

LA ARQUITECTURA RELIGIOSA DE JOAN MARTORELL Y EL ECLECTICISMO FIN DE SIGLO

ROSA ALCOY

El auge de las formas medievales fue uno de los aspectos más característicos del siglo XIX. Por otra parte, también hay que reconocer la transcendencia que tuvo aquella particular interpretación de lo «clásico», que se afianza y perdura a lo largo de este período. Nos sumergimos en una época compleja, no definible sobre la pauta de una evolución lineal, como tampoco fue lineal el interés que se demostró por el arte de otros momentos. La perspectiva que adoptamos no será, en este sentido, la de la visión globalizadora; aquí, tan sólo intentaremos apuntar algunos de los aspectos, de forma parcial si se quiere, que se infiltran desde una área determinada, pero que parecen acusar o reflejar las contradicciones y tensiones que en aquel entonces cobran significación, estructurando sus propias estratagemas. Clasicismo y medievalismo van a jugar sus respectivos papeles, resolviéndose como lenguajes o sistemas de connotación adaptados al caso particular, desde el interior del movimiento «romántico» que alcanza aún el frente de acción del último cuarto de siglo y en concreto el del arquitecto Joan Martorell i Montells (Barcelona, 1833-1906). Arquitecto, que sobre el sustrato de enfrentamientos y oposiciones, más o menos abiertas, opta por la solución de las cuestiones en torno a su producción compaginando diversos sistemas, que tienen como denominador común, no tanto el «estilo», como la pertenencia de cada uno de los estilos aplicados, reutilizados, a un pasado cuya historia o cuya configuración resulta idónea, encaja con las afirmaciones que deben inferirse de un edificio concreto respecto siempre de la función que desempeña.

El movimiento neomedieval, el retorno a lo medieval, pese a posibles ascendencias de lo clásico, va a ser lo prioritario en la obra de Joan Martorell, como lo fue en la de Elies Rogent. Sin embargo, el proceso y transformación, en su continua búsqueda ante la falta de solidez de una resultante propia que transmitir al presente, nos llevarán hacia soluciones diversas, que no siempre implican el estancamiento

o permanencia cerrada, imposibilitada para el avance. No podemos detenernos aquí en la polémica entablada entre clásicos y románticos, ni desarrollar las diversas hipótesis vertidas a modo de interpretación de dicha controversia; baste con apuntar el interés de análisis como el de G. C. Argan.¹ En todo caso, nos situamos en un estadio en que podemos hablar de una cierta superación de la dicotomía entre clasicismo y medievalismo. La etapa calificada de romántica empieza a demostrar su heterodoxia en el marco arquitectónico. Heterodoxia particular y con límites que se insinuaban más arriba, atenuada por los contornos y las cortapisas impuestas por el fin a que se destina la construcción. Evidentemente, no estamos pensando en las imposiciones de una perspectiva funcionalista anclada en sus primeros niveles. Nos encontramos más cerca de funciones «secundarias», aquéllas en que tiene papel relevante la connotación, que de funciones relacionadas con el «uso» en su sentido más directo o primario. La «utilidad» se concentra en esas segundas instancias.

El relativismo en la elección del «estilo» queda subordinado a un nuevo orden. Este hecho podrá constatarse en las obras de Joan Martorell que, si bien no se encuentran ancladas en los márgenes de un estilo único, concebido como posibilidad única, atienden a códigos de un lenguaje reconocido como válido. En él se pretende afianzar la correspondencia de un contenido con cada forma arquitectónica. Una vez aceptadas las normas la aplicación puede ser mecánica. Efecto que reduciría el campo de aquel relativismo romántico tantas veces ensalzado, por lo menos en lo que concierne a la arquitectura, y desde el instante en que se plantea la obligatoriedad entre formas, funciones y contenidos. A pesar de todo, subrayaremos que persiste la tendencia a desterrar el valor absoluto para potenciar lo que pasa a ser problemática singular y específica de cada proyecto (o de varios proyectos de raíz común). En la práctica arquitectónica, la contraposición clásico-medieval no se supera mediante la profundización en ambos conceptos hasta conseguir que se diluyan fronteras infranqueables. En consecuencia, tampoco se señalarán nexos y zonas de contacto. Es obligado aludir a una serie de actitudes que se fundamentan en lo que se ha denominado «Simbolismo tipológico». En definitiva, y dependiendo de éste, deberemos apreciar en el gótico la sugerencia dominante de religiosidad, espiritualidad... Por su parte los estilos clásicos añaden a su estructura y formas compositivas la identidad, la experiencia de un valor civil.² La posible superación del enfrentamiento clasicismo-

1. Vid. ARGAN, G. C. *El Arte Moderno* (2 vols.), Valencia, 1977. Bajo la dirección del mismo autor, también *El pasado en el presente* (Col. Comunicación visual) Barcelona, 1977.

2. Sobre el tema del eclecticismo y el simbolismo tipológico se cita el Discurso de ingreso en la Academia de San Fernando, leído el 14 de mayo de 1882 por Juan de Dios Rada y Delgado. Al respecto pueden consultarse los artículos de NAVASCUÉS, P., *El problema del eclecticismo en las arquitecturas del siglo XIX*,

medievalismo opera, por tanto, en la asignación de funciones distintas a complejos estilísticos que se quieren bien diferenciados.

La asimilación de formas góticas, fe y moral cristianas, se había dado ya de modo radical. El pensamiento de Pugin podría ejemplificar la cuestión. Éste iguala el arte gótico al arte cristiano, el gótico tiene la exclusiva, es el único estilo digno en que deben construirse las nuevas iglesias. Joan Martorell, aunque concede gran importancia a la moral y religiosidad subyacente o proyectada por su arquitectura, no llegará nunca a estos extremos. No todas sus obras se hallan en conexión con el movimiento medievalista, ni todos sus edificios de carácter religioso son estrictamente goticistas. En la Iglesia de las Salesas (Paseo San Juan, Barcelona), como veremos, utilizará elementos estructurales procedentes del gótico, pero también lo mudéjar juega un papel relevante.

En otro plano, el medievalismo se plantea acompañado del deseo de renacimiento y revalorización de las artesanías, sin omitir otros procesos de base nacionalista en que se revierten formas significativas de un tiempo ideal, de una Edad de Oro, codiciada por cada presente. Los medios que condicionan la arquitectura dificultan la expresión del programa romántico. Historicismos y eclecticismos aparecían como tanteos de un programa que intenta superar obstáculos, pero que no lo consigue plenamente.

Las dos variantes citadas, historicista y ecléctica, determinan la producción de Martorell. Sobre ellas habría que ajustar la aproximación a sus obras más notables. Se hacen visibles ambas líneas: la que llevó a la construcción de edificios en que priva el deseo de exactitud arqueológica y la que nos conduce a un tipo de eclecticismo no supeditado a dictados tan inmediatos. La defensa de esta segunda vía encubre la apertura de nuevas alternativas, siempre que supone trastocar, hasta cierto punto, las coordenadas impuestas por valores asociativos o por la reproducción mimética de unos modelos en concreto.

Para preparar el estudio de las edificaciones religiosas construidas bajo la responsabilidad de Joan Martorell, será conveniente comentar la existencia de un proyecto de fachada para la Catedral de Barcelona firmado por él mismo. Dicho proyecto no puede contarse entre las obras de Martorell más que como diseño y proposición justificada en la *Memoria* que lo acompañaba. Respetando la idea de Viollet-le-Duc de que «*restaurer une édifice ce n'est past l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état qui peut n'avoir existé à un moment donné*»,³ se presentó la posibilidad de concluir las obras de la Ca-

en «Revista de Ideas Estéticas», t. 29, Madrid, 1971, n.º 114, pp. 111-125, quien clasifica a J. Martorell entre los representantes del eclecticismo en Barcelona, y ARRECHEA MIGUEL, J. I. *La teoría del Eclecticismo histórico: su desarrollo en España*, en «La arquitectura desde los temas», mayo de 1979, pp. 17-27.

3. VIOLLET-LE-DUC, E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du X au XVI siècle*, tomo VIII, París, 1859, p. 14.

tedral, el hecho revestía gran importancia. La consecuencia inmediata fue la convocatoria de un concurso en el que participará nuestro arquitecto (1882). La decisión tomada y los distintos proyectos realizados a su efecto fueron objeto de una amplia polémica, recogida en la prensa barcelonesa de la época.⁴

La *Memoria* del anteproyecto, que firma Martorell en abril de 1882, es un interesante documento que facilita el acceso a las ideas que regían ese característico «baile de máscaras de la arquitectura del siglo XIX» de la que ha hablado Pevsner, en la producción arquitectónica catalana, al iniciarse la penúltima década del siglo. Ello sin que sea necesario insistir en la importancia del texto referida a los contenidos que encuadran la propia creación del arquitecto.

Seguidamente abordaremos el «tema» del proyecto para la fachada de la Catedral desde un ángulo general, pero no podremos dejar de recurrir a él en otros puntos de la exposición. Sobre todo, desearíamos se tuviese presente cuando tratemos los trabajos para la iglesia y convento de las Salesas.

La concepción defendida por Martorell reavivó al menos un par de cuestiones fundamentales. Se discutió, por un lado, sobre el carácter de la arquitectura gótica en sí misma y, por otro, sobre el carácter nacional de esta arquitectura. En la polémica suscitada se enfrentaron los presupuestos del gótico. Se replanteó lo que por aquel entonces debía definir la «esencia» del estilo, enlazando todo ello con lo que se veía ya como forma particular de concebir el arte gótico en Cataluña. Algunos observaron en el predominio de la horizontal, más acusado en lo catalán, un factor antagónico, opuesto a la directriz consubstancial al gótico. Todo goticismo verdadero sería desfigurado en una arquitectura tendente al equilibrio de sus ejes o que no tuviera en cuenta suficientemente la necesaria verticalidad del «gótico». Pero, al tiempo, el modelo debía ser catalán.

Martorell sería acusado precisamente de no atenerse a la conformación del estilo en Cataluña. Justificará su posición alegando que la arquitectura gótica tenía su origen en Alemania, o mejor, en Francia, y que al llegar aquí se adapta a las condiciones que encuentra, pues una de sus características es la flexibilidad. La mayor contradicción se había puesto de relieve en el efecto producido por las afiladas agujas, pináculos y otros detalles de este mismo orden, que hacían su aparición en el proyecto de fachada y que tenían su génesis en la neutralización de horizontales. El arquitecto rectifica o prescinde de las formas tradicionales o más frecuentes en el gótico catalán, para llegar a proyectar determinados contenidos de orden espiritual que, según él, responden a las formas elegidas. Estos contenidos

4. Vid. MARTORELL, J., *Anteproyecto de fachada para la Catedral de Barcelona, Memoria*, Barcelona, 1882; y *Proyectos de fachada para la Catedral Basílica de Barcelona, la opinión de la prensa*, Barcelona, 1882.

deben vertirse en la versión más explícita posible. Cree descubrir un método adecuado para «espiritualizar la piedra», la mejor manera de expresar los valores cristianos. Las agujas caladas son elementos que utilizará, que utilizaría aunque se tratase de soluciones exóticas respecto de lo catalán. Sin embargo, no por ello se abandona el estudio sistemático de los componentes de la Catedral, e incluso se opta por la adopción de algunas de sus particularidades en el proyecto de fachada. Examina las iglesias góticas de la ciudad y menciona Santa María del Mar, para observar acto seguido, la profusión de detalles y la riqueza decorativa de la puerta de San Ivo (Catedral). Su afán historicista es evidente. Afirma haber trabajado con formas rigurosamente peculiares del siglo XIV. Siglo en que sitúa las fuentes de su «inspiración». Una cierta fidelidad a la cronología y el apoyo en determinados aspectos del modelo elegido parecen precisar «la libertad bien entendida» de la que el proyecto de fachada quiere hacerse eco.

Una más entre las críticas dirigidas al proyecto de Martorell es la que se fija en lo excesivo de la decoración y en la abundancia de detalles innecesarios. Nuestro arquitecto, con el fin de contrarrestarla, se dedicará a exaltar la trascendencia de la fachada como «faz del templo». Su trabajo se había calificado de no constructivo, de falto de carácter arquitectónico, aquejado de pintoresquismo... Observaciones que se perfilan en cuanto a la «forma», pero que también remiten a la consideración de factores económicos. Aunque no llegan a preludiar un «ornamento y delito», quizás dejen intuir, desde nuestra perspectiva, su necesidad. La arquitectura se nos muestra aquí como «fachada». Para Martorell, el espacio debe supeditarse a una determinante simbólica que agrupa y ordena valores que hay que subrayar. En el caso de la catedral es preciso establecer una convención que haga del «arte» un mediador entre la materia y el espíritu. El «chapitel» se convierte en signo. Va a ser una constante en el «neogótico» de este arquitecto.

Ya sabemos que la obra de Joan Martorell se encuentra en estrecha relación con el movimiento medievalista, pero, también, que no en todas sus producciones es fiel a la citada tendencia. El edificio del Crédito Mercantil ejemplifica su interés por otros estilos cuando varía la función y el destino del conjunto.⁵ Muestra su posición ante el desafío de la arquitectura civil. Esta obra, premiada por el Ayuntamiento barcelonés en el año 1900, nos permite descubrir una perspectiva más global de su actuación. Aún gobernado por el entusiasmo hacia la notación medieval, Martorell se permite algunos paréntesis. No se

5. El proyecto de fachada se publicó en RAFOLS, J. F., *L'arquitecte Joan Martorell* en «Vell i Nou», Época II, Barcelona, 1921, vol. II, n.º XVI, p. 126. La planta aparece en el *Anuario del Colegio de Arquitectos para 1903* (vid., pp. pp. 18-27, dedicadas a la obra de Martorell) y en la revista «Arquitectura y Construcción», Barcelona, noviembre de 1906, p. 335, en un artículo que Manuel Vega i March escribiera sobre nuestro arquitecto en el año de su muerte.

trata nunca de un absolutismo medievalista, en menor medida de una exclusividad de lo gótico, incluso, cuando se está dispuesto a reconocer su preferencia por aquellos estilos que se inscriben en un período situado, en cierto momento, a modo de Edad Media.

Si intentamos organizar algunas de las aportaciones de J. Martorell bajo la pauta de una mínima cronología, ante todo, citaremos la iglesia de las Adoratrices y su convento.⁶ Conjuntos realizados entre 1874 y 1875. La iglesia fue considerada por Francesc Rogent⁷ como la primera de las «modernas» que se construye en estilo gótico para la ciudad de Barcelona. Caracterizada por la sencillez tanto ornamental como constructiva, sin embargo, avanza algunos de los temas que reencontraremos más adelante (aguja, disposición de los cuerpos de fachada...). En este sentido, es la pauta de una tipología que se va a reproducir; el cambio y la transformación de la misma vendrá dado por la complicación progresiva del espacio y por la acumulación de detalles, que amplían el sistema ornamental utilizado.

La iglesia de las Adoratrices presenta una sola nave, ábside pentagonal y, a los pies, una especie de tribuna, similar a la que se proyectará para las Salesas. En la nave un arrimadero recorre el primer nivel. Por encima se abren los ventanales, cerrados por una serie de vidrieras en las que se juega con motivos geométricos. La disposición de los ventanales en el ábside varía con respecto a la nave; en aquel se ha reservado un lugar a la pintura. Los nervios de las bóvedas descansan sobre columnas que se interrumpen antes de llegar al suelo, acaban en «cul de lampe» que adopta la forma de ángel. En el ábside las columnas se apean en el suelo.

Como se comprobará, el interior presenta una mayor riqueza ornamental que el sobrio exterior a que aludiremos. El paramento de la fachada impone la homogeneidad de un único material utilizado (piedra arenisca de Montjuïc). Ahora bien, para acceder a la iglesia deberemos atravesar un atrio, cerrado por una verja de hierro, cuyo zócalo presenta variaciones en piedra y en ladrillo sin revoque. Este efecto será característico en otras edificaciones de Martorell. Señalaremos

6. Emplazada entre Consejo de Ciento y Casanovas, n.º 65 (Barcelona), se conocía como Capilla expiatoria del Sagrado Corazón de Jesús. Hoy por hoy ha sufrido algunas reformas en su interior (altar). Su carácter de capilla y su propia estructura nos llevarían a relacionarla con la capilla-panteón que Martorell realizará para los Marqueses de Comillas. Función la del monumento conmemorativo enraizada en la obra de este arquitecto que somete el estilo a unos determinados propósitos de significación. Consecuencias y precedentes de una tal concepción del hecho arquitectónico se analizan en BAIRD, G., *La «dimension amoureuse» en architecture*, en «Le sens de la ville», París, 1972, pp. 33-60. Donde se tiene en cuenta el proceder dependiente de los teóricos de una belleza arbitraria.

7. ROGENT, F. *Arquitectura Moderna en Barcelona*, Barcelona, 1897, p. 96. Opinión la que aquí recogemos que no excluye el estudio de casos precedentes, pero que sí puede dar idea de la visión que, con un menor tiempo por delante, se tenía de la aportación de Martorell.

también el uso del ladrillo en los arcos de tipo apainelado apuntado, que estructuran el patio interior del convento de las Adoratrices.

Sobre la puerta de entrada a la iglesia se abre un ventanal, sobre éste como tercer cuerpo se impone el chapitel. Ocurre que ya desde un principio hay que remarcar la verticalidad. La torre-campanario asume su particular significación religiosa atendiendo a este efecto. Se eleva más allá de un par de contrafuertes de base octogonal, rematados por pináculos, que observan asimismo un esfuerzo ascensional. El sistema de cubrición del edificio está constituido por un techo artesonado de doble pendiente y sostenido por arcos. Fue destacado por Piferrer.⁸ Es una prefigura más de otras resultantes que posteriormente se concretarán en la producción de Martorell.

En los laterales (exterior), se alternan contrafuertes y ventanales, simples aberturas que definen arcos apuntados. El altar de esta capilla estaba definido en base a un sencillo baldaquino neogótico, hoy desaparecido y reemplazado por uno que nada tiene que ver con el original.

La iglesia de las Adoratrices, ejemplo característico de la frialdad que compromete y cuestiona gran número de edificios neogóticos, es consecuencia que hace patente el alejamiento de las formas y presupuestos con que se operaba en la Edad Media. La nueva época elimina la impronta de varios siglos. Se nos propone un tipo de construcción perfilada de antemano, que se positiva en una secuencia muy breve de tiempo.

Martorell, arquitecto que recibía el título en 1876, ha empezado a revelarse como uno de los seguidores de ideas que culminaban en Viollet-le-Duc. Las restauraciones serían un factor decisivo en que detenerse, pero a las que ahora tan sólo aludiremos de pasada. Del máximo «romanticismo» al «racionalismo» restaurador, la opción que se aceptará será la inspirada en los tratados de Viollet-le-Duc. Se ha dicho que sus dictados no serán objeto de discusión.⁹ Algo hemos entrevisto al referirnos a la fachada de la catedral. Sin embargo, no basta con ese análisis, habría que profundizar en restauraciones que sí fueron llevadas a cabo por Joan Martorell, entre otras la de la iglesia parroquial de Granollers, iglesia y convento de Montesión, iglesia de S. Agustín, Sta. Cueva de Sarrià, Monasterio de Pedralbes. La cúpula, trono y antesala camaril de la iglesia de Ntra. Señora de la Merced

8. PIFERRER, F. y PÍ I MARGALL, F., *España, sus monumentos y artes. Su Naturaleza y su Historia*, Barcelona, 1884, t. I, p. 454.

9. Vid. BASSEGODA I NONELL, J., *La Restauración de monumentos barceloneses durante el siglo XIX*, Sevilla, 1979, donde observa: «De un modo u otro el estilo gótico del *Dictionnaire*, se inauguró en Barcelona tal como puede verse en los proyectos de edificios que se sometían a la aprobación de la Academia de San Jorge entre 1850 y 1870, y este estilo aunque mezclado con el mudéjar y otros subsistió hasta el fin del período Modernista» (p. 126).

pasarían asimismo por sus manos.¹⁰ Restauraciones que no se quedarán en proyecto y que tal vez pudieran ejemplificar los criterios que veíamos reflejados en la *Memoria* de 1882.

Un caso más de neogoticismo nos desplaza a Comillas. El Marqués de Comillas encargó a Martorell un gran palacio, que realizará entre 1878 y 1880. Junto al mismo edificará una Capilla-Panteón. Más tarde, en 1883, iniciará la construcción del Seminario Pontificio. Será éste un escenario privilegiado que permitiría estudiar a fondo enlaces y relaciones entre J. Martorell y aquéllos que fueron un tiempo sus ayudantes. Nos referimos especialmente a A. Gaudí y Domènech i Montaner. Comillas es un núcleo que favorece el análisis, sobre realizaciones concretas, de la disyuntiva formal y conceptual que atenaza la época, es decir, abre camino a la ilación entre «esteticismos» - «eclecticismos» - «historicismos» y, claro está, «modernismos».

1882 parece ser una fecha clave en la producción de Martorell. En el curso de este año realiza el proyecto para la fachada de la catedral e inicia las obras del conjunto de las Salesas. También de 1882 es la iglesia parroquial de Portbou, muy aplaudida en su momento.¹¹ La solución de fachada, que se escoge para ella, nos demuestra el interés que tendría un estudio pormenorizado de los trabajos de restauración en contacto con lo que consideramos obra personal del arquitecto. En Portbou, la organización de la cara anterior de la iglesia hace obligado citar la fachada de Sta. María de Montesión, cuyo traslado, desde la calle Montesión a su actual emplazamiento en la Rambla Cataluña, fue dirigido por J. Martorell. Las similitudes, en la concreción del acceso principal de ambas edificaciones, implican una lógica recuperación de antiguas posibilidades, que actúa abiertamente, sin reparos, en el campo del Neogótico, o en el del eclecticismo que opta por el gótico, o por lo medieval, cuando de una iglesia se trata.

10. La relación de obras atribuidas a Joan Martorell se recoge en VEGA I MARCH, M., *Las obras arquitectónicas de D. Juan Martorell*, en «Arquitectura y Construcción», Barcelona, noviembre de 1906, p. 335. Otras referencias en BASSEGO DA, B., *Martorell i Montells (D. Juan)* (Nota Necrológica), en el «Anuario para 1908-1909» de la Asociación de Arquitectos de Cataluña, pp. 138-141. Debemos citar aquí también un estudio más reciente que puso en nuestro conocimiento el Dr. Santiago Alcolea, a quien agradecemos tal indicación. Se trata del trabajo realizado por Jaume AYMAR I RAGOLTA, *L'Església dels jesuïtes del carrer Casp*, y que fue publicado parcialmente en «Sumari» n.º 59, Barcelona, 1980, revista de la Asociación de Antiguos Alumnos de Caspe. Sobre el proceso constructivo y la realización de los proyectos nos remitimos a este artículo en que se ha recurrido a los Archivos del Colegio y de la Compañía de Jesús. Del mismo autor pero atendiendo al conjunto del Colegio y residencia puede consultarse *L'edifici per fora i per dins (1880-1902)*, «Sumari», n.º 60, Barcelona, 1981, pp. 8-13.

11. Al respecto se puede ver la nota que se hace eco de la inauguración de la iglesia de Port-Bou, situada bajo la advocación de la Purísima Concepción, aparecido en «La Renaixença», any XII, Barcelona, 20 de marzo de 1882, pp. 1761-1763. Se insiste en la relación de personalidades asistentes al acto e introduce una breve descripción del edificio.

Otra obra a la que prestar atención es la Iglesia de S. Esteban de Castellar. Fue proyectada por Martorell y dirigida en el periodo de su construcción por Emili Sala i Cortés. «En esta Iglesia se siente, a pesar de su estilo, de su filiación artística y de su sentimiento religioso, la época en que ha sido construida: nadie que la examine la tomará por un edificio de otros siglos; y esto es innegablemente un mérito...».¹² Comentario publicado en 1900 que nos sitúa ante un hecho que insinuábamos con anterioridad. Sin fijar ahora un criterio de evaluación de la arquitectura a que se hace referencia, nos interesa remarcar lo que se aprecia como peculiar del «neo», lo que será específico de las reutilizaciones «estilísticas» del siglo XIX. En cierta forma, se va contra el deseo de «intemporalidad» en el uso y abuso de un estilo, de las piezas de un rompecabezas que fijó una determinada coordenada histórica y que una vez se integraron para constituirlo. Si se mira hacia atrás, a posteriori, se elegirán las componentes de un vocabulario que, indudablemente, va a adscribirse de forma diferenciada a cada presente. La elección, la pérdida de contenidos o la aceptación de otros contenidos para unas mismas formas, o mejor dicho, para unas formas que son aproximadamente las mismas —y no seríamos muy exigentes en este terreno—, nos ayudan a entrever el proceso que remodela lo que fue «gótico» en función de un «neogoticismo».

No se trata de un edificio de otro siglo o época, ni la apariencia, ni el propio estilo pueden llevar a engaño, pero, a pesar de ello, el XIX admite la necesidad de una específica ortodoxia historicista, que será aceptada como mérito cuando, sin llegar a la transgresión del modelo, acentúe su comportamiento como una de las aportaciones de su tiempo. Al menos es ésta la perspectiva que entresacamos del texto que se ha citado para San Esteban del Castellar.

Francesc Rogent escribe: «El mérito de nuestra generación consiste en haber rehabilitado todo cuanto fue Historia, sin escolásticas, ni pueriles preferencias, y en haber preparado los materiales para el arte del siglo XIX».¹³ En este marco hay que analizar la actitud de Martorell y considerarlo quizá entre los más destacados representantes del eclecticismo con foco en Barcelona.¹⁴ Su actitud prepara materiales a nuevas revisiones. Si bien su inclusión en el neogótico es frecuente, se opone a la práctica anclada en el exclusivismo estilístico.

La tendencia a recuperar los componentes de lo «clásico» se concreta en el edificio del Crédito Mercantil, ahora con un «Renacimiento» de por medio, como mínimo, al que añadir múltiples revisiones.

12. Vid. *Iglesia de San Esteban de Castellar*, en «Arquitectura y Construcción», n.º 87, Barcelona, 8 de octubre de 1900, p. 294.

13. ROGENT, F., op. cit., p. 12.

14. NAVASCUÉS, P., *Del Neoclasicismo al Modernismo* (arquitectura), Barcelona, 1978, p. 88.

A partir de 1882 quedan abiertas diversas expectativas y la variante goticista deja de ser requerimiento ineludible, perderá su purismo inicial. El paso de Martorell a través de dos vías distintas permite dibujar una teórica transición.

En primer lugar, podríamos articular la idea de transición sobre el conjunto de las Salesas, pues conlleva alteraciones fundamentales en la tipología del modelo gótico utilizado hasta el momento. Por otra parte, penetramos en una etapa que se hace con otras variantes estilísticas, más o menos reformuladas. La iglesia del Sagrado Corazón de los P. P. Jesuitas (c/. Caspe), realizada en colaboración con Camil Oliveras, presenta correspondencias con el arte bizantino. Se llevó a término entre 1883 y 1885, momento en que también se levantan las edificaciones destinadas a las salesas. No cabe ninguna duda de la disparidad de efectos conseguidos. En la iglesia de los jesuitas se emplea la cúpula sobre pechinas con un tambor que interviene en la iluminación del edificio, cupulillas menores contrarrestan su peso. Desconocemos hasta qué punto pudieron influir en el estilo elegido las órdenes que encargan las obras, ya se trate de una incidencia directa, es decir, de una exigencia del contrato, o bien de una relación que dependería del criterio del arquitecto. En el último caso podría estudiarse la hipótesis de una asociación de estilos según el carácter de las corporaciones comitentes. De cualquiera manera, sea cual sea el tipo de preferencia, advertimos el crescendo en la complejidad de las estructuras y el detalle. Al unísono hay que tener en cuenta una corriente que introduce lo oriental. Orientalismo que fue una forma más del lenguaje romántico y que se ha identificado con una segunda fase, iniciada con el último cuarto de siglo en el ámbito arquitectónico.¹⁵ Tal vez, contrarresto a la excesiva severidad de algunos programas con arranque en el gótico. Tal vez, premisa contra una excesiva «pureza». Severidad y purismo con los que Martorell rompe en la iglesia de las Salesas, también en la que construyera para los claretianos.¹⁶ Los temas ornamentales de la fachada serán similares en ambas iglesias, aunque las soluciones estructurales del edificio claretiano se aproxi-

15. VERRIÉ et alt., *L'Art Català*, vol. II, Barcelona, 1958, p. 335. Acerca de la bibliografía dedicada al edificio de los jesuitas de la calle de Caspe. Vid. not. 10. La iglesia se realizaría entre 1883 y 1889 (AYMAR, J., *L'Església dels...*, op. cit., p. 15). Tiene particular interés en esta obra de Martorell, en lo que se refiere a su concepción de la arquitectura, la peculiar disposición de la planta del edificio, que no responde a la organización que consideraríamos normal o más usual respecto a la línea de fachada. Pues la fachada no coincide con los pies de la Iglesia, sino con uno de sus laterales. Las razones de esta disposición deberían conectarse con el espacio disponible para la construcción. Asimismo cabe investigar las posibles causas de la elección de un estilo como el «bizantinizante» sobre la base de la localización del edificio en el contexto urbanístico de la ciudad. Premisas o vías de estudio estas últimas que nos fueron sugeridas por el Dr. Santiago Alcolea.

16. Situada en la calle de San Antonio M.^a Claret, entre Nápoles y Sicilia (Barcelona).

men en mayor medida a las de la iglesia del Sagrado Corazón, situada en la calle de Caspe y encargada por los jesuitas. El color empieza a tener un papel destacado en los tres edificios. En las Salesas y en el conjunto claretiano éste se adueña abiertamente de la fachada.

Tanto la iglesia de los P. P. jesuitas como la perteneciente a los claretianos han sido calificadas de neo-bizantinas al tiempo que de neo-románicas. Es factible ver en ellas otras dos muestras del eclecticismo que caracteriza la producción de Joan Martorell. Eclecticismo medievalizante casi siempre, pero que lo es desde el momento en que no se adapta con precisión arqueológica al ideal de una época pasada, en menor medida al subestilo o variantes dentro del «estilo». En este área, como apunta P. Navascués, «no es fácil establecer una distinción radical entre lo que hemos llamado anteriormente neomedievalismo y lo que ahora estudiaremos bajo el calificativo de arquitectura ecléctica, ya que parte de ésta tiene allá su origen, o, cuando menos, algunos de sus arquitectos más significativos hicieron arquitectura neomedieval y ecléctica a un tiempo».¹⁷ El proceso de liberación paulatina de una serie de variantes sujetas a lo que se describía como estilo, aunque sea a través de la mezcla ecléctica, implicaba un desarrollo que favorece la creación de algo nuevo. No nos proponemos discutir ahora las bondades de esa novedad. Solamente destacaremos la importancia que empieza a cobrar lo «moderno», discutido y discutible. El impacto de lo «moderno» imponía el distanciamiento de un pasado y una tradición que, sin embargo, todavía aparecen como exigencia prioritaria. En su adecuación más o menos conseguida al presente llegarán a consolidarse como «modernidad» o «Modernismo».

El interés que despierta el eclecticismo, desde un punto de vista teórico, se aprecia a menudo a partir de un famoso artículo, compuesto por L. Domènech i Montaner.¹⁸ Ahora nos preocupa especialmente el sentido que da a la búsqueda de una «tercera arquitectura», capaz de responder a las necesidades nacionales y modernas. Esta arquitectura se hallaría conectada con la tendencia a la fusión de distintos sistemas y estilos de construcción. Del monumento ojival o románico al mudéjar, la gama de oportunidades rompe con imágenes y esquemas prefabricados.

En la iglesia de las Salesas tenemos un ejemplo claro para señalar el compromiso por el que atraviesa la arquitectura ecléctica. Aquí no es propiamente el arquitecto el que se adscribe al eclecticismo cuando elige uno u otro estilo, en estados más o menos puros, según la obra que tenga entre manos, aquí será el mismo edificio aislado el que se vista de eclecticismo. Se abarcan componentes de lo gótico y

17. NAVASCUÉS, P., op. cit., p. 80.

18. DOMÈNECH I MONTANER, L., *En busca de una arquitectura nacional*, en «Cuadernos de Arquitectura», n.ºs 52-53, 1963, pp. 9-11. Artículo que publicara «La Renaixença» en 1878.

lo mudéjar en un intento de renovar, de establecer nuevos caminos en un espacio que se había replegado sobre las soluciones de su pasado o del pasado de otros que no habían sido ajenos a este proceso. La introducción de lo mudéjar suponía la superposición a lo gótico de un «concepto estético nuevo». Es decir, distinto como complejo acabado de otros estilos. Hecho que no implica retraimiento ante otras variantes. En el momento en que se levanta la obra del Paseo de San Juan hay que precisar la existencia de un término: «gótico-mudéjar», sea o no certera tal calificación para el estudio del arte mudéjar.¹⁹ Martorell hace compatibles, a través del uso del material, gracias a lo ornamental y lo decorativo, dos estilos que pueden considerarse de forma separada. El nuevo estilo no es tampoco ajeno a la función que se le impone. Entre las ventajas de su fusión con el gótico no deja de hallarse la experimentación.

Ladrillo y cerámica, el color, empiezan a dislocar la severidad de las estructuras nacidas de una particular interpretación del gótico. Martorell, Domènech i Montaner y A. Gaudí son tan sólo tres figuras del período, que se interrelacionan en un momento dado y que conectan con lo que se ha definido como «nueva arquitectura creadora».²⁰ Martorell debe estudiarse en la transición, en el paso a una apertura más global, pues a pesar de no perder jamás la mira del eclecticismo libera un elevado número de componentes. La tradición que se divertía en el juego y las combinaciones de ladrillo, mampostería y azulejos, parece tener ahora un renacimiento floreciente, en la dimensión que nos atañe, para convertirse pronto en pauta general (casa Vicens, el Capri-cho, editorial Montaner i Simón...).

Analizando el conjunto de las Salesas podremos ver en qué medida Martorell se separa de lo anterior y en qué medida perdurará en su obra una línea que arranca de este período. Más tarde, mientras otros definen «modernismos», su aportación sigue profundamente enraizada en tendencias medievalizantes.

En el exterior de la iglesia se aplica el material sin engaño. La fábrica de ladrillo no se recubre con estuco ni se imita la piedra. Hay que valorar la potencialidad de cada elemento sin ocultarlo o sin procurar aspectos distintos al original. Martorell integra el paramento de piedra concertada, la obra vista de ladrillo, la piedra... El efecto se completa mediante el empleo de cerámica policromada, tejas de mayólica o tejas mecánicas barnizadas. El revestimiento cerámico

19. Algunos de los análisis efectuados acerca del arte mudéjar insisten en que la aportación de éste reside en lo ornamental y decorativo, mientras que la estructura y disposición sería occidental. Si bien este enfoque ha sido ya criticado (BORRÁS GUALIS, G. M., *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, 1978, p. 17), en nuestro caso una tal concepción inicial pudo influir en el momento de construcción de las Salesas. Se puede recordar la conferencia de Demetrio de los Ríos, pronunciada en 1901 en el Ateneo madrileño.

20. Vid. CIRICI, A., *El edificio de la editorial Montaner y Simón*, en «Cuadernos de Arquitectura», n.ºs 52-53, Barcelona, 1963, p. 26.

ocupará un primer plano en la ornamentación del edificio. Se ha hablado de «autenticidad» racionalista referida al uso de los materiales y en el marco de la corriente ecléctica. Sin embargo, no es aconsejable calificar un modo de hacer teniendo presente un único factor. La complejidad va aparejada al uso que en este caso se hace del material, uso que lleva consigo la riqueza de texturas, la variedad de líneas, combinaciones y ritmos. La piedra rústica será enmarcada por verdugadas de ladrillos que se disponen cuidadosamente delimitando los espacios. En los laterales, en el ábside y en el cimborrio, el ladrillo dibuja las formas concretando las líneas visuales de arcos, contrafuertes, recuadros... La mampostería concertada construye los entrepaños. En los arcos se hace necesario el uso de ladrillo aplantillado o moldurado que adopta formas especiales atendiendo a su función. Nuevamente, se utiliza el ladrillo en algunas zonas de la fachada, donde es la piedra la que enmarca y estructura las formas. Esta parte se concibe siempre asignándole una mayor importancia. Se recurre a la piedra en parteluces, en lobulados de las ventanas y ventanales, en los arranques y en las bases, asimismo en algunos remates del edificio. Sin que sea nuestro objetivo definir el «racionalismo arquitectónico», habría que matizar bastante tal concepto cuando debemos aplicarlo a este tipo de arquitectura.

Insistiremos en que no se trata de un caso aislado. El uso que se hace del material podría remitirnos a obras que multiplicarían la relación de ecos, tanto lejanos como pertenecientes a un panorama muy próximo a la iglesia en cuestión, ello sin insistir en toda una vertiente de lo que se define como «arquitectura modernista» y supone la utilización de la obra vista de ladrillo.

En el interior de las Salesas se aplicaron la cerámica policromada y el ladrillo vidriado con profusión. Favorecen el contraste con la piedra de la sillería en que se conciben las arcadas. No se prescinde tampoco de la vidriera coloreada y de las pinturas. Nos hallamos ante una construcción de una sola nave, con un total de seis capillas, tres a cada uno de sus lados. Hoy las capillas han desaparecido. Los espacios que las delimitaban se han abierto.²¹ De conservarse éstas el concepto espacial sería notoriamente distinto. Las antiguas capillas se han convertido en naves laterales, auxiliares de la central. La zona que corresponde al crucero se acusaría más en el estado primitivo de la iglesia, actualmente se destaca de las naves laterales debido a la notable diferencia de alturas. La disposición de la nave central, crucero y ábside, remite a la planta de cruz latina. Otras alteraciones se inscriben en la cabecera y se advierte la presencia de dos nuevos es-

21. Para comprobar tal hecho podemos remitirnos tanto a la planta como a algunas descripciones realizadas en la época: Vid. PIFERRER, P. y PI MARGALL, F., op. cit., pp. 445, o la planta en HERNÁNDEZ-CROS, J., MORA, G. y POUPLANA, X., *Arquitectura de Barcelona* (Guía), Barcelona, 1973, p. 168.

pacios: la sacristía y una capilla. Las pinturas que decoran el ábside heptagonal, que presenta una girola de reducidas dimensiones, no son las originales, o sea las que pintara E. Monserdà en un principio. El cancel que separaba, sumado a los peldaños de acceso, el crucero del ábside, no se ha conservado. Lo mismo podría decirse de otros elementos (altar, candelabros...).

En la fachada destaca el cuerpo saliente sobre el que se eleva la torre-campanario. A los lados de este cuerpo avanzado se han construido las cajas de escalera que se traducen al exterior como torrecillas rematadas en chapitel. Todo el edificio acusa el efecto de verticalidad, el alzado condicionado por éste se interpretaba como premisa fundamental de lo gótico y de su capacidad significante. El eje longitudinal define el perfil del conjunto desde los laterales, partiendo del ábside recorre la arista de los diversos niveles de tejados para entregarse en la vertical de la torre-campanario. La limitada dimensión de la fachada acentúa en el frente la sensación de verticalidad.

Martorell, al estructurar los ejes de la iglesia, no observa proporciones que lleven a la igualación, aunque su deseo sea establecer una relación armónica entre las partes. No se interesa por el equilibrio entre los ejes. Las «capillas» se acusan en el exterior dada su menor altura en comparación con la nave central, que sobresale entre ellas. En el eje transversal reconocemos el crucero de la iglesia, sobre él se levanta un cimborrio constituido por cuatro frontones. Es la resultante del entronque de las cubiertas perpendiculares entre sí. Por su parte, la torre-campanario se compone de seis cuerpos del suelo a la coronación de la aguja o chapitel. Los tres primeros adosados al plano de fachada, cuarto, quinto y sexto, superando la cota del tejado, ascienden en planta octogonal. El cuarto, configurado por arcos ciegos, sirve de base al que constituye auténticamente el campanario. Arcos ciegos, motivos lobulados, formas triangulares a modo de frontón, se combinan en los salientes; en la cima aparece de nuevo el chapitel. A ambos lados, en los ángulos, las torres se definen como simplificación de la central, algo modificadas respecto al proyecto conservado para la fachada de la iglesia. Diseño en que quizás debamos detectar la estabilización propia del proyecto no positivado todavía.

Gracias a la estructura horizontal que define la galería inferior y y la diagonal descrita por otra galería, escalonada en base a cuatro aberturas que juegan con el arco apuntado, se conforman las transiciones entre el cuerpo central saliente y las torrecillas. Los chapiteles de éstas determinan alturas intermedias que matizan el paso a la torre-campanario, mantienen una notación armónica con la pirámide de remate. En definitiva, se produce la subordinación de los laterales a la parte central. En las galerías, al nivel del coro alto, corren las escaleras de comunicación entre torres y campanario.

En el interior la articulación del muro se desarrolla a dos niveles. El de las arcadas da vida a la planta baja y el segundo determina el cuerpo de luces lateral o claristorio. En cada uno de ellos se definen

tres ramos. En el claristorio también serán tres los arcos mitrales que abarquen sus sectores, se recurre a las formas en ajimez y se insiste en las relaciones simétricas. Asimismo en el crucero aparecen las series de arcos de mitra englobando arquillos apuntados en ajimez. Aquí, como en el claristorio, se reserva la parte superior a aberturas tetralobuladas.

El sistema de cubierta destinado a la nave de la iglesia se solucionó mediante envigados sobre arcos diafragma. Los contrafuertes se tradujeron al exterior integrándose como elementos que permiten el contrarresto de esfuerzos. La estructura del pilar viene a depender de la articulación de las cubiertas. Las arcadas se levantan sobre pilares de sección compleja con columnas adosadas, la base o plinto es poligonal. La columna adosada al pilar y paralela al desarrollo longitudinal de la nave es continua hasta la zona del claristorio, sobre el ábaco de su capitel descienden los arcos diafragma. El artesonado a doble vertiente se utiliza también como forma de cubrición del crucero y cimborrio. Las capillas y ábside se han abovedado. En los laterales y el ábside es precisamente donde se refleja la traslación hacia afuera de los puntos de apoyo de la pared, nos referimos al conjunto de contrafuertes que enmarcan los rosetones y las series de vanos, su función será la de verticalizar los empujes. No se manifiesta la idea de arbotante y el grosor de los contrafuertes aumenta hacia el suelo.

En general no puede hablarse de un claro predominio del vano. La luz coloreada por las vidrieras proviene del claristorio, a la vez que del cimborrio y de las aberturas que a modo de rosetones aparecen en las capillas laterales y en los extremos del crucero.

La iglesia situada como eje de un complejo más amplio es el punto focal en que se concentra la «personalidad» del conjunto edificado. En este sentido hay que comentar la abundancia de motivos y detalles con carácter puramente decorativo. La policromía se contrapone a las exigencias y obligaciones que prescribía la adhesión a la arquitectura, concebida a menudo como hecho monocromo. Martorell aprovecha el color que se desprende de la variedad de materiales utilizados, pero refuerza sus resultantes acudiendo al revestimiento cerámico. El arte mudéjar parece actuar como fondo de algunas de las soluciones que vamos a encontrar en una construcción en que el ladrillo, resaltado sobre fondos rehundidos en los que se aplican elementos cerámicos, se convierte en uno de los factores dignos de aprecio.

Entre los temas ornamentales más frecuentes citaremos las franjas horizontales de encadenados, la espiga, los dientes de sierra, las cruces de múltiples brazos, las franjas en zig-zag... Martorell sumerge la estructura descrita en un baño de «irrealidad» y fantasía que se desmarca de lo gótico estrictamente dicho, incluso del neogótico al uso. Interpreta y transforma con mayor o menor acierto.

La fachada llega a asumir una cierta dimensión escenográfica, toda la significación del templo quiere concentrarse en ella. «Faz del templo», aúna toda generosidad, toda pluralidad y variación de pers-

pectivas. Aquí, el proyecto para la fachada de la catedral encuentra, de alguna forma y a pequeña escala, su expresión positivada. Molduras, formas treboladas, elementos ornamentales que acentúan determinados ritmos o simplemente enmarcan zonas de interés, gabletes que completan el sentido de ventanales y arcos, baldaquinos con o sin esculturas coronados por pináculos, cresterías, florones, cruces, escultura figurada..., forman parte del encaje que cierra los pies de la iglesia. Podemos abundar en el juego de texturas y calidades, de luz y sombras, de volúmenes entrantes y salientes, cada detalle enlazaría con el programa que Joan Martorell elabora previamente y que se hace explícito en la *Memoria* y anteproyecto para la fachada de la catedral. La búsqueda del valor riqueza, más que de una claridad en la regulación de los factores que la integran, transmuta cada elemento en pieza o clave de un conjunto que debe proyectar este concepto. La profusión contrasta sobre un fondo codificado por dos órdenes: el de la simetría y el de la jerarquización de los planos sobre la dominante vertical del edificio. Es decir, la regularidad en el desarrollo y aplicación de los componentes decorativos contrasta con la complejidad visual, resultante de la proliferación de unidades y temas de todo tipo. Así pues, por ejemplo, junto a columnillas alargadas y estilizadas podemos hallar otras de canon extremadamente corto. Sin embargo, la variedad de la fórmula no alterará la ley de la simetría.

Por ahora, no dedicaremos más espacio al estudio de la iglesia de las Salesas. No obstante, cada uno de los detalles que en ella se acumulan nos conduciría al análisis de tradiciones y modelos que pudieron estar en la raíz del complejo ornamental y constructivo adoptado por el arquitecto (por supuesto, no sólo en esta obra). Con todo, insistir en lo específico del modelo tiene especial trascendencia. Si bien el elemento retomado puede proceder por vía directa de la producción románica, gótica o mudéjar, la aproximación no siempre se vislumbra en un contacto inmediato. Desde esta perspectiva deberíamos incluir la problemática de las mediciones, mediciones entre las que tener en cuenta el filtro que impone la tradición y concreciones del XIX, la propia historiografía artística del siglo.

Para remarcar la importancia de las artesanías bastaría con hacer mención de los colaboradores.²² Pero lo que sería interesante en realidad es investigar hasta qué punto se trabaja conjuntamente y desde especialidades distintas. Hasta qué punto se aúnan los esfuerzos en la realización de una obra acabada, cuál es el papel del arquitecto, convertido para algunos en director «ideal» de otras artes. Hasta donde llega

22. Entre los colaboradores de Joan Martorell en la construcción y decoración de la iglesia de las Salesas, F. ROGENT, op. cit., p. 18, menciona a Andrés Campos (trabajos de policromía), Juan Flotats y José Puiggener (estatuaria), a E. Monserdà, Pablo Borrell y José Mirabent (pinturas), a L. Pellarín (mosaicos), los talleres de los hijos de Ramón Amigó... La actividad se desarrollaría por tanto en dependencia de distintos trabajos de equipo.

su cargo de ordenador que sistematiza cada uno de los factores implicados en la arquitectura.

Martorell se preocupa por el marco de lo sensible para señalar lo que considera espiritual. El «arte gótico» se concibe como forma de expresión basada en la fantasía, ahora bien, no es accidental, sino que redundante en la correspondencia de una forma a cada contenido y viceversa. La idea que subyace en la arquitectura de Martorell quizá se recorte sobre la penetración de un «romanticismo», mejor o peor entendido, que no intentaremos definir aquí, ni mucho menos, y que va alcanzando sus últimas concreciones. Ello si realmente se puede aplicar el término al hecho arquitectónico sin suscitar o atraer la polémica. Si es ciertamente difícil hablar en términos de arquitectura romántica, al menos hay que valorar, en la vertiente ecléctica en que nos hemos situado, el peso de las componentes encajadas como potenciación de la capacidad emotiva y de sentimiento, transferida por la arquitectura, de una arquitectura de dominantes simbólicas.

Si la iglesia de las Salesas no llega a conquistar al espectador (espectador actual tal vez), ya sea debido a la falta de contundencia en la expresión, las reducidas dimensiones del edificio en relación con las soluciones que su detalle proyecta, si se compromete la obra como «capricho» en que todo parece tener un tanto de aleatorio, ello no es suficiente para negar la existencia de una sensibilidad tendente a compaginar aquellos intereses que citábamos más arriba. Tampoco debe ocultarse el atrevimiento que nace de la obra, ni el impacto que podía producir en el momento de su construcción. Los estudios que vayan del Modernismo al Eclecticismo no pasarán por alto los enlaces de estas manifestaciones. Del Eclecticismo al Modernismo pueden matizarse pasajes y llenarse vacíos sin excesivas trabas.

Martorell promueve su mundo arquitectónico en este complejo período. Mantiene hasta el final de su vida las constantes de un estilo ecléctico. El Modernismo no va a ser siempre algo radicalmente distinto.

La dimensión creativa del arquitecto a que venimos haciendo referencia se prolonga en los primeros años del siglo 'XX, muere en 1906. Entre las obras que seguirán a la construcción de las Salesas hay que detenerse, por lo menos, en el Colegio de San Ignacio de la Compañía de Jesús (1893-1896). Vasto conjunto emplazado en Sarriá y calificado de neogótico tudor. Destacaremos los espacios identificados con la capilla y el salón de actos.

La capilla no es ahora una edificación aislada, queda sumergida en el conjunto. Constituida por una sola nave; sin embargo, a partir del espacio único de ésta, Martorell insinúa un orden ternario. La divide en seis tramos marcados por los arcos formeros que, desde el techo artesonado, descansan sobre columnas no adosadas al muro. Estas arcadas de los laterales dan a la nave una nueva dimensión. En cada uno de los tramos, los ventanales, formados por cuatro arcos apuntados, juegan también la ficción de tribuna. La cabecera marcada por tres divisiones viene a corresponder con los pies de la iglesia, lugar

donde se construye el coro y se abren tres puertas de ingreso al recinto. El hecho de que sean tres las puertas nos hace pensar inmediatamente en tres naves no delimitadas en realidad.

El arquitecto, aún manteniendo el gusto por el elemento gótico, ha actuado sin excesivas restricciones. Se afirma su preocupación por la abundancia y la profusión de lo ornamental, que reencontramos, si cabe en mayor medida, en la sala de actos del colegio. Salón que cubre con artesonado; en el mismo se prolonga el uso de materiales de diverso origen, favoreciéndose las combinaciones de piedra y ladrillo visto. Martorell descubre nuevas aplicaciones para éstos en un ámbito que también nos permite contemplar las derivaciones de la vidriera y el arco de ojiva. Una galería constituye el piso superior de la sala.

Entre la ostentación (incluso de materiales considerados pobres) y el «horror vacui» se configura un espacio arquitectónico que se nos antoja, frecuentemente «teatral», cuando aplicamos el término en el sentido que le da el fingimiento. No se trata aquí de un fingimiento que revista el material o esconda calidades, se trataría más bien de un parentesco con el despliegue escenográfico, con el artificio y la ficción. La arquitectura se disfraza realmente todavía. En gran medida cuando se centra en algunos interiores y ciertas perspectivas de la cara externa de un edificio. Necesita de la simulación, ser ficción que eleve la escena hasta la integración de determinados contenidos. La «faz del templo» o un salón de actos son versiones de esa apariencia y representación que recurre a «formas» necesarias para simbolizar y connotar. «Por ésto en estas fachadas se han de acentuar los efectos artísticos de un modo especialísimo»,²³ escribe Martorell. Las razones que dan vida a la fachada y la justificación de ese «efecto artístico» pueden hacerse extensivas a otros espacios, considerados claves o especialmente significativos, de cada edificio. Si comparamos los interiores citados anteriormente con las aplicaciones en los patios laterales, observamos la simplicidad relativa con que se trabaja en el exterior.

Las exigencias del marco social, que también tiene necesidad de proyectar contenidos en la arquitectura (hecho que resulta evidente), podrían matizar esos «efectos artísticos», tanto en el campo de lo religioso como en el del poder civil. Volviendo al caso particular del colegio, podrían investigarse las pautas formales de equiparación al «College» inglés. Entre otros aspectos sobresalen la imagen de castillo, la constante neogótica, la planta en «U», abierta, la obra vista de ladrillo, o la gran explanada de entrada.²⁴

La aportación de Martorell es bastante extensa, hay que tener presente que nos hemos limitado a reseñar, de forma no exhaustiva, sus contribuciones más destacadas, insistiendo básicamente en el contexto de una arquitectura religiosa. Y desde este marco restringido, hemos

23. MARTORELL, J., op. cit., p. 15.

24. HERNÁNDEZ-CROS, J., MORA, G. y POUPLANA, X., op. cit., pp. 238-239.

procurado fijarnos especialmente en algunos casos concretos, a fin de ejemplarizar tendencias que caracterizan la obra del arquitecto. Sin embargo, sería falsear su creación olvidar los edificios destinados a particulares y las muestras de arquitectura civil que salieran de sus manos.²⁵ Tampoco debieran relegarse, en un análisis más extenso y detallado, sus producciones en el terreno del arte funerario, dimensión del arte que alcanza una gran importancia en el cambio de siglo catalán. Asimismo, una investigación completa acerca de sus creaciones, debe integrar algunos elementos del mobiliario litúrgico que se concretaron partiendo de sus proyectos.

Para concluir diremos que, Joan Martorell i Montells, resume una de las vías más características del fin de siglo. Entre la ambición de novedades y una tradición que reabsorbía tradiciones de ascendencia lejana (como mínimo en el tiempo), había que dar un salto que permitiera cubrir la distancia que las separaba del presente. Era necesario restablecer la continuidad con ese presente. El plano de deslizamiento hacia lo nuevo tuvo su momento de eclecticismo reconocible, paso previo a fusiones en las que la constante ecléctica se metamorfosea en segundas instancias que, a veces, tienen mucho que ver con el Modernismo. Ello cuando no perdura la primera posibilidad, detenida en la secuencia de un claro eclecticismo.

Rosa Alcoy
Becària del Departament
d'Història de l'Art (U. B.)

25. La bibliografía dedicada al estudio de la arquitectura de Joan Martorell i Montell es muy escasa, algunas notas dispersas o breves artículos que hemos intentado citar más arriba. En ellos se recoge, generalmente, la enumeración de las obras más sobresalientes del arquitecto, sin comentario ni localización para algunas de las secundarias. En este sentido no podemos hablar todavía en función de un catálogo acabado de las aportaciones de Martorell. Las presentes notas responden, por otra parte, a la reseña y revisión de un trabajo dirigido por el profesor Dr. Santiago Alcolea, y realizado durante el curso 1979-80 para la asignatura de Arte del siglo XIX. Autor que en un artículo sobre *L'orfebreria barcelonina del segle XIX*, en «D'Art», n.ºs 6-7, maig 1981, pp. 141-191, hace frecuentes referencias a la actividad de Joan Martorell en un campo que no hemos estudiado aquí, fundamentalmente el de la orfebrería religiosa (vid. ALCOLEA, S., op. cit., pp. 146, 154 y 184).