino», destinado a substituir a otro, entonces existente, y que corresponde al proyecto recientemente descubierto por el arquitecto mataronense Brullet i Monmany.

1878. — Proyecto y construcción de una casa unifamiliar, segunda de un conjunto de 30, distribuidas y ordenadas de acuerdo con un proyecto probablemente anterior, también original de Gaudí. Corresponde a los proyectos que figuran reproducidos en las ilustraciones de este escrito.

1883. — Proyecto y construcción de un edificio con pórtico, destinado a habitación unifamiliar y, muy probablemente, residencia del gerente de la Cooperativa. Proyecto reproducido también en este trabajo.

1883. — Proyecto y construcción de las seis tramadas septentrionales de la nave con arcos parabólicos de madera, hoy existente.

1884. — Muy probablemente, diseño de la «senyera» de la Cooperativa, con la abeja metálica, que aún se conserva, en Mataró.

Se desconoce la fecha de construcción del edículo circular, destinado a servicios sanitarios, y de la prolongación hasta doce tramadas de la nave industrial de arcos parabólicos.

#### IV. Gaudí y el Park Güell

Los veintidós años que transcurren desde la primera intervención probada de Gaudí en la Cooperativa de Mataró hasta llegar al final del siglo prometedor y abierto, están repletos de esperanzas y de renovaciones que, poco a poco, hacen su eclosión y arraigan firmemente en el contexto cultural de la época. Como en un escondido período de crisálida se prepara ahora el vuelo de la multicolor mariposa del Modernismo, invención de un nuevo lenguaje formal para el Movimiento moderno, que iniciado bajo el signo de Romanticismo histórico, se expresa aún con un repertorio prestado.

El naturalismo de John Ruskin esparce su olor ruralista por casi toda la Europa culta, pero muy especialmente en su Inglaterra natal, con los escritos que publica hacia la mitad del siglo. Si conectamos esta línea de pensamiento, vegetal y romántica, con aquella otra, que ya hemos considerado antes, la del Urbanismo sanitario y tecnócrata de la segunda mitad del siglo (despolitizado, hasta donde esto es posible, en materia urbanística, y arma de paternalismo, en manos de los que lo aplican), nos explicaremos claramente, aunque de un modo un tanto simplista, la aparición de la teoría de la ciudad-jardín.

En el mundo de las realidades concretas, las colonias y los barrios obreros de Inglaterra, Alemania y Francia no pasaban de ser soluciones fragmentarias dentro de cada particular fenómeno urbano. En el campo de la ideología, William Morris (1834-1896) se enfrenta por primera vez con el esquema renacentista de las Bellas Artes, lo juzga totalmente carente de sentido en la nueva sociedad maquinista y pretende substituirlo por un retorno al artesanado: avanza un primer paso en el camino hacia una nueva concepción del Mundo del Diseño, el de hacer coincidir el artista con el operario, pero falla su segundo paso porque casi niega el diseño al reducirlo a la mera ejecución material del artesano. Dentro de esta doble corriente (y con el honorable precedente, ya citado, de Soria i Mata), corresponde a Ebenezer Howard (37) llevar a una solución total, casi a una nueva utopía, las soluciones ruralistas e higienistas de los primeros Barrios y Colonias obreras; porque, como dice Mumford: «La 'garden-city' es más que un ruralismo, es la estructuración de una ciudad».

En la Cataluña de finales de siglo, no podían pasar desapercibidas estas corrientes, y, efectivamente, los nombres de Joan Antoni Güell López y de Cebrià de Montoliu entroncan nuestro país con Howard y la Inglaterra de las «garden-cities». Al parecer Güell conocía la Asociación inglesa para el fomento de las ciudades-jardín (38). De Montoliu se supone que tradujo al castellano la obra capital de Howard (39) y es seguro que, en 1903, publicó una traducción catalana de fragmentos de Ruskin (40). Más tarde, se convirtieron, respectivamente, en Presidente y Secretario de la «Sociedad Cívica La Ciudad-Jardín» (41), fundada en Barcelona en 1912, y que tanta importancia tuvo para la historia urbanística de Cataluña, como revela el hecho histórico de que, ya en 1920, pidiera la redacción de un Plan Regional catalán.

Si nos hemos extendido en datos y fechas, ha sido con el afán de crear el clima que pueda explicarnos la génesis del Park



Güell, ya que no hemos encontrado ninguna referencia concreta que nos oriente acerca de la paternidad de la idea concreta de este barrio-jardín, iniciado cuatro años antes que Letchworth (la primera ciudad-jardín inglesa) y sólo dos años después de la primera obra de Howard. Tanto el planteamiento físico como la intención, clasifican el Park Güell como colonia residencial, situada en las afueras de Gracia, y preparada para poner en práctica las ideas de la ciudad-jardín. Si no aceptamos la posible simultaneidad y coincidencia en la invención de Howard y Güell, habremos de presumir una relación cultural entre ambos, que quizás fuera, y ésta es la suposición más probable, de carácter indirecto. Después, conociendo ya al Gaudí de la Cooperativa de Mataró, no nos cuesta imaginarnos la decidida colaboración del arquitecto en este experimento socio-urbanístico de Güell.

Tratábase de situar, en los terrenos de la finca de ca'n Montaner de Dalt, de unas 15 Ha. de extensión aproximadamente, unos 60 solares de unos 35.000 palm.<sup>2</sup> cada uno (oscilan entre 1200 y 1800 m.<sup>2</sup>). El conjunto (que, como puede calcularse, no habría pasado de 300 habitantes) había de estar dotado de iglesia, mercado y plaza-teatro para reuniones y fiestas, además de portería, conserjería y refugio para vehículos visitantes.

Gaudí se enfrenta con el programa y lo resuelve urbanísticamente con el trazado de 3 km. de calles para carruajes (pendiente máxima, 6%) y otros viales, separados, para peatones (pendiente máxima, 12%), que encaramándose por la vertiente de la finca, desde la entrada situada en el punto inferior, dan acceso a los solares de forma triangular y a la plaza y mercado situados en posición central, hasta llegar a la iglesia, que domina el conjunto desde el punto más alto. Según Julià Bardier Pardo, el constructor encargado de la urbanización desde 1900 hasta 1907 (42), las Bases — que hoy llamaríamos Ordenanzas del Plan Parcial —, que regulaban la adquisición, construcción y uso de las parcelas, fueron redactadas, conjuntamente, por Güell y Gaudí. Estas Bases o «Condiciones», que publicamos aquí por primera vez, revelan una indiscutible anticipación a su tiempo y encierran ya, en forma incipiente, las normas de volumen (ocupación máxima, 16%; separación de vecinos), de uso (prohibición de uso industrial), de tramitación (presentación del proyecto del edificio) y de sistema de actuación, que no se generalizaron hasta cincuenta años más tarde. El texto, según el original impreso, existente en el Archivo de «Amics de Gaudí» de Barcelona, es el siguiente:

Condiciones  
para la adquisición de solares en el  
Parque Güell  
(ca'n Montaner de Dalt)

El precio de los solares será según su situación.

El comprador, si lo desea, podrá pagar, en lugar del importe del solar, el interés del 5% en forma de censo redimible sin laudemio.

El adquirente pagará a D. Eusebio Güell y a sus herederos un censo, con dominio directo y único que se reserva el señor estableciente para sí y sus sucesores, de una pensión anual, por cada 10.000 palmos, de pesetas 5. — Dicho censo será redimible al 3%, después de edificado el solar, reservándose el estableciente el derecho de tanteo.

El laudemio correspondiente a este censo será a razón de 2%, exceptuando la primera transmisión que se verifique, la cual sólo devengará el 1%. — Gastos de escritura y demás a cargo del comprador.

Sólo podrá edificarse la sexta parte del terreno adquirido; pero, para este efecto, no se considerarán como edificaciones las galerías o cuerpos construidos con cristales.

El edificio podrá colocarse junto al camino o en el centro del solar; pero tendrá siempre que guardar respecto del vecino la distancia que le señala un ángulo de 45 grados.

La cerca que se construya junto a los caminos no podrá exceder de una altura de 80 centímetros, debiendo completarse la mayor altura por medio de verjas.

No podrán utilizarse estos solares para construcciones de clínicas, fábricas, talleres o industrias que puedan molestar a los vecinos, ni fondas, restaurantes, etc.; reservándose, empero, el estableciente y sus sucesores el derecho de permitir la instalación de dichas fondas, restaurantes y clínicas en casos especiales.

Los planos para las construcciones que se deseen hacer deberán ser presentados para su aprobación al señor estableciente.

Los poseedores de terrenos en este Parque podrán vender o ceder el todo o parte de su propiedad, sin que por ello pueda quedar eludido o sin cumplimiento ninguno de estos pactos.

Dichos poseedores de terrenos no podrán subestablecerlos.

La urbanización de las calles correrá a cargo del estableciente.

No podrán arrancarse o cortarse los árboles, cuyo diámetro exceda de (sigue un espacio en blanco en el ejemplar consul-

tado). En caso de contravenir esta prescripción, el adquirente abonará al vendedor y a sus sucesores, pesetas 50,— por cada árbol que hubiese arrancado o cortado.

Se exceptúa de esta prescripción y de esta penalidad los árboles emplazados en el sitio donde el adquirente edifique».

Una crítica urbanística del Park Güell debe destacar, en primer lugar, la existencia de un sistema viario separado para peatones y carruajes, lo que supone un notable adelanto con respecto a su tiempo. La sensibilidad urbanística de Gaudí se manifiesta en la parcelación triangular que asegura la disposición alternada de las futuras construcciones y, así, las vistas libres, sin necesidad de otras restricciones en la edificación. En el campo del diseño concreto y paisajístico, eso que, hoy, con los ingleses, llamaríamos «townscape», hemos de resaltar la importancia del trazado viario que se adapta al terreno y, cuando no es posible, vuela por encima de él. Como dice su primer comentarista, el arquitecto contemporáneo, Salvador Sellés i Baró (43), aquí sería necesario inventar la expresión «terra vacuo», para sustituir la palabra terraplén. Finalmente, el aspecto del régimen de propiedad, con el establecimiento de censos, nos lleva a una nueva coincidencia con Howard, que propugnaba la cesión del derecho de superficie, pero no del de propiedad, para evitar la futura especulación.

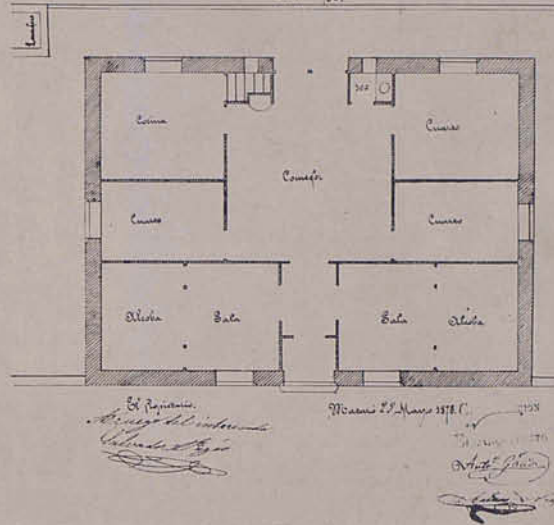
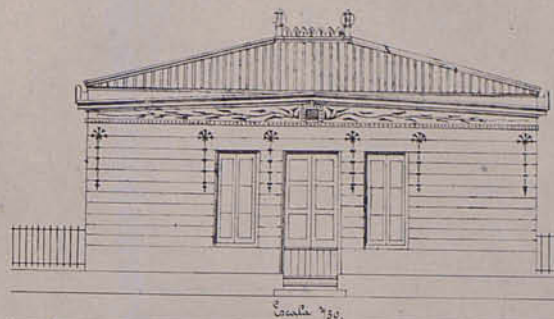
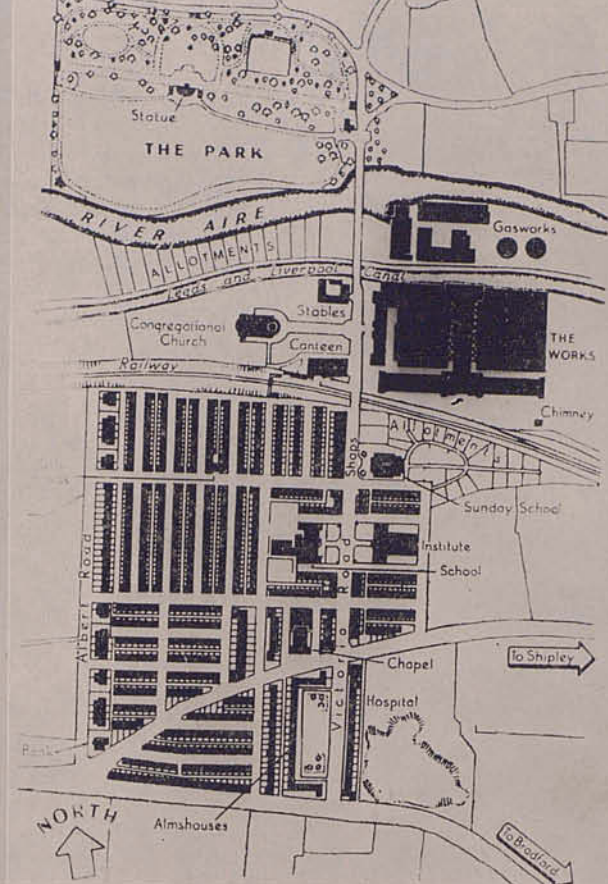
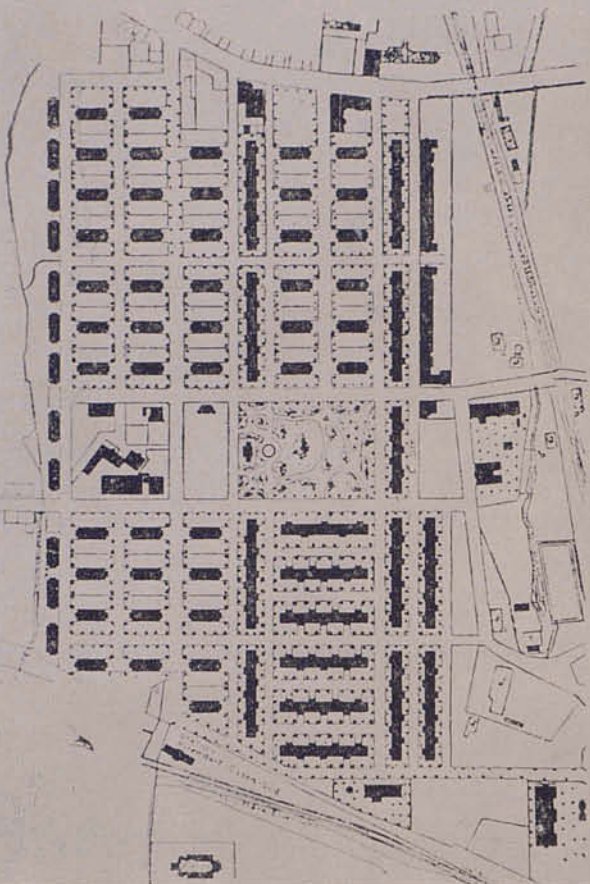
En el Park Güell, sólo se edificaron, de hecho, el actual Museo Gaudí, donde vivió el Maestro hasta su muerte, y la casa del Dr. Trias, en su parte alta. El fracaso del Park Güell como barrio residencial no puede quedar al margen de este estudio crítico. Creemos que su condición de suburbio, en el sentido de núcleo desvinculado de la verdadera ciudad, limitaba extraordinariamente la demanda. Paralelamente, ya hemos visto que su pequeña densidad demográfica no podía asegurar el funcionamiento de los servicios previstos ni tan siquiera convirtiéndose en centro de Barrio, por la sencilla razón de que, entonces, el Barrio no existía. Los fuertes desniveles hasta Gracia habían de añadir dificultades al cuadro. Según el antes citado Bardier, las bases asustaron a la gente, que quería ser propietaria de la tierra y no tan sólo censataria. Son, como puede verse, muchas razones para que su suma no alcanzara a provocar el efecto constatado. La primera y avanzadísima experiencia catalana de ciudad-jardín resultó acabada, pero sin edificar; al contrario de tantas otras que hoy hemos de soportar.

## V. Conclusión y crítica

El título de este estudio habla de «algunas consideraciones» — aunque en esto no prometemos ser exhaustivos — a través de las obras urbanísticas de Gaudí, y aquí sí que el artículo determinado nos obliga a serlo. Por tanto, en el momento de las conclusiones, conviene verificar si se han cumplido el propósito y el anuncio hechos.

Con este ánimo dirigimos nuestras sospechas hacia el trazado de la Colonia Güell, en Santa Coloma de Cervelló. El conjunto urbano, que encierra una de las piezas capitales de la arquitectura gaudinista y muchas casas modernistas de su ayudante Berenguer, podía haberse basado en un trazado original del propio Maestro. A esta hipótesis sólo podemos responder que no nos ha sido posible hallar ningún indicio que la apoye, que los autores consultados no hablan de ello o se inclinan a rechazar esta atribución, y que, incluso autores coetáneos, como P. Rodon i Amigó, en su obra «Els carrers de la Colònia Güell» (44), omiten cualquier mención que permita relacionar el trazado urbanístico de la Colonia con el nombre y la persona de Gaudí.

En cambio, en un artículo periodístico, publicado en 1932 (45), su discípulo, el arquitecto Sagrañes, nos transmite dos ideas del Maestro, que corresponde al campo del Urbanismo. Dice Sagrañes, en primer lugar, que quería agrupar alrededor de la Catedral y el Palacio Mayor, todas las casas antiguas, dignas de ser conservadas. Con esto coincidiría con la conocida visión monumental del Mons Taber, proyectada por el arquitecto Rubió i Lluch, y, de nuevo, se nos mostraría como romántico y plenamente hijo de su época. En segundo lugar, Sagrañes explica el proyecto de reforma del Plan Cerdà, alrededor de la Sagrada Familia, elaborado por Gaudí, aprovechando la ocasión del Plan de enlaces de Jaussely, y a petición del mismo Jaussely. Para dar nuevas perspectivas al Templo y no afectar excesivamente la propiedad colindante, tratabase de limitar la edificación en las cuatro manzanas inmediatamente vecinas, de forma que, en cada una de ellas, se reservara un espacio libre, de extensión igual a la mitad de la manzana y en forma de triángulo rectángulo, en el lado contiguo al Templo, y con los catetos paralelos a sus ejes arquitectónicos. Es curioso comprobar cómo una arquitectura monumentalista (sin que, en este adjetivo, vaya implícita ninguna nota peyorativa) había de combinar un urbanismo «haussmaniano» y el del Plan del Ensanche, y cómo de esta ley no escapa ni el urbanista Gaudí, cooperativista en 1878 y teórico avanzado en 1902.

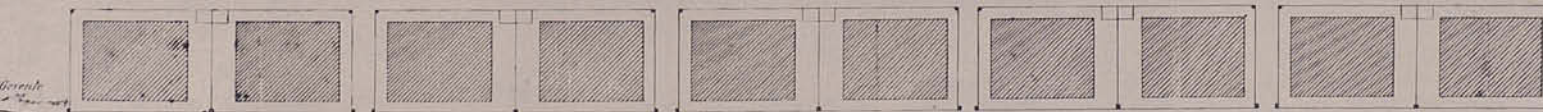
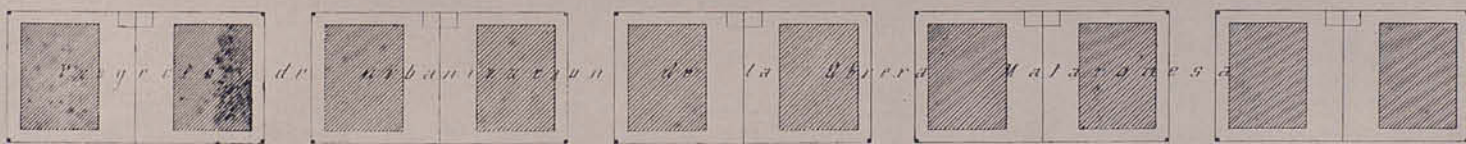
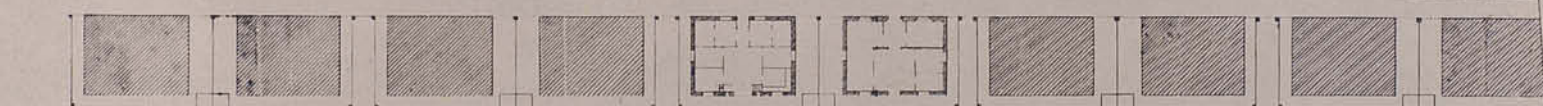


implicita en el contenido funcional e industrializado del «Werkbund» y en el purismo formal del último estilo «Sezession».

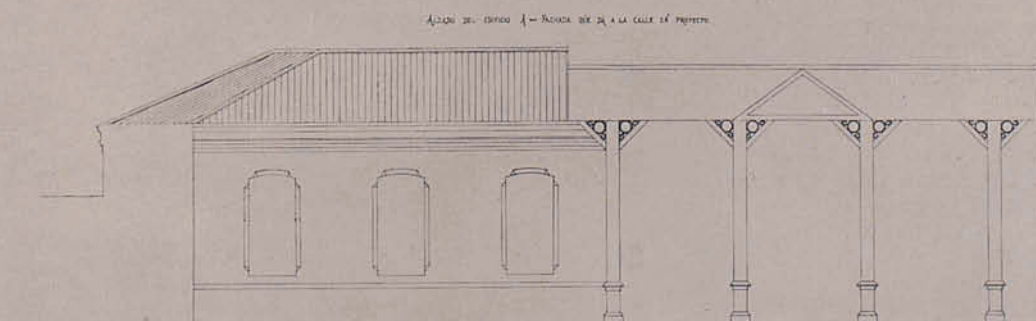
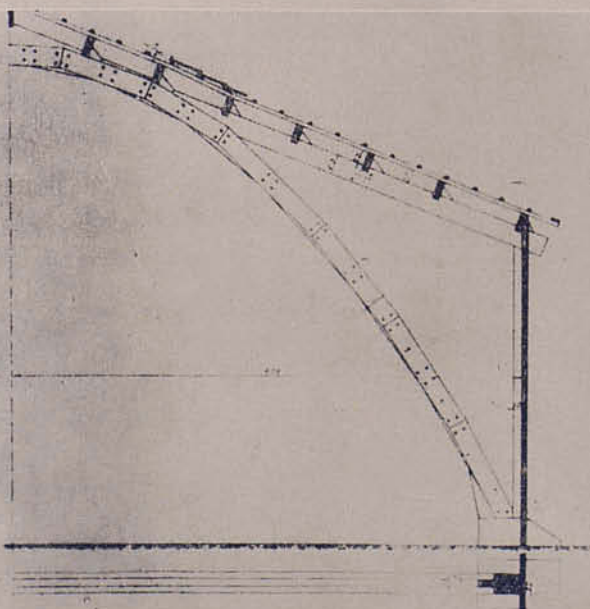
Las utopías progresistas de la primera mitad del siglo XIX, que querían resolver la ciudad fuera de las ciudades y llevar al extremo el comunitarismo de las Cooperativas como la de Mataró, se convirtieron después de 1850 en las «colonias obreras» de signo paternalista y filantrópico, que desembocaron en Howard, las «garden-cities», y el Parque Güell barcelonés.

1	2	3
4		
	5	
6	7	

1. Colonia obrera de los Krupp, en Essen (1872). — 2. Colonia obrera de Saltaire (1853), promovida por Sir Titus Salt, con proyecto de los arquitectos Lockwood y Mason. — 3. Casa, hoy desaparecida, proyectada por Gaudí como componente del Barrio Obrero de «La Obrera Mataronense» en Mataró, 1878. — 4. Casas para obreros de la Sociedad Anzini en Francia (aprox. 1870). — 5. Planimetría del conjunto del Barrio Obrero, proyectado por Gaudí en Mataró, en 1878. — 6. Arco parabólico de madera claveteada de la nave de máquinas de la Cooperativa (1883). — 7. Probable residencia de Salvador Pagés, gerente de la Cooperativa, edificada según proyecto autógrafo de Gaudí, fechado el 1883.

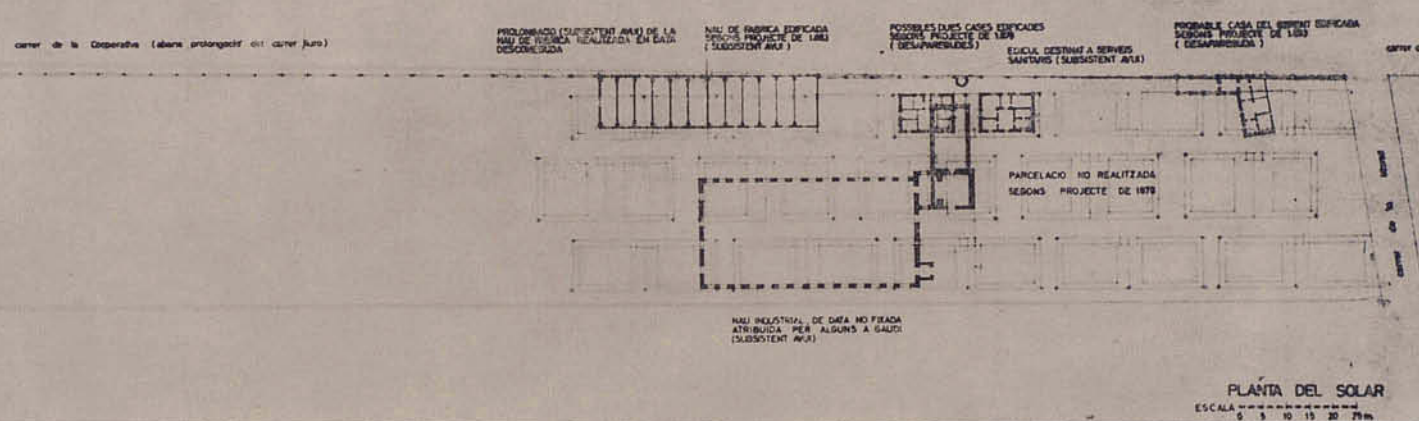
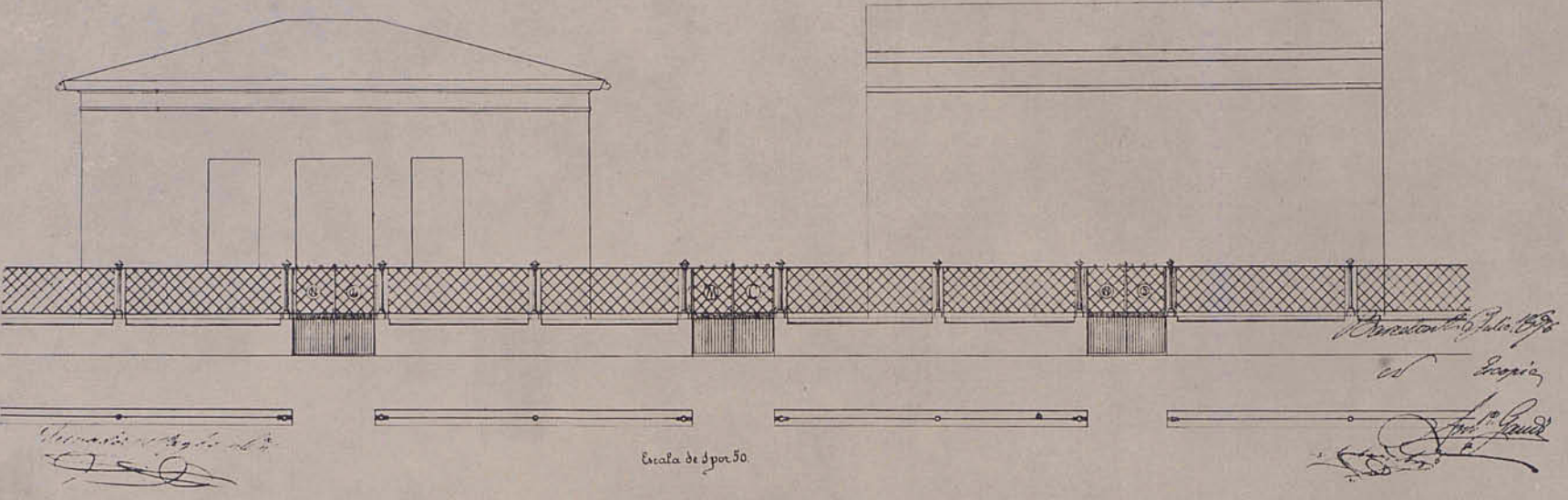


SOCIEDAD COOPERATIVA LA OBRERA MATARONENSE.



Escala de 1:100  
 Dirección de Mataró  
 E. Gaudí

Vejaque se proyecta construir en el límite de los terrenos de la Sociedad cooperativa 'La Obrera Mataronense' que linda con la calle en proyecto, llamada de Iluro



La Sociedad de la Obrera Mataronense.  
 Mataró 16 junio 1883  
 Acordado en sesión de 16 de junio de 1883...  
 y lo comunico a V. para su cumplimiento y demás efectos.  
 El Director  
 Juan Segura

Excmo Sr. D. Salvador Caga, gerente de la obra de la Cooperativa social 'Cooperativa de la Obrera Mataronense'.  
 Mataró 14 Septiembre 1883  
 Este Ayuntamiento en sesión de seis del actual acuerdo autorizar a V. para que...  
 (Copiense las del dictamen)  
 Lo comunico a V. en resolución a su instancia de seis de agosto último, acompañando un ejemplar del plan aprobado.  
 D. D. de la Alcaide = José Ferrer  
 D. A. del Ayuntamiento = El terno a la obra laborit

1
2
3   4

1. Proyecto autógrafa de Gaudí (1878) para una valla delante de las dos casetas para obreros de la Cooperativa de Mataró, en el límite de la finca, y posteriormente afectadas por la prolongación de la calle Iluro. La puerta central, en medio de las casas, muestra el carácter privado que se intentaba dar a las calles interiores del Barrio Obrero (fig. 31). — 2. Situación dentro del solar inicial de «La Obrera Mataronense», de todos los edificios localizables de que se habla en este estudio. — 3. Documento del Archivo Municipal de Mataró que perpetúa la denuncia por incumplimiento de las condiciones del permiso de edificar hecha contra la casa reproducida en la figura 28, obra primeriza del arquitecto Gaudí. — 4. Acuerdo municipal de concesión de licencia de obras a la Cooperativa para edificar la nave industrial con arcos de madera parabólicos conjuntamente con el pabellón de la figura 33.



Esta constatación nos lleva a abordar, definitivamente, la síntesis final con las conclusiones que, más o menos, hemos ido apuntando a lo largo de este trabajo; no nos duele repetir, si con ello conseguimos concretar un punto de vista.

Hemos de partir del indiscutible, y casi biológico, «naturalismo» de Gaudí. Sus biógrafos nos hablan de su fidelidad al régimen medicinal del Rdo. Kneipp y de sus diarias caminatas, para fortalecer su salud, desde el Park Güell hasta el Templo y viceversa. Este naturalismo encaja bien con un romanticismo innato, ayudado por la época. Eduardo Toda cuenta la anécdota de los tres amigos adolescentes (Toda, Gaudí y el futuro cirujano José Ribera), ilusionados en la búsqueda de construcciones en ruinas, por las cercanías de Reus; Ribera, que era de La Espluga, explicaba a los otros las escapadas infantiles a Pobles, hasta que los tres decidieron ir allí, naciendo así el proyecto de reconstrucción, realizado solamente en cuanto a la lauda sepulcral del abad Elferico, en la Sala Capitular (46). Ya hemos mencionado la filiación, entre estética y religiosa de los nazarenos, a través de Pau Milà, y, como allí decíamos, fue ésta una nueva aportación de medievalismo, que, indiscutiblemente, había de orientarlo hacia una corriente de signo artesanal, ruskiniano y pacifista.

Frente a esto, pero asimismo derivado de una postura naturalista, de la fe en la bondad del hombre, en la justicia y en un orden social más perfecto, hemos de anotar su tendencia de reformista social (el episodio de la Cooperativa). Roberto Pane nos dice: «Già del tempo della Cooperativa di Mataró, Gaudí si sente animato da impulso per una maggiore giustizia sociale, tant é vero che fra i non molti libri della sua biblioteca se ne ricordano alcuni di economia politica e di storia del movimento operaio» (47). Y Julià Bardier, el constructor del Park Güell, explica que, en cierta ocasión, recibió de él un libro sobre socialismo, que Gaudí estimaba muchísimo (48). Aquí mismo, dentro de un idéntico cuadro de valores, habremos de justificar más tarde su carácter

de creyente sincero, de hombre profundamente religioso. Su naturalismo le lleva, además, a aceptar el Modernismo, artesanal y anti-maquinista, y, por tanto, forzosamente «evadido»; y, dentro de él, a ser el Maestro más representativo, no sólo en Cataluña, sino en toda Europa. La Colonia-jardín, en Gracia, es el episodio urbanístico de este momento.

Finalmente, y según Sugrañes, hemos visto cómo participa en el Arte urbano de los monumentalistas, reviviendo al estudiante de Instituto, que buscaba edificios en ruinas, por los alrededores de Reus.

Reconozcámoslo: el urbanista Gaudí no empujaba la Historia como lo hacía el arquitecto Gaudí. Pero no podemos negar la evidencia de que siempre se mantuvo dentro de la Historia, conectado, estrechamente vinculado a su época. Encontramos la máxima demostración de cuanto decimos en el hecho de su continuidad. Jujol, Moncunill, Granell y Balcells, entre los arquitectos que tienen una primera época de purismo modernista; Masó, Goday, Pericas y Puig Gairalt, entre los que son propiamente evolutivos, marcan, en Cataluña, la línea nacida de Gaudí y el Modernismo que, al tiempo que sigue a Europa, primero con el estilo vienés y con el expresionismo alemán, y luego con las últimas ideas de Otto Wagner y con Loos entero, marcha decidida, por un camino de un progresivo despojamiento, hacia los esquemas racionalistas, que plantan el hito más alto del clasicismo, en la Historia del Diseño Moderno.

En estos últimos diez años, se ha hablado mucho de la obra de Gaudí. Pero, casi siempre, el hombre de la segunda mitad del siglo XX se pregunta si toda ella fue algo más que un espléndido castillo de fuegos artificiales, sin continuidad ni validez histórica. La pretensión de este escrito ha sido la de demostrar, en el campo específico del diseño urbanístico, la viveza existencial del momento Gaudí y, por lo mismo, su plena validez histórica, en lo que llamamos el Movimiento Moderno.

## NOTAS

(1) George R. Collins: «Antonio Gaudí» (Barcelona, Ed. Bruguera, 1961).

(2) Elies Rogent, 1821-1897, primer Director de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, fue autor del edificio de la Universidad (1859-81), del Seminario (1878-88) y de la reconstrucción del Monasterio de Ripoll (1865-93).

(3) Es preciso señalar que, diez años antes, Francesc Daniel i Molina, realizaba el monumento a Galcerán de Marquet, en la Plaza Medinaceli de Barcelona, con formas neoclásicas aún, pero reveladoramente ya fundidas en un material moderno: el hierro.

(4) A. Cirici Pellicer: «El arte modernista catalán» (Barcelona, Aymà, 1951).

(5) Señalamos como más representativos, y sólo para ilustrar la frase, los siguientes edificios barceloneses: Salesianas, en el Paseo de San Juan (1885), del «mestre de cases», Joan Martorell; el Palacio de Bellas Artes, de August Font i Carreres; el antiguo Banco Vitalicio (Rambla Cataluña-Gran Vía), del «mestre d'obres», Geroni Granell; El Arco de Triunfo (1888), de Josep Vilaseca i Casanovas; la Cascada del Parque de la Ciudadela (1877), del «mestre d'obres», Josep Fontseré, en colaboración con Gaudí, aún estudiante.

(6) Este dilema apareció en todos los campos del Mundo del Diseño, que acababa de nacer, desde la creación industrial de objetos, pasando por la Arquitectura y la Industria de la Construcción, hasta la Planificación urbanística.

(7) Me doy perfecta cuenta de que se me puede acusar de simplista, al intentar resumir tan brevemente un fenómeno tan complejo y carente aún de perspectiva histórica. Lo hago sólo de paso, como una aportación para una nueva y más real interpretación de Gaudí, dejando para otra ocasión la profundización y justificación de las tesis enunciadas.

(8) V. A. Cirici Pellicer, en «Encyclopedia of Modern Architecture», Thame and Hudson, Londres, 1963.

(9) V. J. F. Ràfols: «Los pintores nazarenos (De Overbeck a B. Mercadé)», en Cuadernos de Arquitectura, núm. 34.

(10) Respectivamente, formas naturales y libre de una línea o una superficie, uniformemente cargada.

(11) V. Serra d'Or, año VII, núm. 7, julio de 1965: «Enquesta sobre el problema de les dues cultures».

(12) Dejemos de lado las ciudades de las Indias, los trazados monárquicos de los Borbones y otros, el Plan de Filadelfia, de Penn, y las fundaciones de Carlos III, en Andalucía, porque el problema es diferente.

(13) F. Engels: «La situación de la clase obrera en Inglaterra» (1845).

(14) Saint Simon (1760-1825), Owen (1771-1858), Fourier (1772-1837) y Cabet (1788-1856) son los principales teóricos y reformadores de la vida urbana, durante la primera mitad del siglo XIX.

(15) Por lo que respecta a esta tesis, así como a toda la historia del Urbanismo, véase la obra del arquitecto Benevolo (Profesor en la Facultad de Arquitectura de Venecia): «Le origini dell'urbanistica moderna», Ed. Laterza, Bari, 1963.

(16) Dejemos de lado los grandes trazados urbanos, trazados de ensanche, que, con la sola y relativa excepción del Plan Cerdá, apenas fueron más que simples trazados viarios y la plena demostración de que la Urbanística no había superado un estadio uniculturalmente técnico (V. la citada obra de Benevolo, pp. 147 ss.)

(17) La ciudad lineal de Soria i Mata, que aquí sólo citamos, porque su influencia sobre Gaudí fue nula, representa una concepción adelantada a su siglo. Sesenta años más tarde, los proyectistas soviéticos y, sobre todo, la fundamental definición de los tres establecimientos humanos, por Le Corbusier, rindieron un tardío pero irrecusable homenaje a la profecía de Soria i Mata.

(18) El nombre de la sociedad, que siempre hemos encontrado escrito en castellano, casi siempre se cita tal como lo hemos hecho en este texto. En todos los planos autógrafos de Gaudí (fechados en 1878 y 1883) figura como «La Obrera Mataronense», pero creemos que la forma inicial del adjetivo toponímico, usado por la Sociedad fue la de «Mataronesa».

(19) George R. Collin, op. cit. En la nota 9, de la pág. 131, cita la obra de Joaquim M. Bartrina: «Obras en prosa y verso», existente en la Biblioteca de Catalunya (catálogo: A-83-8.º-5256).

(20) V. J. F. Ràfols: «Gaudí», 1928, pp. 34-36; y «Gaudí, 1852-1926», p. 32.

(21) Discrepa Ràfols, seguramente por un error de transcripción, afirmando que, en 1869, el número de socios era de 150 (op. cit.).

(22) Sacamos estos datos de la obra de Joaquim M. Bartrina, citada en la nota (19). No obstante, Ramon Salas i Oliveras, en «Mataró i l'ensenyament» (Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Mataró, Mataró, 1964), p. 83, señala el día 27 de diciembre de 1874 como el de la colocación de la primera piedra, y el 24 de octubre de 1875 como fecha de la inauguración oficial con asistencia del alcalde, Pelegrí Gallifa, en representación del Gobernador Civil.

(23) J. Llovet: «La Ciutat de Mataró», p. 165. Según indicación del Sr. Mayol, Director de la Biblioteca Popular de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Mataró (Plaza Santa Ana) importante colaborador en estas investigaciones el matoronense Sr. A. Ribas de Monclús posee un manuscrito: «Memoria Social de la Cooperativa «Obrera Matoronense», que no hemos consultado.

(24) Impuso a su hijo el nombre de Lincoln, y su entierro civil constituyó una importante manifestación en Mataró, según hemos podido leer en la prensa local de la época (El Eco de la Costa), conservada en la Biblioteca Popular de la Caja de Pensiones, ya mencionada en la nota anterior.

(25) Ràfols, 1928, op. cit. Grabado en la p. 23 y descripción en la p. 34.

(26) J. Bergós: «Gaudí, l'home i l'obra» (Barcelona, Ariel, 1964), p. 75.

(27) Todo induce a pensar que dicho pendón fue también dibujado por Gaudí (1884). En Mataró se conserva aún la abeja metálica que lo remataba.

(28) Por nuestra parte, podemos transmitir el testimonio del arquitecto matoronense Brullet i Monmany, colaborador en este trabajo, a quien el arquitecto Jujol había contado que Gaudí iba a Mataró para con materiales propios, hacer los decorados para las fiestas teatrales de la Cooperativa. Estas experiencias de escenógrafo aficionado, muy frecuentes entre los arquitectos y estudiantes de Arquitectura de todos los tiempos, en el caso de Gaudí vienen precozmente confirmadas por el testimonio de su amigo, don Eduardo Toda. En un artículo aparecido en «El Matí» (21-VI-1936), Toda narra las «funciones» teatrales que organizaban, en almacenes y buhardillas, con textos propios y decorados de Gaudí.

(29) Ramon Salas i Oliveras, op. cit. p. 83.

(30) Bartrina, op. cit., describe los edificios y proporciona el dato de su capacidad total, pero no sitúa los terrenos. La descripción y exacta localización, que aportamos por vez primera en este texto, ha sido posible gracias a un plano de situación, que comprende toda la finca, a escala 1/200, fechado en 1883 y firmado por el propio Gaudí, que figuraba en un expediente municipal de licencia de obras, del que más tarde hablaremos.

(31) Roberto Pane: «Antonio Gaudí» (Ed. Di Comunità, Milán, 1964).

(32) Reproducido en colores en la obra «Nueva visión de Gaudí», de Enric Casanelles (Barcelona, La Polígrafa, 1965).

(33) Encontra de la opinión de Pane, no encontramos en esta fachada ningún rasgo clasicista, aparte de algunos remotísimos como pueden ser, por ejemplo, la composición simétrica y la disposición en tres niveles.

(34) Dice Bartrina (op. cit.) que estas calles habían de tener una anchura equivalente a una vez y media la altura de las casas. Esto sólo podría ser verdad si se tratara, no de la anchura de las calles interiores, sino de la separación entre las casas.

(35) A instancias de Salvador Pagés (6-IV-1878), el Ayuntamiento de Mataró corresponde con el siguiente dictamen:

«La Comisión de policía urbana es de dictamen se conceda a D. Salvador Pagés, el permiso que, en su calidad de gerente de la «Cooperativa Matoronense», solicita para levantar una casa a la inglesa o de un solo bajo dentro el terreno que es hoy de su propiedad mediante se sujete en un todo al plano perfil acompañado, que pueda aprobarse, en sentir de la comisión, con excepción de los escalones que figuran en la puerta de entrada, para cuya construcción no debe facultarse al solicitante, ya que la fachada de la casa se levanta sobre una vía pública en proyecto o continuación de la calle de Iluro; y observe además las condiciones siguientes:

1. Que se sujete en la construcción de la fachada a la línea y rasante que le señalará el facultativo asesor del Ayuntamiento.
2. Que baje las aguas pluviales del tejado hasta el nivel de la calle, pasando el encañado o tubo que las conduzca por el interior de la pared de fachada.
3. Que baje el boquete del encañado a flor de acera o vierta las aguas al arroyo que pasa por debajo de la misma, según orden verbal que dé al interesado el facultativo asesor.
4. Que construya las aceras en conformidad con el modelo de las de estas casas consistoriales.
5. Que aún después de terminada la construcción de la casa a que este permiso hace referencia no permita que se habite hasta tanto que tenga colocadas las aceras.
6. Que haga pintar la fachada por persona perita.
7. Que dé aviso a la Secretaría Municipal a los ocho días de terminadas las obras interiores, comunicándole con una multa de veinte pesetas caso de incumplimiento, cuya cantidad deberá depositar al entregársele el permiso, y recogerá cuando haya cumplido dicha condición de aviso.

8. Que a más de la obligación en que está de colocar de noche una luz de aceite en la parte exterior de la fachada mientras duren dichas obras exteriores, deberá dejar encendido a sus costas el farol de gas más próximo hasta que aquéllas estén terminadas.»

En su sesión del 3-V-1878, el Ayuntamiento aprueba el anterior dictamen y acuerda de conformidad.

(36) Un proyecto posterior de verja, delante de la fachada de la actual calle de la Cooperativa, también autógrafo de Gaudí y fechado el 26 de julio de 1878, nos dice que las casas se edificaron alineadas con la futura prolongación de la calle de Iluro, y que, al no abrirse dicha calle, fue preciso cerrar la propiedad en zona del futuro vial.

(37) Sir Ebenezer Howard (1850-1928) es el creador de la teoría de la ciudad-jardín, expuesta, por vez primera, en su libro «To-morrow» (1898) y luego en «Garden-cities of to-morrow» (1902). Ya en 1899, se fundó la primera Sociedad para el fomento de las ciudades-jardín (precursora directa de la actual Federación Internacional para la Habitación, el Urbanismo y la Ordenación de Territorios) y, más tarde, la revista «Town and Country Planning». En 1904, se dio comienzo a la primera ciudad-jardín, en Letchworth, y en 1920, a otra en Welwyn, ambas a unos 40 km. de Londres y ya citadas en la primera parte de este trabajo.

(38) Roberto Pane (op. cit., p. 153) así lo afirma. Hemos buscado sin éxito alguna prueba de esta relación, en verdad muy presumible.

(39) «Cebrià de Montoliu, urbanista», artículo de Enric Jardí, publicado en Serra d'Or, abril de 1964. Este trabajo es básico para la historia del Movimiento pro-ciudad-jardín entre nosotros y puede decirse que todos los hechos giran alrededor de la figura de Montoliu.

(40) «Natura, Aplech d'estudis i descripcions de sas bellesas, triats d'entre las obras de John Ruskin. Traduits del inglés y ordenats per Cebrià Montoliu. Publicació Joventut. Barcelona, Plassa del Teatre, 6, entressol, 1903».

(41) «La Sociedad Cívica 'La Ciudad Jardín'» fue constituida el día 15 de julio de 1912, con domicilio en el «Museu Social», de Barcelona, calle de Urgel, 187. De su órgano de difusión, la revista «Cives», copiamos literalmente sus finalidades:

- a) Promover el desarrollo y reforma de las poblaciones, según planes racionales y metódicos, que aseguren para el presente y para el porvenir su higiene, su belleza y su eficacia como instrumentos de progreso social y económico.
- b) Estudiar, propagar y plantar y fomentar la creación de ciudades-jardín, villas y colonias-jardín según los principios y métodos que para las mismas se recomienda por los autorizados tratados de moderno movimiento de referencia.
- c) Promover y encauzar, bajo líneas semejantes, la construcción y reforma de las casas y barrios populares, sea en el interior o en las afueras de la población, sea bajo la forma de colonias rurales o rurales-industriales en el campo.
- d) Fomentar el embellecimiento y ornato de las poblaciones por todos los medios a su alcance, procurar conservar y realzar lo típico de cada uno y cuantos elementos de belleza posean.
- e) Preservar y aumentar las reservas higiénicas de los cascos de población, particularmente mediante la conservación y creación de bosques adyacentes, zonas rurales o silvestres, parques y jardines urbanos y espacios libres de toda clase, con los planes correspondientes para facilitar el acceso a los mismos.
- f) En general, será también de su incumbencia todo cuanto contribuye a la mayor belleza, higiene y bienestar de las poblaciones.

En 1914, esta Sociedad invitó a Stübben, el autor del tan divulgado «Städtebau», a dar conferencias en el Salón de Ciento barcelonés. Con ocasión de las mismas, se leyó también una comunicación del arquitecto Unwin.

En el citado artículo de Jardí, se encuentran otras interesantes menciones referentes a esta entidad urbanística.

(42) De Julià Bardier i Pardo se conserva una reciente entrevista en el Archivo de los «Amics de Gaudí», donde nos ha sido posible leer sus respuestas, gracias a la amabilidad del Sr. Enric Casanelles. Bardier empezó a trabajar en el Park Güell en 1900, con la urbanización de las calles que subían hacia él desde la Travesera.

(43) «El parque Güell», descripción de una visita y conferencia profesionales, publicadas por la «Associació d'Arquitectes de Catalunya», 1904.

(44) P. Rodon i Amigó: «Els carrers de la colonia Güell», Badalona, 1933. Además de este estudio, en el Archivo de los «Amics de Gaudí», hemos podido examinar, sin llegar a ninguna conclusión en este sentido, los prospectos y publicaciones sobre la Colonia, que, como el libro anterior, cita Collins, op. cit.

(45) «Gaudí i l'Urbanisme», por Domènec Sugrañes, arquitecto. Publicado en «El Matí», del 31 de julio de 1932, en un número dedicado al Primer Congreso de Arquitectos de Lengua Catalana.

(46) Suplemento de «El Matí», del 21 de junio de 1936, conmemorativo del X aniversario de la muerte de Gaudí, citado por Casanelles en su obra, anteriormente mencionada.

(47) Roberto Pane, op. cit., p. 24.

(48) Consta en los papeles del Archivo de los «Amics de Gaudí», que recogen la ya citada entrevista con Casanelles.