

LA POLÉMICA RESTAURACIÓN DE LA FACHADA DE LA CATEDRAL DE BARCELONA EN EL SIGLO XIX

POR

JUDITH URBANO LORENTE

Universitat Internacional de Catalunya

RESUMEN

La finalización de la catedral de Barcelona en el siglo XIX suscitó polémica por las diferentes propuestas neogóticas que se presentaron. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando validó la dibujada por Manuel Girona, que no era arquitecto, sino un banquero que decidió pagar las obras. Sin embargo, la opinión pública se decantó por la apuesta más imaginativa de Joan Martorell. Así, se sucedieron las críticas a la obra resultante, provocando cambios durante su ejecución, que la acercaron paulatinamente al diseño desestimado de Martorell, con la consecuente polémica plasmada en la prensa del momento. El artículo explica asimismo otras restauraciones de Augusto Font, artífice del proyecto.

PALABRAS CLAVE: Arquitectura, Neogótico, siglo XIX, Barcelona, Augusto Font.

THE CONTROVERSIAL RESTORATION OF BARCELONA'S CATHEDRAL FAÇADE IN XIX CENTURY

ABSTRACT

In 19th Century the finalization of the cathedral of Barcelona was very controversial due to the different projects that were submitted. The Royal Academy of Fine Arts of San Fernando validated the proposal of Manuel Girona, who was not an architect but a banker that decided to pay the works. But the public opinion preferred the more imaginative drawing of Joan Martorell. The critics to the work were present during its execution and provoked changes that make it closer to the project of Martorell, with the consequent polemic that can be observed in the newspapers at that time. The article also presents other restorations of Augusto Font, the architect of the project.

KEY WORDS: Architecture, Neogothic, 19th Century, Barcelona, Augusto Font.

Recibido/Received 16-05-2012

Aceptado/Accepted 30-09-2013

La catedral de Barcelona se empezó en el año 1298. En el siglo xv, por problemas económicos, se decidió construir una fachada de manera muy rápida y nada acorde estilísticamente con el resto de la obra, y cerrar el cimborrio cuando tan solo se había iniciado su tambor. Se deberá esperar al siglo xix para que esta situación cambie: el banquero Manuel Girona (1817-1905) impulsó la construcción de la nueva fachada y decidió pagarla de su bolsillo tras varios intentos fallidos de encontrar financiación en diferentes instituciones.

Se presentaron varios proyectos, e incluso el acaudalado banquero, sin ser arquitecto, presentó un dibujo de su autoría, y todos fueron expuestos en la misma catedral, saliendo victorioso entre la opinión pública el del experimentado arquitecto Joan Martorell (1833-1903). La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se decidió en su dictamen por el proyecto de Girona y el clamor popular y de la prensa fue mayúsculo. Siguiendo varios artículos del momento se puede comprobar el desacuerdo mayoritario con dicha resolución y la polémica que suscitó. La fachada fue llevada a cabo por el arquitecto de la catedral, Josep Oriol Mestres (1815-1895) y su ayudante Augusto Font (1845-1924),¹ pero al acabarla, continuaron las protestas, de manera que se volvió a tapar y se hicieron algunos arreglos para dotarla de más decoración y de torres laterales, hecho que la acercaba más al proyecto de Martorell desestimado por la Academia y aclamado por el público. La obra continuó con el cimborrio, pagado por los hijos del banquero a la muerte de éste, y también continuaron las críticas. Durante el transcurso de su construcción, se decidió alargarlo a los 90 metros de altura, cuando el proyecto inicial era de 75, asemejándolo así una vez más al esbelto cimborrio del proyecto de Martorell que se alzaba hasta los 98 metros.

Todo el periplo puede seguirse a través de artículos en periódicos y revistas del momento, a favor y en contra, y el tema ha sido tratado más recientemente en dos artículos por Joan Bassegoda Nonell, en los que repasa la historia del proyecto, y de manera más breve, haciendo hincapié en la restauración, por

¹ En alguna bibliografía existente sobre la catedral se da como ganador el proyecto conjunto Mestres-Font, cuando no fue así, al contrario, fue desestimado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. El proyecto ganador, como se ha comentado, fue el de Manuel Girona, aunque los que lo llevaran a cabo fueran Josep Oriol Mestres y Augusto Font por ser los arquitectos de la catedral, pero en ningún caso fueron los ganadores. Ver: Urbano, J. 2013. *Eclécticisme i arquitectura. August Font i Carreras (1845-1924)*, Barcelona, Dux.

Raquel Lacuesta e Ignacio González-Varas.² El trasfondo: el neogótico ideal para la catedral ¿un neogótico inspirado en el gótico mediterráneo, acorde con el resto de la iglesia y con los demás ejemplos de la época existentes en la ciudad, o un neogótico de inspiración lejana, ornamentado, magnífico y preciosista? La polémica estaba servida.³

El estilo gótico, desprestigiado desde que Vasari (1511-1574) en sus *Vite*⁴ catalogara la Edad Media como una época de decadencia, oscura, feudal, negativa, encontró su reivindicación en el siglo XIX, la revalorización de sus elementos y no sólo en cuanto a arte y arquitectura sino también en aspectos sociales, económicos y religiosos; volver al pasado medieval implicaba para muchos teóricos una visión más global.

Al principio fue una admiración por todo lo que este estilo tenía de melancólico y romántico, pero ya comenzado el siglo XIX, fue seguido por su calidad estructural y constructiva. Poco a poco se fueron conociendo los elementos de esta arquitectura, muchas veces debido a restauraciones de monumentos medievales.

Para Augustus Pugin (1812-1852) la única alternativa posible al clasicismo era el neogótico y no sólo por una cuestión estética sino también por el hecho de que asociaba el clasicismo al paganismo de las antiguas civilizaciones grecorromanas mientras que Inglaterra era un lugar con tradición cristiana. En su famoso libro *Contrasts*⁵ no sólo hay una irónica comparación entre medieval y presente, entre gótico y clasicismo, sino también entre la sociedad medieval

² Bassegoda Nonell, J. 1981. «La fachada de la Catedral de Barcelona», *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, vol. XLV, nº 809, Barcelona, Imprenta Juvenil, S. A., 1981; Bassegoda Nonell, J., *Els treballs i les hores a la Catedral de Barcelona*, Barcelona, Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, 1995; Lacuesta R.; *La restauració monumental a Catalunya (segles XIX i XX). Les aportacions de la Diputació de Barcelona*, Diputació de Barcelona, 2000; González-Varas Ibáñez, I., *Restauración monumental en España durante el siglo XIX*, Colegio Oficial de Arquitectos de León, 1996.

³ Los archivos donde se encuentran los documentos y proyectos citados en este artículo son el Archivo Capitular de la Catedral Basílica de Barcelona (ACCB), el Archivo del Colegio Oficial de Arquitectos de Catalunya (COAC), el Archivo de Castelldefels (AC) y el Archivo María Font. En el primero se han podido consultar los libros de obra y las cajas que contienen información sobre la fachada y el cimborrio, en las que se encuentran cartas, memorias, artículos, facturas, dibujos, en relación a las obras y a las personas que intervinieron en el proceso. En el Archivo del COAC está depositado el legado de Font en el que existen muchos dibujos y planos sobre la fachada y el cimborrio. El Archivo de Castelldefels va indudablemente ligado a la figura de Girona que era dueño de tierras de la zona y del mismo castillo del municipio: publicaciones, epistolario, planos varios, y sobre la catedral de Barcelona, es especialmente destacable la parte gráfica, con los proyectos de Mestres y del mismo Girona. El último, de María Font, es el archivo personal de la biznieta del arquitecto que guarda una importante colección de planos, dibujos, libros, fotos, facturas y epistolario de su antepasado.

⁴ Vasari, G. 1550. *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Florencia: Lorenzo Torrentino.

⁵ Pugin, A. W. N. 1836. *Contrasts, or a parallel between the noble edifices of the 14th and 15th centuries and similar buildings of the Present Day*, London: Printed for the Author.

y la sociedad industrial, moderna, capitalista. En *True Principles of Pointed or Christian Architecture* hacía énfasis en la racionalidad constructiva del gótico la cual se debía emular: «there should be no features about a building which are no necessary for convenience, construction or propriety».⁶

Coincide en este punto con Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879). Sus libros eran indispensables en cualquier escuela de arquitectura e influenciaron a los que se preparaban entonces para ejercer como arquitectos. Entendía el gótico en términos de construcción, función, análisis, estructura, en resumen, racionalidad en arquitectura. Un claro contrapunto con Pugin, que tenía una visión mucho más romántica de la arquitectura medieval. Debido a esta idea más práctica de la disciplina, Viollet estará de acuerdo en el uso del hierro en su caso, según las características y peculiaridades de este. La influencia que tuvo en Cataluña fue importantísima como veremos, especialmente en Augusto Font, tanto por el tema de la admiración a la racionalidad del gótico, como por el uso del hierro y los criterios de restauración.

En España fueron muchas las restauraciones llevadas a cabo en el siglo XIX, no exentas de polémica, como en el caso de las catedrales de León y Sevilla. La primera con un gótico más clásico, del siglo XIII, más correcto y perfecto, y la segunda con un tardogótico con deficiencias constructivas, que dio lugar a una reconstrucción estructural de gran envergadura. En Italia, el caso más conocido es el de la fachada de Santa Maria dei Fiore, con una serie de concursos polémicos y una historia parecida a la que nos ocupa.

Y es que el aspecto de la fachada medieval de la Catedral de Barcelona, como la del Duomo florentino, dejaba mucho que desear, sobre todo si se comparaba con el esplendoroso interior del templo: tan solo un arco de medio punto a modo de entrada y ventanas de tamaño distinto dispuestas sin orden ni concierto a cada lado (Figura 1). Barcelona vivía resignada a esa fachada desangelada que sorprendía a los autores de guías de viaje y publicaciones de arquitectura de la época, incluidos los extranjeros: «A buen seguro que el curioso no avisado de antemano de la belleza de este santuario, que le viese por primera vez desde la calle de la Corribia, no sentiría deseo de visitarlo por el aspecto de lo que le sirve de fachada; pues en verdad debe decirse que el revocado y desnudo muro de mampostería que descuella sobre las anchurosas gradas, no logrará atraer la mirada del que anda en busca de obras notables de arquitectura».⁷ «Admirará, sin duda, el viajero después de haber contemplado tantas bellezas artísticas, hallarse ante la puerta principal del edificio y ver destituida de fachada una obra que la exigiera suntuosa. Vese ahora tan solo una

⁶ Pugin, A. W. N. 1841. *True Principles of Pointed or Christian Architecture*: 1. London: W. Huges.

⁷ Pi i Arimón, A. 1854. *Barcelona antigua y moderna*: 442. Barcelona: Editorial Gorchs.

Figura 1
Imagen de la fachada de la catedral de Barcelona en el siglo XIX.
Legado Manuel Girona, Archivo María Font.



pared lisa y sin más trabajo de arte que un pequeño principio, sin duda, de la gran fachada con la que debiera coronarse el magestuoso edificio». ⁸ «The west front is all modern and squalid». ⁹

Pero evidentemente, esa no era la manera en que estaba previsto acabar una obra tan insigne, hecho demostrado por un pergamino que se conserva en la catedral, realizado probablemente en una fecha cercana al año 1430 puesto que en ese momento situamos a su autor, Carlí Galtés (1378-1448?), trabajando en la catedral de Lérida. Era un maestro de obras de Rouen, en Normandía, y consta documentalmente el pago por el encargo del proyecto de fachada para la catedral de Barcelona. ¹⁰ Es un dibujo del frontis, con una entrada de arco apuntado,

⁸ Bofarull, A. 1847. *Guía Cicerone de Barcelona*: 85. Barcelona: Imp. del Fomento.

⁹ Street, G. E. 1865. *Some account of gothic architecture in Spain*, London: John Murray, Albemarle Street.

¹⁰ Carreras Candi, F. 1913-14. «Les obres de la Catedral de Barcelona, 1298-1445», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, VII: 315.

con el tímpano labrado en piedra, cuatro arquivoltas decoradas con esculturas y coronadas por un gran gablete de tracería calada, rematado por crestería y coronado con un florón. Dicha entrada estaba enmarcada entre dos altos y esbeltos contrafuertes ornamentados por esculturas con doseletes y acabados en pináculos. Las jambas de la entrada también se ocupaban con imágenes religiosas así como el parteluz con la figura de Jesucristo.

Debemos esperar al siglo XIX, y a que un particular tome la iniciativa, para que la catedral ostente una fachada nueva y acorde con su magnificencia, aunque esta no fue la opinión mayoritaria. El promotor fue Manuel Girona, que estudió arquitectura durante un solo año en Madrid, donde coincidió con Josep Oriol Mestres, pero dejó la carrera para dedicarse a la banca, la empresa familiar, donde tuvo una trayectoria exitosa. Su campaña para encontrar financiación de diferentes instituciones y estamentos le lleva a viajar a Madrid con el obispo de Barcelona para reunirse con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y con personalidades del gobierno. Su esperanza de que el cabildo de la catedral y el estado aportasen el dinero necesario se vio rápidamente descartada, por lo que decidió sufragar él mismo el coste.

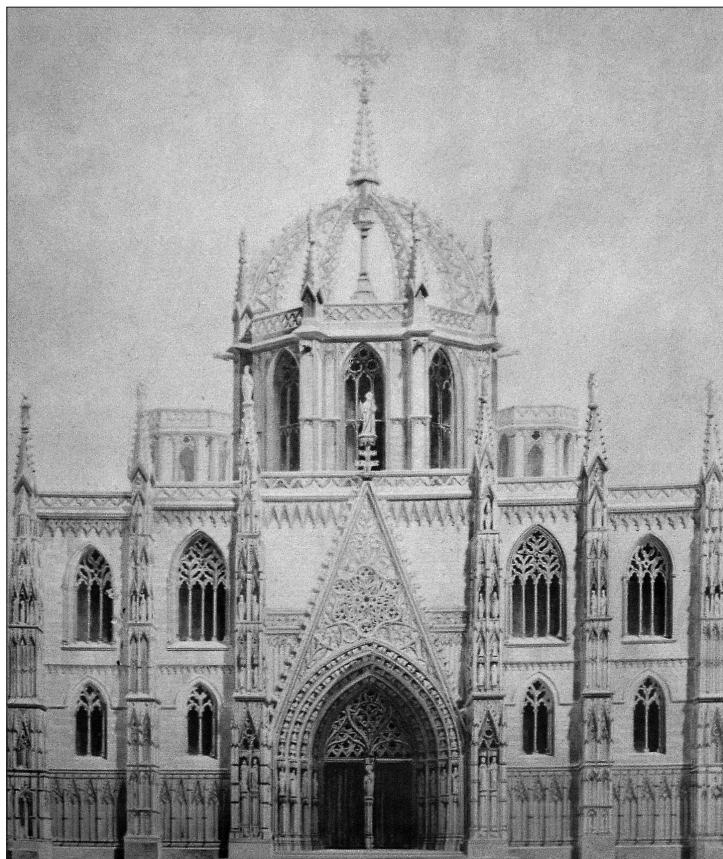
Girona encargó a su amigo Mestres un estudio de la catedral, pero de todas maneras se atrevió a hacer él mismo un diseño inspirado en el maestro Carlí. Como no tenía el título de arquitecto, le pidió a Mestres que firmara por él. Era el año 1880 y se había propagado la noticia de la nueva iniciativa por la ciudad, así que otros arquitectos proyectaron diferentes soluciones para su terminación. El pergamino medieval del maestro Carlí era conocido, debido a su publicación en *Recuerdos y bellezas de España*, grabado por Francesc Parcerissa, en 1839.¹¹ En el segundo volumen de esta obra aparecía el frontis y se refería Pau Piferrer a la fachada de la catedral en estos términos: «y si arriba el frontis ogival ocupase lo que ahora es una pared feamente desnuda é incompleta cual la dejaron los artífices del siglo XV, el exterior nos predispondría con impresión poderosa a la vista del interior, la importancia y belleza de lo que vamos a contemplar quedaría afuera espresado con una obra digna de todo el monumento».¹²

Analicemos las diferentes propuestas que se presentaron: en primer lugar, la del propio Girona, firmada por Mestres e inspirada en el pergamino medieval (Figura 2). El frontis es exactamente igual, y a cada lado, dispone simétricamente dos tramos separados por contrafuertes ornamentados como los que enmarcan la puerta acabados con pináculos rematados con una escultura cada uno. La cornisa está decorada con arcos ciegos y una balaustrada encima. El cimborrio aparece detrás, en forma de sencillo tambor con ventanas ojivales

¹¹ Piferrer, P. 1839. *Recuerdos y bellezas de España*, vol. 2: s/p. Barcelona: Imprenta de Joaquín Verdagué.

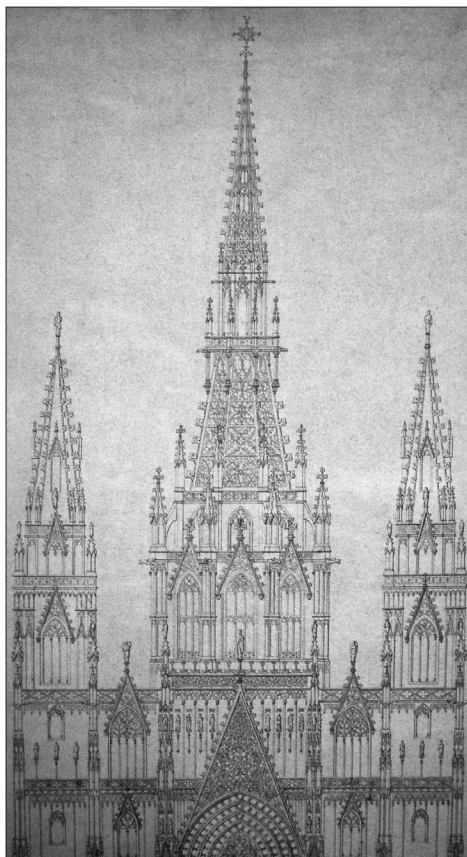
¹² *Ibidem*: 198.

Figura 2
Diseño de Manuel Girona para la fachada de la catedral de Barcelona
inspirado en el proyecto medieval del siglo xv.
Conservado en el Archivo María Font.



acabado también con balaustrada y pináculos. Desde diferentes puntos de éste se elevan seis ornamentos en piedra semejantes a guirnaldas que confluyen en el centro en otro pináculo acabado con una cruz. Este proyecto está fechado el 23 de marzo de 1880. Tiene una horizontalidad muy marcada, y no contrarrestada con el cimborrio que resulta muy bajo. Así, la longitud de la fachada es excesiva en comparación con lo que ocupa el cimborrio, que queda demasiado aislado en la parte superior. Existe otro diseño de Girona donde alargó el cimborrio en tres cuerpos, más pequeños a medida que se alzaban, coronando el último de ellos de la misma manera que el que acabamos de comentar.

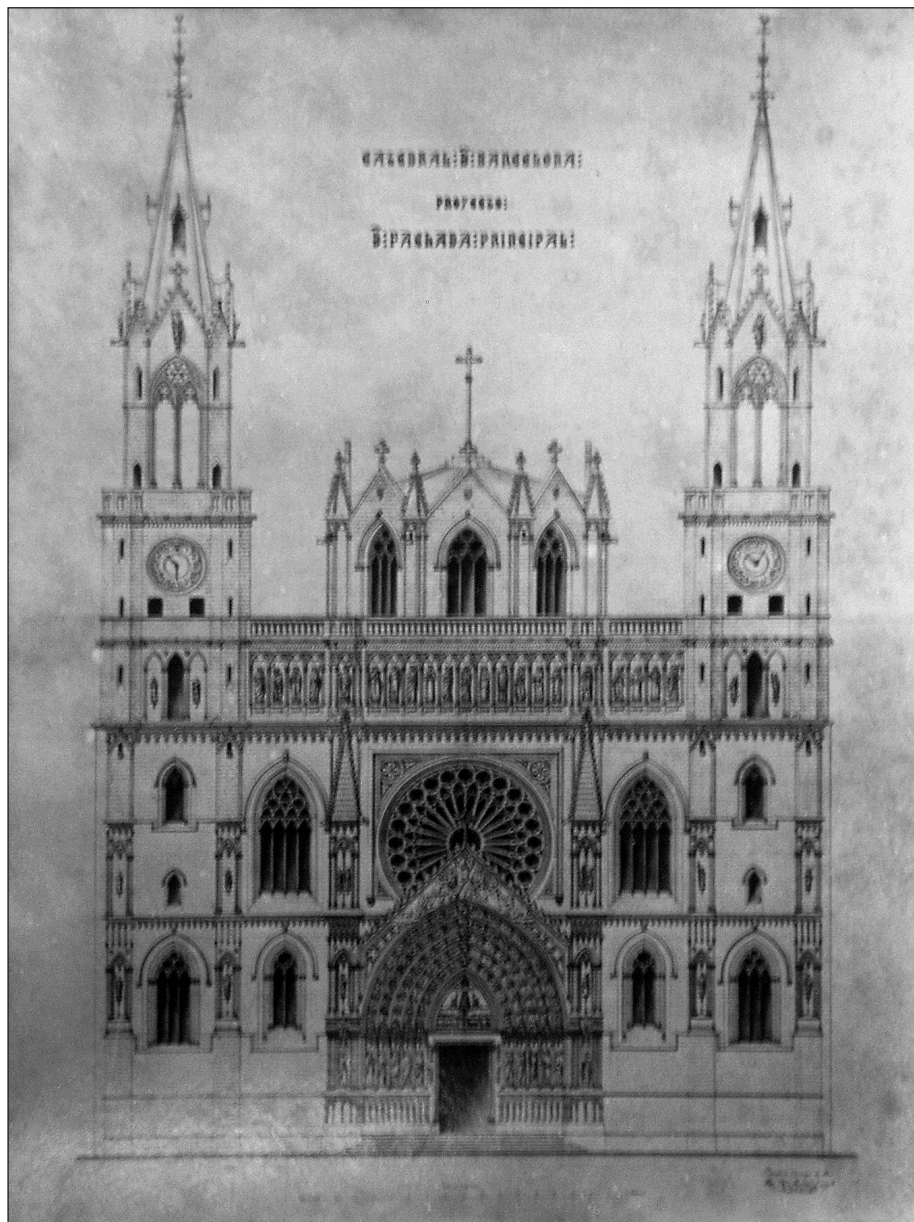
Figura 3
Proyecto de Josep Oriol Mestres
de 1860. Conservado en el Archivo
María Font.



Mestres también había ideado nuevas maneras de acabar la catedral, de hecho, él era el arquitecto conservador oficial del edificio, así que presentó dos diseños, muy distintos entre sí. Un tercer proyecto lo presentó más tarde junto a Augusto Font, joven arquitecto, que trabajaba como su ayudante en la catedral. El primero de los tres lo hizo en 1860 (Figura 3), fecha lejana en la que Girona había empezado a interesarse por el tema y le había encargado los estudios mencionados. Si bien el frontis continúa siendo el del maestro medieval, el resto es más decorado que el proyecto de Girona. Las dos ventanas a cada lado de la puerta están coronadas por gabletes con tracería calada, y en los extremos de la fachada aparecen dos torres altas que dan verticalidad al conjunto. El cimborrio es de dos cuerpos, muy ornamentado, con aguja calada acabada en una cruz. En este caso se da mucha importancia a los elementos verticales y a la decoración, resultando un proyecto compensado, equilibrado, que contrarresta acertadamente la horizontalidad acusada de la fachada.

En el año 1864 presentó el siguiente (Figura 4), con una entrada más profunda, sin mainel, con cinco arquivoltas en lugar de las cuatro del diseño del maestro Carlí, enmarcada con dos gruesos contrafuertes esculpidos. La fachada seguía teniendo dos tramos a cada lado, separados también por contrafuertes. Justo encima de la entrada aparecía un rosetón calado, que curiosamente quedaba escondido en su parte inferior detrás del gablete de la puerta. Para rematar la fachada había una galería de esculturas. En los extremos dos torres, con poca ornamentación, elevadas mucho más que el cimborrio que resulta bajo, tan solo un tambor rematado con cruces. Una propuesta un tanto más ecléctica y falta de fuerza debido a la poca altura de este último elemento.

Figuro 4
Propuesta de Josep Oriol Mestres del año 1864.
Conservado en el Archivo María Font.



Todo lo contrario en su tercer proyecto, que presenta junto a Font, muchos años después, en 1882 (Figura 5). La fachada se inspira de nuevo en el pergamino medieval y se divide también en dos tramos a cada lado, separados por contrafuertes. Pero para escapar del frontis de Carlí, la entrada se compone de tímpano con relieves, parteluz y tres arquivoltas. Encima de éstas, varias esculturas enriquecen la composición. El cimborrio se eleva marcando una gran verticalidad, aunque es una fachada que queda muy desnuda en sus extremos debido a la falta de torres laterales que la enmarquen. Esta propuesta iba avalada por el arquitecto Elías Rogent (1821-1897), que además de ser el impulsor y primer director de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, y el director de las obras arquitectónicas de la exposición universal que se celebraría en la ciudad en 1888, era el maestro de Augusto Font y la persona que le introdujo en el mundo de la arquitectura.¹³

El otro arquitecto que decidió también idear una nueva fachada para la catedral de su ciudad fue Martorell. La suya es la propuesta más espectacular, en cuanto a verticalidad y decorativismo (Figura 6). El frontis está muy ornamentado, con el parteluz, el tímpano, tres arquivoltas y jambas repletas de esculturas. La cornisa es una galería de hornacinas con sendas figuras. Los contrafuertes también están esculpidos y se rematan con pináculos que sobresalen de la fachada en altura. Las ventanas del piso superior están coronadas por gabletes de tracería calada y en los extremos se elevan dos torres acabadas en agujas. En el centro, el gran cimborrio se eleva espectacularmente con una aguja calada hasta los 97 metros. La referencia a los postulados neogóticos del converso Augustus Pugin (1812-1852) es un dato importante a tener en cuenta; aunque desborda el título de este trabajo, claramente se aprecia la influencia del gótico de inspiración romántica.¹⁴ El diseño está fechado en 1882. El joven Antoni Gaudí (1852-1926), que por entonces colaboraba con Martorell, delineó el proyecto. Otro de los jóvenes arquitectos prometedores, Lluís Domènech i Montaner (1850-1923) dibujó a un lado el título «Catedral de Barcelona fatxada» y al otro, el escudo

¹³ Elías Rogent era 14 años mayor que Font. Era conocido de su padre, y la persona que le hizo amar la arquitectura desde joven. Le ayudó mucho en su carrera, puesto que cuando fue director de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, puso a Font como profesor, desde el inicio, y cuando dirigió las obras de la Exposición Universal de Barcelona de 1888, le encargó el Palacio de Bellas Artes, uno de los edificios más importantes del evento, donde se realizó la inauguración, entrega de premios y clausura de la exposición. El edificio, destruido en 1942, tenía estructura de hierro vista en su interior, ejecutada por Juan Torres Guardiola (1827-1910), también colaborador de Font en varios proyectos. Rogent y Font realizaron juntos un gran proyecto de restauración, no ejecutado, de la Catedral de Tarragona, como se verá más adelante. Ver para el Palacio de Bellas Artes: Urbano, J., *op. cit.* p. 127-133 y Fuentes, Sergi. 2010. *Tesi de màster dirigida por el Dr. Joan Molet, El Palau de Belles Arts de Barcelona: Gènesi, vida i mort (1887-1943)*, Barcelona, Departamento de Historia del Arte, Universitat de Barcelona, septiembre 2010.

¹⁴ Hill, Rosemary. 2007. *God's Architect. Pugin and the building of Romantic Britain*, London: Penguin Books.

Figura 5
Proyecto de Josep Oriol Mestres y August Font de 1882.
Conservado en el Archivo María Font.

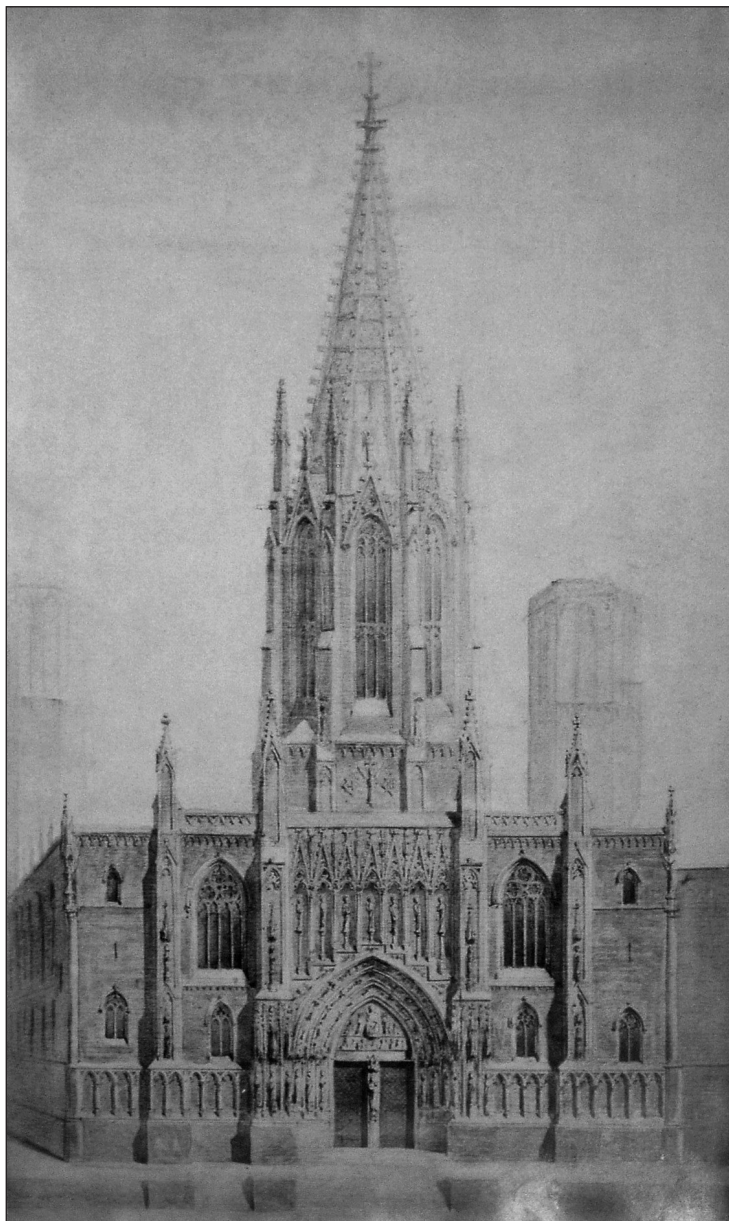
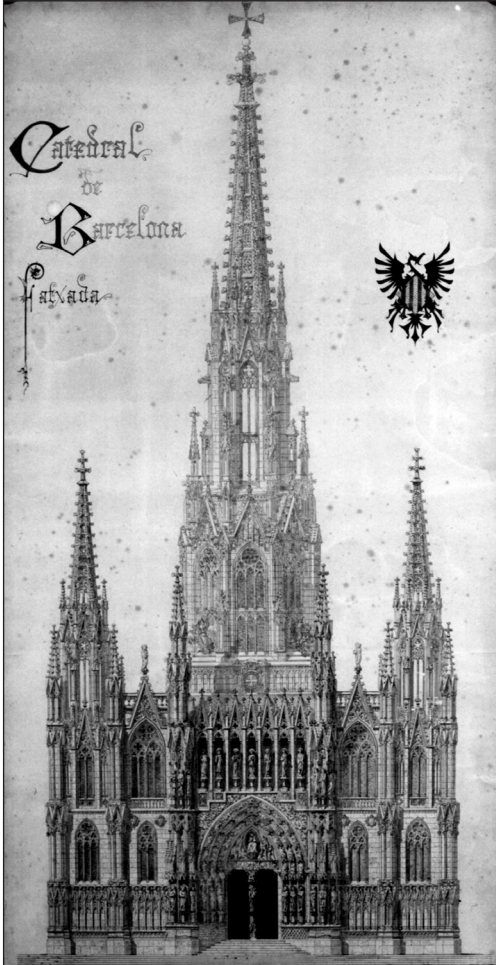


Figura 6
Propuesta de Joan Martorell de 1882.
Legado Joan Martorell i Montells,
Archivo del COAC, documento
H101E/4/1000.



de la revista *La Renaixença*, puesto que para promocionar la propuesta el rico mecenas Eusebi Güell (1846-1918) pagó su impresión, para que fuera regalada con dicha publicación.

Todos los proyectos mencionados se expusieron en la sala capítular de la catedral del 9 al 12 de marzo de 1882. El público se fue pronunciando a favor o en contra de cada uno de ellos. Estas preferencias se vieron también plasmadas en la prensa ya que salieron a la luz artículos sobre el tema. Muchos de ellos se recogieron en un libro, publicado el mismo año, que se encuentra en la biblioteca del Ateneu de Barcelona con un título significativo: *Projecto de fachada para la Catedral Basílica de Barcelona. Opinión de la prensa reconociendo la superioridad del proyecto del arquitecto Joan Martorell sobre el de los arquitectos Oriol Mestres y Augusto Font y el de Don Manuel Girona, seguido de la felicitación que por el referido proyecto la mayoría de los arquitectos de Barcelona dirigió a su compañero Juan Martorell.*¹⁵ Efectivamente, los artículos van seguidos de la firma de 28 arquitectos de la ciudad. En total hay 9 escritos de diferentes revistas y periódicos a

¹⁵ 1882. *Projecto de fachada para la Catedral Basílica de Barcelona. Opinión de la prensa reconociendo la superioridad del proyecto del arquitecto Joan Martorell sobre el de los arquitectos Oriol Mestres y Augusto Font y el de Don Manuel Girona, seguido de la felicitación que por el referido proyecto la mayoría de los arquitectos de Barcelona dirigió a su compañero Juan Martorell*, Barcelona: Imprenta Xuclà.

favor del proyecto de Martorell, y 4 detractores. Muchas veces las palabras que dirigen los primeros calificando las otras propuestas presentadas son duras y punzantes, lo cual nos da idea de la envergadura que había tomado el tema en la sociedad del momento. Citamos algunos ejemplos como Carlos Pirozzini (1852-1938), en la citada *La Renaixença*: «y téngase en cuenta que al citar los defectos de este proyecto, indicamos solo los más culminantes, que la cortesía y la nobleza nos vedan ensañarnos con la obra del vencido». O en *El Diluvio*, un autor anónimo, haciendo referencia al dibujo de Girona: «de un aficionado a la arquitectura que ocupa una alta posición social» i respecto a Mestres: «ninguna de sus obras góticas ha gustado ni a los inteligentes ni al público (...) Barcelona no se puede de manera alguna contentar para la fachada de su catedral con el gótico hasta ahora conocido de este señor». Hasta Eusebi Güell quiso dar 20.000 duros al cabildo si se hacía el proyecto de Martorell, según informaba *Gaceta de Cataluña* el 17 de marzo de 1882.

Pero en todo caso era la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando la que tenía que decidirse por uno de esos proyectos para su realización. En un dictamen fechado el 30 de marzo de 1887¹⁶ y para perplejidad de muchos, descartó de manera absurda todos ellos y se decantó por el de Girona, el de 1880.

¿Cómo puede ser que la academia se decida por un diseño de alguien que no era ni siquiera arquitecto? Veamos las razones que esgrimían en el dictamen para descartar cada propuesta. Los dos realizados por Mestres en solitario, de 1860 i 1864, se excusaron por el simple hecho de que el arquitecto había validado con su firma el proyecto de Girona (recordemos que al no tener el título de arquitecto, el banquero hizo el dibujo pero se lo firmó Mestres). De esta manera, el dictamen ni tan solo se molestó en comentar los diseños, simplemente los descartó con esta justificación. Exactamente lo mismo sucedió con el proyecto que Mestres diseñó con Font. Si bien lo calificaron de «digno de elogio», el resultado fue el mismo: ningún comentario al respecto por la firma de Mestres en el diseño de Girona. Este hecho les dejó sin ninguna oportunidad.

¹⁶ Este dictamen se ha encontrado reproducido varias veces en diferentes cajas del ACB. Se encuentran también cartas del obispo Jaime Català a Manuel Girona informando del dictamen y de diversas entidades relacionadas con el arte y la cultura (Comisión de Monumentos de Barcelona, Academia de Bellas Artes, etc.) sobre la importancia de la cuestión de la fachada de la catedral. Aún así la RABASF no da importancia a dichas cartas «descubren recelos y temores que no se expresan con la claridad suficiente» y «tampoco demuestra ninguna (...) cual sea su criterio en el caso concreto (...) de la ejecución artística de la obra». De manera que la Academia expresa su voluntad de opinar tan solo sobre la fachada, que es lo que Girona se compromete a pagar, y no sobre el cimborrio, que queda entonces relegado a un futuro. El dictamen se reproduce asimismo en la Memoria que escribió Girona: Girona i Agrafel, M. 1899. *Al Excmo. Cabildo de la catedral de Barcelona, de Manuel Girona, Reseña histórica de 40 años dedicados a la terminación de la catedral basílica*, Barcelona: Heinrich y Cº.

Estaba claro que donde se debían encontrar argumentos para su desestimación era en el proyecto de Martorell, aquel que había gustado tanto a la sociedad barcelonesa y donde no se podía argumentar lo mismo que en los anteriores por no estar Mestre implicado. Este proyecto se acompañaba de una memoria escrita por el arquitecto.¹⁷ En ella, explicaba como formó parte de la Comisión del Cabildo de la Catedral que previamente había dictaminado diferentes aspectos sobre como había de ser la nueva fachada. Así, se estableció que debía ser un estilo acorde con el gótico del siglo XIV, que debía tener cimborrio rematado con aguja y que se dejaba a libre elección del arquitecto si debía tener rosetón y torres laterales, decidiendo así los puntos más importantes para el nuevo proyecto. Martorell creía que el lugar idóneo para el cimborrio era el crucero, aunque en este caso se había optado por construirlo encima de la fachada desde época medieval. Por ello se requería que estuviera rematado por una aguja para darle énfasis. No consideraba oportuno añadir un rosetón por el poco espacio existente encima de la puerta, si no que en su lugar diseñaba una galería de esculturas de los santos patronos de la ciudad. Fijándose en ejemplos del gótico meridional como Santa María del Mar o Santa María del Pi en la misma ciudad de Barcelona, recogía la idea de torres en los extremos de la fachada para vigorizarla y armonizar el conjunto con el cimborrio y la aguja.

Como se ha comentado, la influencia de August Pugin y del gótico victoriano se hace evidente en el proyecto de Martorell, preciosista y elegante. La tracería calada, la escultura y la ornamentación con gabletes, florones y doseletes le dan una riqueza exuberante. En las jambas aparecen los apóstoles, en el parteluz la Virgen de la Misericordia, en el tímpano el Juicio Final. Las arquivoltas se llenan de figuras y en la cornisa aparece la citada galería con los santos de la ciudad. En la base del cimborrio hay dos estatuas ecuestres, una del apóstol Santiago y otra de Sant Jorge, patronos de España y Cataluña respectivamente. La tipología proyectada de cimborrio-aguja en fachada ya la había llevado a cabo en el convento de las Adoratrices y en la iglesia de las Salesas, ambas en Barcelona.¹⁸ El dictamen de la RABASF la encontraba «una obra ostentosa i espléndida» pero la riqueza del conjunto era excesiva, argumentando que el interior de la catedral era mucho más austero y al entrar en su interior decaería el espíritu del visitante: «que no parece en consonancia con la decoración sobria, ni con las modestas proporciones del edificio (...) aparte de no tener precedente en la arquitectura ojival de Cataluña exijan mayores espacios para su desarrollo, como lo vemos practicado con éxito en Reims ó en Nuestra Señora de París». Además, criticaban que el resultado no era acorde con el gótico catalán, más

¹⁷ Martorell i Montells, J. 1883. *Ante-proyecto de fachada para la catedral de Barcelona*, Barcelona: La Renaixensa.

¹⁸ Alcolea Gil, S. 1985. «Neogoticisme arquitectònic a Catalunya», *D'Art*, nº 11: 231-243. Barcelona: Departament d'Història de l'Art, Facultat de Geografia i Història, Universitat de Barcelona.

austero y comedido, y que su proyecto sería el más costoso por la profusión de decoración y la altura de la aguja. Se consideraba improcedente, pues el proyecto, «ni el Sr. Girona ni nadie quiere pagar esta ejecución». Se cita textualmente esta frase pues parece que es aquí donde radica realmente la causa y la fácil solución a la que se llega desde la Academia. De esta manera, desautorizando a Mestres primero por haber firmado el diseño de Girona y esgrimiendo excusas de poco peso para desacreditar el proyecto de Martorell, consiguen que se lleve a cabo la fachada de la catedral con la propuesta de aquel que está dispuesto a pagarla.¹⁹

Así pues, la construcción de la fachada de la catedral de Barcelona tenía vía libre. Mestres como primer arquitecto y Font como su ayudante empezaron las obras siguiendo el diseño de Girona el 4 de julio de 1887, las cuales acabaron el 12 de febrero de 1890.²⁰ Se ejecutó su proyecto y cuando se quitaron los andamios los barceloneses no se quedaron indiferentes sino que recordando aún el proyecto deseado de Martorell volvieron las críticas de antaño (Figura 7).

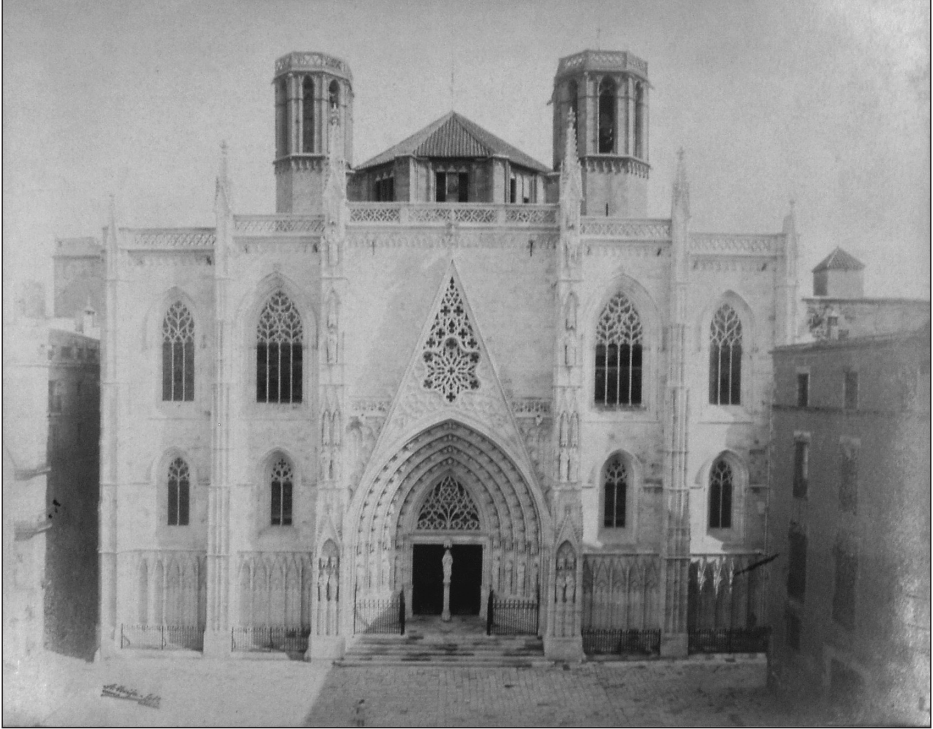
Girona tuvo que ver como se volvía a cubrir la fachada y se realizaban cambios destinados a embellecerla y dotarla de más decoración después del consentimiento de la RABASF en 1896. Como Mestres había fallecido un año antes, Font pasó a ser el primer arquitecto de la catedral y fue el artífice de los cambios. Éstos consistieron en añadir torres laterales en los extremos de la fachada y gabletes con tracería calada encima de las ventanas, así como un friso de arquería ciega para separar las ventanas del primer y segundo piso. En dos años estuvieron acabadas dichas reformas, el 12 de febrero de 1898, que daban a la fachada un carácter más rico, contrastando con la austeridad del gótico catalán, y acercándola más, al proyecto desestimado de Martorell (Figura 8).

Además, en mayo de 1895, Font había presentado de nuevo a la Real Academia de San Fernando sus estudios para la realización del cimborrio, que fueron aceptados, pudiendo empezar las obras en 1906. Girona había fallecido un año antes, y sus hijos, Manuel y Ana Girona Vidal decidieron continuar sufragando lo que quedaba por hacer para culminar definitivamente la catedral de su ciudad. Pero si hubo cambios en la fachada que realizó Mestres, seguramente por las críticas recibidas, lo mismo pasó con el cimborrio. Sin ir más lejos, Joan Rubió i

¹⁹ La firma del dictamen es: «Sección de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando. Madrid, 30 de marzo de 1887. Director, Federico de Madrazo; Secretario General Interino, Francisco Asenjo Barbieri; Excmo. Sr. Ministro de Gracia y Justicia; Subsecretario, Capdepón», Girona i Agrañel, M. 1899: s/p.

²⁰ La finalización de las obras del templo se hacían coincidir expresamente con esta fecha, ya que la catedral tiene la advocación de la Santa Cruz y de Santa Eulalia, cuyos restos se guardan en la cripta debajo del altar mayor.

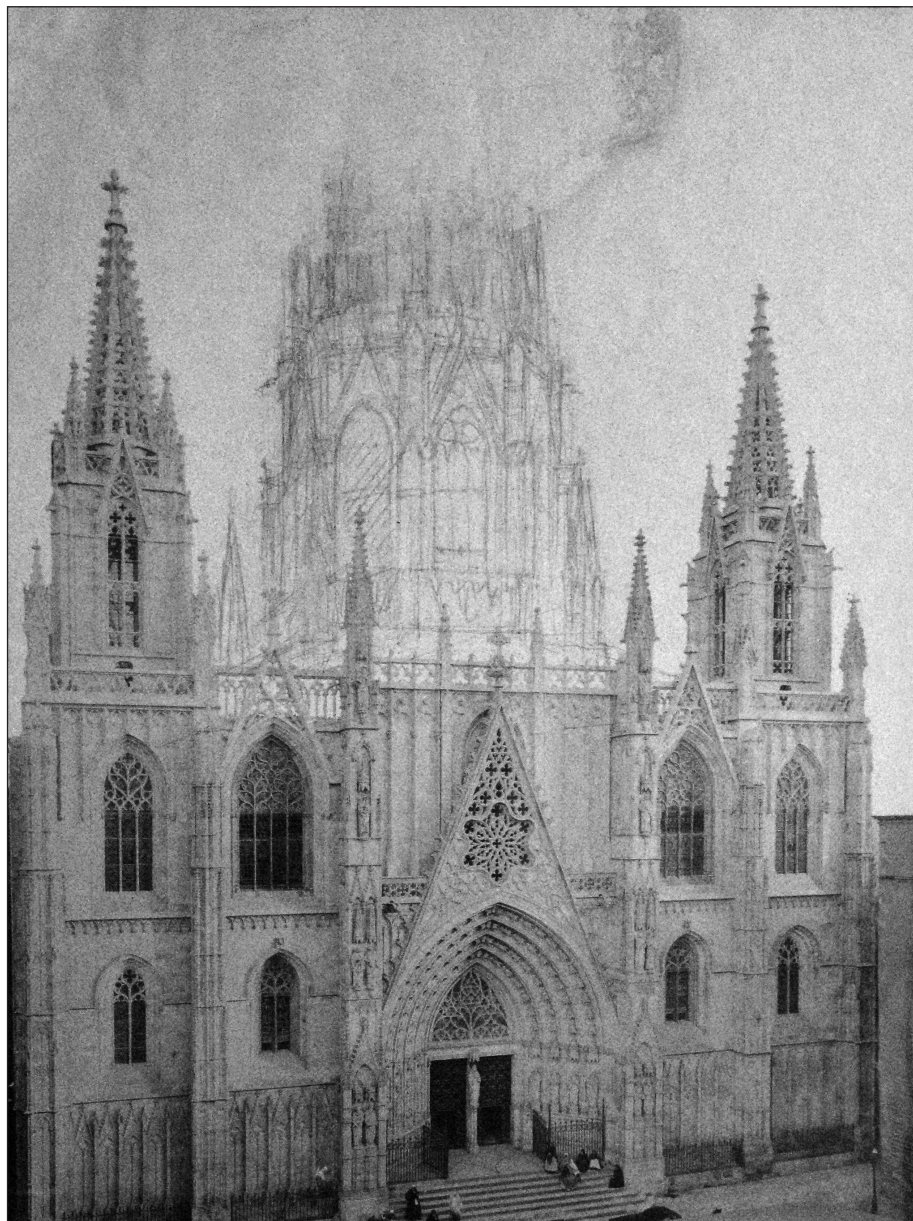
Figura 7
Imagen de la fachada en 1890, antes de los cambios.
Conservado en el Archivo María Font.



Bellver (1870-1952) desde su presidencia en el Cercle Artístic de Sant Lluç²¹ se pronunciaba así: «El Sr. Presidente comunica que se quería hacer un verdadero crimen artístico a nuestra Seo al tratarse de construir un cimborrio inverosímil falto de toda condición estética, proponiendo como ya se había hecho otra vez el proyecto del Sr. Joan Martorell. Se acuerda hacer gestiones privadas con el Excmo. Sr. Cardenal y el Capítulo de la catedral para que no se empiece la obra

²¹ El Cercle Artístic de Sant Lluç fue impulsado por el escultor Josep Llimona (1864-1934) en el año 1893. La idea era crear una institución para acoger arquitectos, pintores y escultores que se formaran en un ambiente de tradición católica, lejos de la bohemia que imperaba en dichos sectores en la época. Su primer presidente fue Josep Torras i Bages (1846-1916) hasta que le nombraron obispo de Vic en 1899. Joan Rubió i Bellver fue dos veces presidente, de 1904 a 1906 y de 1912 a 1914. Freixa Serra, M. 2007. «Joan Rubió i Bellver i el seu temps» en M. de Solà-Morales (ed.), *Joan Rubió i Bellver: arquitecte modernista*: 148. Barcelona: Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya.

Figura 8
Fachada de la catedral con las torres laterales y la decoración añadidas por Augusto Font. Archivo María Font.



si se ha de construir lo proyectado».²² Y aproximadamente un mes después: «se da cuenta de las gestiones hechas para que no se lleve a término el proyecto de cimborrio de la catedral y viendo que no habían dado resultado, se acordó hacer imprimir una hoja con grabados comparativos y una explicación impresa dirigida al Capítulo de la Seo y fieles de todo el obispado protestando».²³

Los hermanos Girona y Font escribieron una memoria cuando las obras acabaron que permite seguir la última parte de las mismas. Se acompaña también de fotografías y un apéndice con epistolario entre Girona y personalidades eclesiásticas, dictámenes de la RABASF sobre los añadidos a la fachada primera y sobre el cimborrio, etc.²⁴

Lo que se había construido del cimborrio en época medieval se desmontó y se numeraron las piedras. Una vez examinados los arcos transversales de la nave y el emplazamiento donde se debía construir, se decidió asentarlo sobre tres arcos apuntados nuevos, como los transversales citados, para descargar en ellos los torales de medio punto y equilibrar las fuerzas. De esta manera quedaría elevado y más seguro. Fue en este momento cuando se estudió también la cimentación del templo y se vio que esta parte del cimborrio descansaba sobre los cimientos de la fachada de la antigua catedral románica.

Después del cimborrio, todo quedó coronado con la aguja. Para justificarla, ya que no prodigó en el gótico catalán, Font recordaba que el convento de Santa Catalina en Barcelona, de los dominicos, tenía una desaparecida en el año 1835. En la parte alta se colocó la figura de Santa Elena, madre de Constantino, que encontró la Veracruz, advocación de la catedral. El hecho de colocar una figura femenina coronando el cimborrio podría tener influencia de la Francia del segundo imperio, cuando se solían poner imágenes de la Virgen en lugares altos, como cúpulas: sería también el caso de, por ejemplo, la Virgen de la Merced en la iglesia del mismo nombre en Barcelona. La escultura de Santa Elena, de 4 metros de altura, fue realizada por Eduardo Batista Alentorn, en bronce, fundido por la casa Barberi de Olot.

²² «El Sr. President comunica que es volia fer un vertader crim artístic a la nostra Seu per tractar-se de construir un cimborri inverosímil mancat per complert de condicions estètiques, proposant com ja s'havia fet altra vegada el projecte del Sr. Joan Martorell. S'acorda fer gestions privadament anant a trobar el Excmo. Sr. Cardenal i el Capítol catedral per que no es tirés endavant l'obra si s'havia de construir allò projectat», «Libro de Actas. 13 de enero de 1906». Archivo Histórico del Cercle Artístic de Sant Lluç.

²³ «Es dóna compte de les gestions fetes per a que no es tirés endavant el projecte de cimborri de la Catedral i vista que no havien donat resultat, s'acordà fer imprimir una fulla amb gravats comparatius i una explicació impresa dirigida al Capítol de la Seu i fidels de tot el Bisbat protestant-ne» «Libro de Actas. 3 de febrero de 1906». Archivo Histórico del Cercle Artístic de Sant Lluç.

²⁴ Font y Carreras, A., Girona y Vidal, M., Girona y Vidal, A. 1915. *Memoria sobre la construcción del cimborrio de la Catedral Basílica de Barcelona*, Barcelona: Imp. de Henrich.

Cabe destacar que los vitrales del cimborrio se hicieron siguiendo los originales del ábside, y los contrafuertes también se construyeron a imagen de los del claustro. El hecho de mirar hacia elementos originales góticos de la catedral demuestra hasta que punto Font quería ser fiel a la construcción existente, al pasado medieval del edificio. Hay una intención de ligar lo nuevo con lo antiguo, haciendo un conjunto neogótico pero armonizado con el resto del templo.

Los vitrales estaban dedicados a obispos de la ciudad, reyes, condes, condesas, santos y otras personas ligadas de alguna manera con la ciudad siguiendo la tradición. La gran mayoría de estos personajes son de época medieval, lo que da al programa iconográfico escogido un aire romántico: personajes como Wilfredo el Velloso, Ludovico o la reina Elisenda de Montcada, escogidos todos por su decisiva relación con la ciudad o con la catedral misma. Muchos de ellos no son santos, por lo que también se da importancia al hecho histórico. También aparecen Manuel Girona y Agrafel, Manuel y Ana Girona y Vidal como personas ligadas íntimamente a la ejecución de la obra, e incluso aparece representado, aunque en un segundo término, detrás de Manuel Girona hijo, el arquitecto Augusto Font y Carreras.

No sabemos si fue por las críticas o por otros motivos, pero Font decidió hacer cambios sustanciales en su proyecto de cimborrio, como aumentar la altura de su aguja a 90 metros en vez de los 75 que se aprobaron en un inicio. Cabe recordar que el proyecto desestimado por la Academia y aclamado por los barceloneses (el de Martorell) contaba con una que se alzaba hasta los 97, acercándose pues a ésta.

Otra publicación posterior, de nuevo de Rubió, vuelve a denostar el resultado. Organizó una exposición sobre el barrio gótico de Barcelona, en la que se daban varias opciones románticas para cambiarlo y darle una visión más medieval e inventada, pero fue fuertemente criticada.²⁵ Por ello, salió en su propia

²⁵ El final de la fachada de la catedral, en 1913, coincidió con la abertura del solar de la Vía Laietana después de cinco años de demoliciones de aproximadamente 300 edificios afectados por la construcción de esta avenida. El patrimonio que desaparecía preocupaba y se convocó un concurso de fotografía en 1908, de aquellos lugares que dejarían de existir para conservar la memoria gráfica. El fotógrafo Pau Adouard formó parte del jurado. Habían diferentes temas: calles y plazas, detalles decorativos, tejados, etc. A partir de este momento surgieron voces que pensaban se debía aprovechar la abertura de la Vía Laietana para crear un barrio gótico alrededor de la catedral, como Ramon Rucabado o Francisco de Paula Nebot (el cual dio forma a un proyecto en el que demolía todas las construcciones entre la catedral y la Plaza del Rey y la Plaza Sant Jaime, dejando a la vista el ábside de la seo y las columnas del templo de Augusto, llenando el espacio con unos jardines clásicos llenos de escalinatas de acceso). Rubió i Bellver fue otro de los que proponía cambios al respecto, de hecho, fue él el que ideó el puente neogótico que atraviesa la calle del Bisbe. Ver: Lacuesta, R. 2000. *La restauración monumental en Cataluña (siglos XIX y XX)*. *Las aportaciones de la Diputación de Barcelona*, Barcelona, Diputación de Barcelona, y también: 2001. *La construcció de la gran Barcelona: l'obertura de la Via Laietana*, catálogo de la exposición, Barcelona: Museu d'Història de la Ciutat-Institut de Cultura.

defensa con un escrito en el que también citaba las últimas obras de la catedral. En su opinión, el resultado final se parecía a la idea de Martorell:²⁶ «la historia de cómo es que la fachada y el cimborrio de la seo barcelonesa son casi exactos a la fachada y el cimborrio proyectados por Joan Martorell no es propia de este lugar. El Círcol Artístic de Sant Lluç (...) editó y repartió un documento probatorio (...) lo podrá leer y enterarse aquel que lo desee. Pero lo cierto es que la igualdad es casi completa». Irónicamente plantea los cambios de Font y cree que la publicación del Cercle fue decisiva para cambiar el aspecto de la seo: «Augusto Font, que fue quien dirigió la obra de la fachada de la seo, hizo obra de eterno agradecimiento al inclinar el alma de los magnánimos señores que pagaron la fachada y el cimborrio a evolucionar y modificar sus primeras tentativas hasta dejar hecha una fachada y un cimborrio parecidos a los proyectados por Joan Martorell, defendido por «La Renaixensa» y por todos sus amigos. ¡Lo queréis más claro! (...) ¡y ahora dicen que Gaudí no quería pasar por la puerta principal de la catedral para no ver la fachada!».

Si realmente Font fue influenciado por todas estas críticas no se sabrá nunca, pero lo cierto es que ya había pasado antes, cuando acabaron la fachada y la volvieron a tapar para poner añadidos decorativos y las dos torres laterales. Ahora volvía a establecer cambios en el cimborrio. Con todos ellos se acercaba más al proyecto de Martorell en cuanto a decoración y verticalidad, aunque sin llegar a igualarlo. La polémica acompañó la obra de la seo desde el principio hasta el final, y sus arquitectos se vieron inmersos y enfrentados a todos aquellos que hubiesen preferido el proyecto de Joan Martorell.

Por otro lado, no fue el único proyecto de restauración al que se enfrentó Font. Antes había diseñado junto a Elies Rogent el de la Catedral de Tarragona, que aunque no se llevó a cabo, aporta información valiosa sobre sus maneras de entender la restauración y el patrimonio: «el criterio que debe dominar en el proyecto es el de la unificación, respetando lo que en cada periodo histórico tenga el valor artístico reconocido; sin faltar a la unidad deben introducir las modificaciones y cambios que requiere el esplendor de culto. Para restaurar la

²⁶ «la història de com és que la façana i el cimborri de la Seu barcelonina són quasi exactes a la façana i cimborri projectats per Joan Martorell, no és pròpia d'aquest lloc. El Círcol Artístic de Sant Lluç (...) va editar i repartir un document provatori (...) el podrà llegir i assabentar-se'n aquell que ho desitgi. Però el cert és que la igualtat és gairebé completa (...) n'August Font, que fou qui dirigí l'obra de la façana de la seu, feu obra digna d'etern agraïment l'haver inclinat l'ànima dels magnànims senyors que pagaren la façana i el cimborri a evolucionar i a modificar les seves primeres temptatives fins a deixar feta una façana i un cimborri semblants a la façana i el cimborri projectats per Joan Martorell i defensat per «La Renaixensa» i per tots els seus amics. Ho volem més clar! (...) i diuen ara que en Gaudí no volia passar per la porta principal de la Seu per a no veure la façana! Rubió i Bellver, J. 1927. *Tàber Mons Barcinonensis. Observacions escrites després de l'exposició pública de les «Visions» del Tàber al claustre de la Seu*: 25. Barcelona: Imprenta de la Casa de la Caridad. El documento que cita es el comentado anteriormente, publicado por él mismo en el año 1906.

basílica con conocimiento de causa, se estudiarán sus formas originarias, lo que cada época y estilo haya aportado, las adiciones y mutilaciones que han sufrido analizando su valor artístico para saber si son dignos de conservarse, destruirse o modificarse».²⁷ Es un criterio acertado y muy lógico, pero podremos ver que la valoración que hicieron de cada estilo no siempre fue acertada. Por ejemplo, la mayoría de las capillas que analizan, de época gótica, quedan salvadas de cualquier acción de derribo y opinan que se deben restaurar. Pero la actitud es diferente cuando la capilla es barroca: «La capilla de los Santos Doctores Cosme y Damián. Para construirla profanan el monumento y cometen un error artístico de primer orden. Es churrigueresca, las formas manifiestan el desenfado del siglo XVII y su emplazamiento se presta a continuas irreverencias. Creen procedente su demolición, volviendo a colocar los sillares en su estado primitivo». No argumentan, por tanto, como motivo para su derribo, el estado de conservación en el que se encuentra la capilla, y es que, no es que esté mal conservada, que su estado sea deplorable, o un riesgo o peligro para la salud pública y los fieles de la Catedral, no es nada de eso la causa, sino que es meramente formal, de estilo, de formas «desenfadadas», «irreverentes», «churrigueresca». La definición que daban al principio, correcta en su planteamiento, se ve contaminada por la ideología y el pensamiento romántico de los dos arquitectos, que ven como una «profanación» el hecho de que la capilla barroca se construyó sobre la anterior gótica. Hay una influencia directa de Viollet-le-Duc, al que además, mencionan en su memoria.²⁸

Cabe destacar otros aspectos del proyecto. El primero es la magnitud de la obra que se pretendía hacer, ya que son muchas las intervenciones que se proponían. Unos de los elementos son los campanarios: de planta octogonal sobre los dos brazos del transepto, parecidos a los de la Catedral de Barcelona. Los contrafuertes se completaban con pináculos que acentuaban la verticalidad del edificio y remarcaban su estética gótica. También se rebajaba el nivel de la plaza y se hacían gradas nuevas de acceso. En la fachada estaban las figuras de los doce apóstoles y nueve profetas en las jambas y la Virgen en el parteluz, del maestro Bartolomé. El tímpano triangular sobre la puerta estaba ornamentado con tracería calada y debajo había un relieve con el Salvador y dos ángeles. Una crestería de piedra coronaba toda la fachada y cuatro pináculos la enmarcaban. Además se suprimían los dos cuerpos simétricos sobre el rosetón y se modificaba la cubierta haciéndola a dos aguas, coronada igualmente por la crestería y con una cruz de piedra en el vértice. Los cuerpos simétricos a cada lado del cuerpo central, más bajos, seguían también una doble vertiente y se decoraban de la misma manera.

²⁷ Rogent, E., Font y Carreras A. 1884, *Catedral de Tarragona. Proyecto de restauración. Memoria*. 3 volúmenes.

²⁸ Citan su *Dictionnaire raisonné* y sus restauraciones de París, Bourges y Mayon. *Ibidem*: 28.

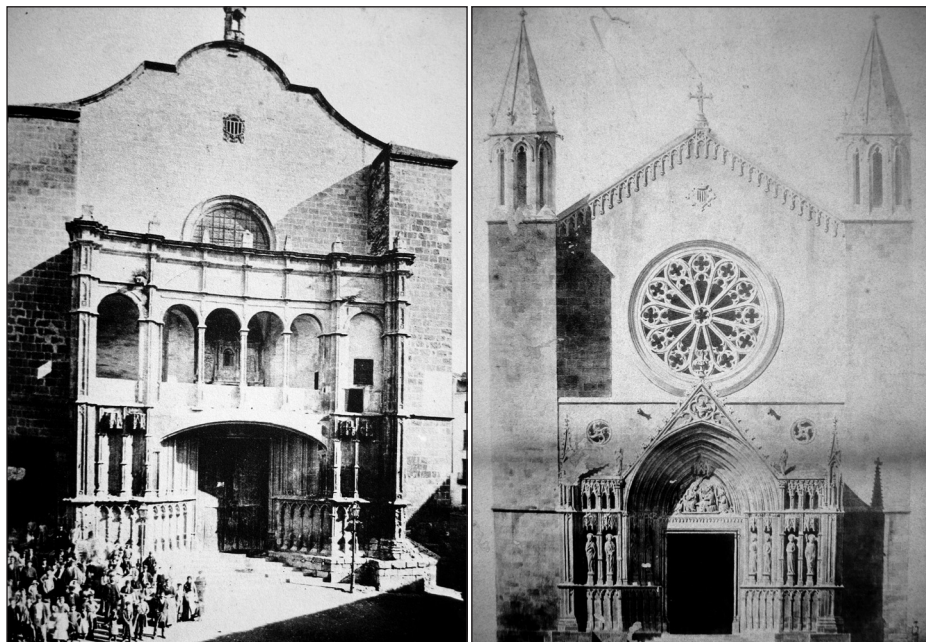
Algo parecido pasó en la iglesia de Santa María de Vilafranca, cuya primera piedra se puso en 1285, con la diferencia de que, esta vez, si se ejecutó el proyecto. El edificio sigue las características del gótico catalán: poca decoración exterior, cubierta plana, contrafuertes interiores conformando capillas laterales y sentido unitario del espacio. A finales del siglo xv se inició la fachada y se quedó sin terminar por motivos económicos. En el siglo xvi se añadió una galería de arcos renacentista para completarla. Se tuvo que esperar hasta 1903, cuando Manuela Vía y Oliveras decidió dar el dinero necesario que harían posible la restauración de la fachada. Una historia parecida al episodio de la Catedral de Barcelona.

Font recibió el encargo en 1903.²⁹ El cambio fue radical (Figura 9). Eliminó el añadido renacentista, la galería de arcos y el friso aunque dejó la parte inferior que ya era gótica original. Resulta difícil de creer como se pudo destruir un legado renacentista como éste, y más teniendo en cuenta que en Cataluña no abundan. Todo era lícito cuando se trataba de neogótico y la vertiente arqueológica desaparecía rápidamente cuando se trataba de otro estilo. Sorprende que pudieran destruir sin remordimientos este patrimonio, que no se valoró como fruto de su época y único en su disposición de galería muy original. Así, sobre el basamento gótico original Font diseñó las esculturas con doseletes, que representan, a la izquierda, San Antonio de Padua, San Pablo, San Lucas y el profeta Jeremías y a la derecha, San Francisco de Asís, San Pedro, San Juan Evangelista y el profeta Isaías. En el tímpano, un relieve de la Virgen coronada por su Hijo en presencia de un ángel, rodeado de arquivoltas acabadas con gablete y florón. Entre el gablete y el arco de la portada está la figura de Dios Padre y ángeles en los extremos. Las esculpió Rafael Atché que ya había trabajado con Font en otras ocasiones, por ejemplo en la Catedral de Barcelona, a la que todo el conjunto recuerda. Se inauguró el día 20 de agosto de 1905. La imagen de la iglesia había cambiado radicalmente, de renacimiento a neogótico, mostrando una vez más como la pasión por el estilo medieval fue capaz de derribar una obra original renacentista.

Son estos dos ejemplos, junto al de la fachada de la Catedral de Barcelona, diferentes aproximaciones a la restauración de edificios religiosos del siglo xix, en las que prima el conocimiento de la arquitectura gótica, de los elementos que lo conforman y de sus complejos sistemas constructivos. Las teorías de Viollet-le-Duc que defendían restaurar cada edificio siguiendo el estilo en el que fueran concebidos en origen son asimiladas por arquitectos como Josep Oriol Mestres, Elies Rogent o Augusto Font, hasta el punto de sacrificar obras artísticas de otros estilos originales y a veces inéditas en su tipología, como en el caso de la tribuna de Santa María de Vilafranca. No podemos dejar de atisbar entre estos artistas una concepción aún romántica de la arquitectura gótica, que por tanto, traspasa el siglo xix y perdura durante los primeros años del siglo xx.

²⁹ *Carpetas de proyectos de 1903*, Arxiu Comarcal de l'Alt Penedès (ACAP).

Figura 9
Iglesia de Santa María de Vilafranca del Penedès con su portada renacentista y proyecto de Font realizado. Archivo María Font.



FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA CITADAS

- AC: Archivo de Castelldefels
 ACCB: Archivo Capitular de la S E Catedral Basílica de Barcelona
 ACAP: Arxiu Comarcal de l'Alt Penedès
 COAC: Colegio de Arquitectos de Cataluña
 RABASF: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Alcolea Gil, S. 1985. «Neogoticisme arquitectònic a Catalunya», *D'Art*, nº 11: 231-243. Barcelona: Departament d'Història de l'Art, Facultat de Geografia i Història, Universitat de Barcelona.

Bassegoda Nonell, J. 1981. «La fachada de la Catedral de Barcelona», *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, XLV/809, Barcelona: Imprenta Juvenil, S. A.

Bofarull, A. 1847. *Guia Cicerone de Barcelona*: 85. Barcelona: Imp. del Fomento.

Carreras Candi, F. 1913-14. «Les obres de la Catedral de Barcelona, 1298-1445» *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* VII: 315.

Font y Carreras, A., Girona y Vidal, M., Girona y Vidal, A. 1915. *Memoria sobre la construcción del cimborio de la Catedral Basílica de Barcelona*, Barcelona.

Freixa Serra, M. 2007. «Joan Rubió i Bellver i el seu temps» en M. de Solà-Morales (ed.), *Joan Rubió i Bellver: arquitecte modernista*: 148. Barcelona: Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya.

Girona i Agraful, M. 1899. *Al Excmo. Cabildo de la catedral de Barcelona, de Manuel Girona, Reseña histórica de 40 años dedicados a la terminación de la catedral basílica*, Barcelona: Heinrich y C^o.

González-Varas Ibáñez, I. 1996. *Restauración monumental en España durante el siglo XIX*, Colegio Oficial de Arquitectos de León.

Hill, Rosemary. 2007. *God's Architect. Pugin and the building of Romantic Britain*, London: Penguin Books.

Lacuesta, R. 2000. *La restauración monumental en Cataluña (siglos XIX y XX). Las aportaciones de la Diputación de Barcelona*, Barcelona: Diputación de Barcelona.

Martorell i Montells, J. 1883. *Ante-proyecto de fachada para la catedral de Barcelona*, Barcelona: La Renaixensa.

Pi i Arimón, A. 1854. *Barcelona antigua y moderna*: 442. Barcelona: Editorial Gorchs.

Piferrer, P. 1839. *Recuerdos y bellezas de España*, vol. 2: s/p. Barcelona: Imprenta de Joaquín Verdaguer.

Pugin, A. W. N., 1836, *Contrasts, or a parallel between the noble edifices of the 14th and 15th centuries and similar buildings of the Present Day*, London: Printed for the Author.

— 1841, *True Principles of Pointed or Christian Architecture*, London: W. Huges.

Rogent, E., Font y Carreras A., *Catedral de Tarragona. Proyecto de restauración. Memoria*. 3 volúmenes, 1884.

Rubió i Bellver, J. 1927. *Tàber Mons Barcinonensis. Observacions escrites després de l'exposició pública de les «Visions» del Tàber al claustre de la Seu*: 25. Barcelona: Imprenta de la Casa de la Caridad.

Urbano, J. 2013. *Eclecticisme i arquitectura. August Font i Carreras (1845-1924)*, Barcelona: Dux.

Vasari, G., 1550, *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Florencia: Lorenzo Torrentino.

Street, G. E., 1865. *Some account of gothic architecture in Spain*, London: John Murray, Albemarle Street.

— 1882. *Proyecto de fachada para la Catedral Basílica de Barcelona. Opinión de la prensa reconociendo la superioridad del proyecto del arquitecto Joan Martorell sobre el de los arquitectos Oriol Mestres y Augusto Font y el de Don Manuel Girona*,

seguido de la felicitación que por el referido proyecto la mayoría de los arquitectos de Barcelona dirigió a su compañero Juan Martorell, Barcelona: Imprenta Xuclà.

«Libro de Actas. 13 de enero de 1906». Archivo Histórico del Cercle Artístic de Sant Lluc.

«Libro de Actas. 3 de febrero de 1906». Archivo Histórico del Cercle Artístic de Sant Lluc.

— 2001. *La construcció de la gran Barcelona: l'obertura de la Via Laietana*, catálogo de la exposición, Barcelona: Museu d'Història de la Ciutat-Institut de Cultura.