
La recreació del passat: el Barri Gòtic de Barcelona, 1880-1950

Joan Ganau Casas

Barcelona Quaderns d'Història, 8 (2005)

Cada matí, centenars de turistes descendeixen dels autocars que els han dut fins al centre de Barcelona amb l'objectiu de visitar la catedral i el Barri Gòtic. Molts d'ells hi passegen, embadalits, contemplant l'espectacularitat gòtica de la catedral o la contenció estètica de l'arquitectura civil. D'altres, coneixedors de la història de la ciutat, o informats pels guies turístics, ho observen amb els ulls de qui coneix fets diversos, com ara que la façana de la catedral es construí fa un segle o que molts dels elements gòtics i dels espais recollits que conformen el barri hi van ser incorporats al llarg del segle xx.

Avui, el Barri Gòtic, a més de ser un important reclam turístic, constitueix una de les síntesis més completes de la història urbanística recent de Barcelona. El seu origen se situa en la confluència de dos processos, llargs i controvertits, que va viure la ciutat: l'acabament de la façana de la catedral i la reforma interior de la ciutat. Així mateix, quant a la conformació del Barri Gòtic hi podem trobar, a més d'un ideari històric, arquitectònic i urbanístic, l'embrió d'un concepte que, més desenvolupat, amb el pas dels anys s'ha convertit en una de les pedres angulars del turisme cultural: la tematització dels espais històrics.

L'acabament de la catedral i el tractament del seu entorn

Com és prou sabut, la catedral de Barcelona havia restat inacabada, sense façana, al segle xv. La ciutat, la Barcelona industrial i burgesa que s'anava consolidant a mitjan segle xix, no podia permetre tenir el seu edifici més simbòlic amb un aspecte tan desendreçat, per bé que aquesta situació no era única, ja que altres ciutats europees, per exemple Colònia i Milà, tampoc no van completar les seves catedrals gòtiques fins al segle xix.

Però, quin acabament convenia a una catedral gòtica en ple segle xix? Durant la centúria anterior, en altres catedrals catalanes d'origen medieval, com ara les de Girona, Tortosa o Solsona, s'hi havien construït elegants façanes barroques o neoclàssiques, sense que això generés cap polèmica. També, sense sortir de Bar-

celona, poques dècades abans s'havia reconstruït una bona part de l'edifici gòtic de la Llotja en un neoclàssic ben pur, el mateix estil que també a mitjan segle XIX havia emprat Josep Mas i Vila per a la nova façana de l'Ajuntament.

Respecte a la catedral, en canvi, aviat va quedar clar que la façana s'havia d'ajustar a l'estil gòtic en què s'havia construït la resta de l'edifici. És cert hi va haver alguna proposta –per exemple la plantejada per J. Estivill l'any 1821– de seguir el criteri aplicat a les altres catedrals i bastir una façana neoclàssica. Amb tot, la penetració del romanticisme i de l'eclecticisme en el pensament arquitectònic català van fer canviar aviat la concepció respecte a la catedral de Barcelona. Pau Piferrer, un dels principals introductors del neomedievalisme a Espanya, afirmava amb contundència l'any 1848 que la catedral s'havia de finalitzar d'acord amb el mateix estil gòtic amb què s'havia concebut.¹ A més, el descobriment a l'arxiu de la catedral d'un suposat projecte medieval de portada per a la catedral, atribuït al Mestre Carllí, va ser decisiu per aconseguir l'acord ciutadà sobre l'estil que calia seguir per culminar l'erecció de la façana.

Va ser precisament el màxim representant de la burgesia financera de Barcelona, Manuel Girona, qui esdevingué un dels principals protagonistes de l'acabament del temple. Aquest banquer, home d'inquietuds artístiques i profunda religiositat, va realitzar el 1860 –juntament amb l'arquitecte Josep Oriol Mestres– un primer projecte de façana que seguia el model original del Mestre Carllí. S'inicià la construcció de la primera fase i, seguint aquest projecte, l'any 1868 ja s'havia acabat el frontis de la catedral. Aleshores les obres quedaren aturades a causa de la complexa situació política espanyola posterior a la Revolució de Setembre.

Fins als anys vuitanta no es van reprendre els treballs a la portada, cosa que desfermà una forta polèmica a la ciutat sobre quin havia de ser el model gòtic a seguir en la construcció de la resta de la façana. El debat versà entorn de dos projectes. Un d'ells el signà Josep Oriol Mestres: hi proposava la continuïtat amb el gòtic original de la catedral, venia avalat per Manuel Girona i, des d'una perspectiva acadèmica, li donava suport Elies Rogent.² L'altre projecte el presentà Joan Martorell, al voltant del qual es va alinear una bona part del món artístic i cultural barcelonès de l'època.³ Martorell s'inspirà directament en el gòtic del nord d'Europa i oferí una espectacular proposta de façana, més pròpia del nord de França o d'Alemanya que no de Catalunya.

En la discussió, s'hi van barrejar interessos ideològics, corporatius i polítics. Tanmateix, la part teòrica es fonamentava sobre un debat de caire artístic i històric. Seguint els criteris difosos per Viollet-le-Duc, la catedral s'havia d'acabar a partir d'un gòtic modèlic. Quin era, però, el model de l'arquitectura gòtica reli-

1. Ramon GRAU i Marina LÓPEZ, «Pau Piferrer i Victor Hugo: la llum no venia d'Alemanya», *L'Avenç*, 89 (1986), pàg. 70-73.
2. Joan BASSEGODA, «La fachada de la catedral de Barcelona», *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, 809 (1981), pàg. 263-287.
3. Entre altres, avalaren el projecte diversos arquitectes, com ara Lluís Domènech, Antoni Gaudí, Bonaventura Bassegoda, Camil Oliveras i Josep Vilaseca; escriptors, com ara Marià Aguiló, Àngel Guimerà, Joan Sardà, Josep Ixart i Narcís Oller; historiadors, com ara Antoni Rubió, Josep Fiter, Antoni Aulèstia, Josep Puiggarí i Pelegrí Casades; i entre els artistes, Josep i Joan Llimona, Aleix Clapés i Antoni Vilanova. Tots ells adreçaren a l'Academia de San Fernando, l'any 1887, un informe en el qual donaven suport al projecte de Joan Martorell (*Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (Madrid), caixa 182-1/5).

giosa catalana? Més enllà dels personalismes que s'amagaven darrere de cada projecte es generà un consens clar: la necessitat d'adoptar el gòtic del nord d'Europa com a model primigeni sobre la base del qual hauria evolucionat el gòtic català i, per tant, com a font d'inspiració de la façana de la catedral.

El tancament de la polèmica no va arribar tant per l'acord en els fonaments teòrics, com per la generosa oferta de Manuel Girona de pagar les obres de construcció de la façana, amb la qual cosa va desequilibrar clarament el debat a favor seu. Per aquest motiu, malgrat que continuà tenint una forta oposició, fou el projecte de Mestres el que s'imposà a partir del 1887. En aquest context, la intervenció d'August Font –qui prengué la direcció de les obres pocs anys després– va produir un resultat final que, en gran manera, sintetitzà molts aspectes dels dos projectes que havien estat objecte de la polèmica.

L'any 1912, finalment, l'agulla central de la façana de la catedral s'havia culminat. Però tot i haver-se construït la nova façana, la catedral de Barcelona no disposava d'una plaça que permetés contemplar-ne la grandesa. L'edifici continuava estant envoltat per estrets carrers d'origen medieval i per construccions tan pròximes que gairebé l'ocultaven. Al llarg del segle XIX molts monuments van patir, per tot Europa, un procés d'aïllament, d'obertura de places i grans espais al seu voltant per tal de destacar-ne la presència.⁴ A Barcelona, en els mateixos anys en què es debatia i es construïa la nova façana de la catedral, van sorgir diverses propostes per transformar el barri.

Les primeres ja van arribar amb els projectes d'Eixample i Reforma que l'any 1859 es presentaren al concurs convocat per l'Ajuntament. És interessant analitzar les diverses propostes que s'hi van fer. Així, el projecte guanyador del concurs, signat per Antoni Rovira i Trias, proposà com a principal intervenció en la ciutat històrica l'obertura d'una avinguda que, partint d'una gran plaça central de l'Eixample, acabés just a la façana de la catedral, guanyant doncs una perspectiva que aleshores no tenia (cal tenir present que les obres de la façana encara no s'havien iniciat). Josep Fontserè, un altre dels arquitectes finalistes, oferí una solució similar si bé menys atrevida: obrir un carrer que, des de la gran plaça, es dirigís directament cap a una altra plaça situada davant de la catedral. Al seu torn, l'altre finalista del concurs, Francesc Soler i Glòria, proposà de traçar una gran avinguda que travessés tot el centre històric i enllacés l'Eixample amb el port. Aquesta avinguda, en passar per la catedral, havia de formar també una gran plaça que realcés la seva presència.

El simbolisme de la catedral a mitjan del segle XIX era, doncs, evident. Continuava ocupant un lloc central en l'ordenament de la ciutat. Fins i tot Ildefons Cerdà va mantenir sempre un tracte preferent cap a la catedral, malgrat que el seu projecte de reforma de Barcelona pràcticament proposava fer *tabula rasa* de la ciutat històrica. No només va condicionar el seu projecte de reforma a la preservació de la catedral, eliminant algun nou carrer que la podia afectar, sinó que en el projecte definitiu, en traçar una de les tres grans avingudes, prengué com a punt de referència la façana de la catedral, davant de la qual, sense trencar la rectitud del carrer, hi projectà una plaça.

4. Un procediment que fou àmpliament criticat per Camillo SITTE, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Viena, 1889. Anys més tard, Leopoldo TORRES BALBÁS criticà també les intervencions realitzades en molts monuments espanyols a «El aislamiento de nuestras catedrales», *Arquitectura*, 20 (1919), pàg. 358-362.

Les propostes més específiques i ambicioses de transformació del barri de la catedral van arribar cap al 1880. Precisament en el moment en què es reprengué la discussió sobre la reforma interior de Barcelona, i quan el debat sobre la façana es trobava en el moment àlgid, es van presentar tres propostes. Totes elles corresponien a autors molt representatius a la ciutat i perseguïen un objectiu molt similar.

La primera la presentà Lluís Domènech i Montaner, qui l'any 1879, en un article sobre la reforma interior publicat a *La Renaixença*, plantejà la possibilitat de construir una gran plaça darrere de la catedral. La proposta era agosarada, un somni, com ell mateix reconeixia: enderrocar totes les edificacions que hi havia entre l'absis de la catedral i la plaça de Sant Jaume (les illes de cases compreses entre els carrers Pietat i Veguer i la plaça de Sant Just). N'havia de resultar un gran espai que Domènech convertia en una plaça envoltada per edificis monumentals i presidida per les tres columnes romanes: “dretes; enmig de la grandiosa plaça, en el mateix lloc que mils anys fa ocupen, com trofeus de nostra remotíssima grandesa, s'aixequen les gegantines columnes de l'antic temple romà. Ja ho hem dit, és un somni. Mes és tan bonic per nosaltres?”.⁵

Si Domènech havia presentat la visió onírica d'aquesta transformació del centre de la ciutat, la versió lírica provingué de Jacint Verdaguer. L'any 1883 el poeta reprengué la mateixa idea en vers i la inclogué en la seva oda *A Barcelona*: “Oh! aterra eixa cortina de cases que separa / l'estàtua de Don Jaume del seu reial Tinell. / Enmig d'aqueixa plaça, que no tindrà segona, / les tres columnes d'Hèrcules quan miri el viatger / creurà veure les Gràcies, per fer-te de corona, / de braços enllaçades, dansant en ton verger”. El fet que l'Ajuntament edités cent mil còpies d'aquest poema per repartir-les per tota la ciutat dóna idea de la seva difusió.⁶ La imatge de la catedral aïllada començava a ser acceptada pels barcelonesos.

Va ser Àngel Josep Baixeras el primer a concretar aquesta plaça sobre un plànol. Sovint s'ha criticat Baixeras per l'escàs respecte que el seu projecte de reforma mostrava cap als monuments de la ciutat, però el cert és que el patrimoni arquitectònic va ser un motiu de preocupació constant per a aquest advocat. D'acord amb el concepte de monument existent a l'època, Baixeras estudià les principals esglésies de Barcelona amb l'objectiu –a més de conservar-les– de potenciar-ne la presència amb la creació d'espais enjardinats al voltant. És el que proposà, per exemple, en el primer projecte de reforma de l'any 1879 amb l'església de Santa Maria del Mar. En canvi, en la memòria d'aquest mateix projecte, es lamentà que no fos possible aplicar aquest model a la catedral “por estar rodeada de edificios históricos que es necesario respetar”.⁷

Però només uns anys després, aquest respecte pel valor històric dels edificis que envoltaven la catedral havia desaparegut. El 1883 Baixeras recollí la idea de Domènech i Montaner i proposà fer desaparèixer tots els edificis d'escàs valor per deixar-hi únicament els grans monuments, realçats pels grans espais i les noves perspecti-

5. Lluís DOMÈNECH MONTANER, «Reforma de Barcelona», *La Renaixensa*, 3 (1879), pàg. 125-148.

6. Vegeu sobre aquesta oda i altres aspectes de la relació literària del poeta osonenc amb Barcelona: F. CODINA i R. PINYOL (ed.), *Verdaguer i Barcelona*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1995.

7. Àngel José BAIXERAS, *Memòria presentada a l'Ajuntament de Barcelona sobre la reforma de la ciutat*, manuscrit, 1879 (AAB (Arxiu Administratiu de Barcelona), Secció Urbanització i Reforma, caixa 6).

ves, com ara una nova avinguda que també projectava just davant de la façana de la catedral. Baixeras es defensava dels atacs amb la justificació següent:

*“Lo único que algunos consideran como una especie de lujo, es el jardín que proponemos detrás de la Catedral; mas nosotros lo consideramos como una necesidad de ornato y de esparcimiento. [...] Todas las ciudades de alguna importancia los tienen, y ningún punto más a propósito en nuestra población que el indicado, porque sobre ser el más elevado de la ciudad, reunirá condiciones de belleza poco comunes, en razón a estar rodeado por la artística fachada de la Audiencia, el grandioso ábside de la Catedral, el característico Archivo de la Corona de Aragón; a disfrutar de la vista de la bellísima Capilla de Santa Águeda, y a permitir la construcción en el centro de este jardín de un resto de monumento romano, con el que allí existe empotrado en las casas de la calle del Paradís conocido por el nombre de columna de Hércules”.*⁸

El simbolisme de la proposta era evident. Per un costat es culminava un procés iniciat a mitjan segle amb la construcció de la plaça de Sant Jaume. La nova plaça aconseguia concentrar tot el poder religiós i polític de la ciutat: a més de la catedral, la gran esplanada havia de quedar tancada per l'Ajuntament i els palaus del Rei, del Bisbe i de la Generalitat, aleshores ocupat per l'Audiència. Al mateix temps, un únic espai oferia un recorregut per les fites més rellevants de la història de Barcelona: des de les restes del temple romà que retornaven a la seva ubicació original fins a les grans reformes neoclàssiques del segle XIX, passant, sobretot, pels grans edificis medievals i renaixentistes, construïts en l'època de màxim esplendor de la ciutat.

Això no obstant, aquest projecte suposava una contradicció amb el llenguatge arquitectònic emprat en l'acabament de la catedral. Com hem dit, el consens sobre la necessitat de culminar la catedral amb una façana neogòtica ja era pràcticament unànime a la Barcelona de mitjan segle XIX. Els ideals romàntics i neo-medievalistes havien penetrat, doncs, amb força en el pensament arquitectònic català. La ruptura amb l'academicisme neoclàssic que en l'arquitectura es va produir en el segon terç del segle XIX encara tardà a arribar a l'urbanisme.

Els projectes d'ordenació del barri de la catedral que acabem de comentar es basen, d'una banda, en el gust per les grans escenografies barroques en els espais urbans, que la influència de tradició Beaux-Arts va ajudar a prolongar durant el segle XIX. Alhora, obeeixen a la tendència predominant a tot Europa de preservar únicament els grans monuments històrics, deixar-los lliures de la presència pròxima de construccions menors i convertir-los en fites de les perspectives urbanes.

Tot i que amb matisos, el mateix desfasament entre la renovació del llenguatge arquitectònic i urbanístic és general a tot Europa. Els motius són complexos i potser no han estat prou estudiats. En primer lloc, així com l'arquitectura comptava amb una llarga tradició d'estudis històrics, l'urbanisme gairebé no havia nascut com a disciplina científica. Així, el neomedievalisme arquitectònic es va anar expandint a mesura que triomfava el romanticisme. Autors tan representatius com Pugin, Ruskin o Viollet-le-Duc ja havien publicat les seves obres a mitjan segle XIX. Per contra, Sitte o Buls no van publicar els seus treballs fins a la darrereria del segle.⁹

8. Ángel José BAIXERAS, *La verdad sobre el proyecto Baixeras*, Barcelona, Imprenta Barcelonesa, 1883, pàg. 21.

9. Françoise CHOAY, *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1993, pàg. 137-139.

En segon lloc, es va donar igualment una important distància temporal entre l'inici de la valoració històrica dels monuments arquitectònics i la necessitat de conservar la ciutat antiga en el seu conjunt. Des de la perspectiva del segle XIX era possible conservar les grans fites arquitectòniques, però resultava innecessari mantenir l'estructura de carrers i unes arquitectures que es consideraven obsoletes. La necessitat de canvi i adaptació de les velles estructures urbanes a les noves demandes de la societat industrial es percebia com una cosa més important que no la permanència dels centres històrics.

Les demolicions de la Via Laietana i la reubicació de les restes arqueològiques

El segon procés en què es fonamenta l'aparició de la idea del Barri Gòtic fou la reforma interior de Barcelona. El moment inicial de la reforma es pot situar l'any 1859, quan, com hem vist, es van presentar diversos projectes per remodelar la ciutat històrica, alhora que s'iniciava l'eixampla. Però l'execució de la reforma es va endarrerir durant molts anys per raó de la seva magnitud, l'elevat pressupost, les dificultats legals, l'oposició de la propietat immobiliària i, en definitiva, la incapacitat de la burgesia barcelonesa per tirar endavant un projecte d'aquesta envergadura sense el suport de l'Estat, el qual, per exemple, havia estat clau en les intervencions de Haussmann a París pocs anys abans.

De fet, les obres de la reforma no es van iniciar fins al 1908, després de superar situacions molt complexes.¹⁰ Així, doncs, l'inici de les demolicions de les cases per obrir la gran avinguda de la Via Laietana coincidí, d'una manera totalment casual, amb els darrers treballs de construcció de la façana de la catedral. Fou en aquells anys que es va resoldre la contradicció aparent entre una catedral completament gòtica i les propostes per emmarcar-la en una escenografia de gust clarament barroc.

Havia passat mig segle des dels primers projectes de Cerdà. S'havien discutit diversos projectes, tots molt agressius amb el teixit medieval del centre històric i, malgrat això, encara no hi havia a la ciutat una consciència clara sobre l'impacte real que havien de tenir els enderrocs. Després de dècades d'ajornar l'inici de les obres, de veure com empitjoraven les condicions de vida dels habitants i com queien els preus de les propietats, la prioritat era iniciar ràpidament la reforma.

La consciència conservacionista va anar sorgint a tot Europa al mateix ritme que desapareixia el patrimoni històric de les ciutats. L'obra de Camillo Sitte va ser, per exemple, una resposta a la reforma del Ringstrasse de Viena.¹¹ A París, les demolicions del baró Haussmann a la ciutat medieval esdevingueren la causa principal de l'aparició d'un potent moviment conservacionista al final del segle XIX.¹² També a Barcelona, l'inici de les obres de la reforma féu que el moviment

10. Una explicació més extensa d'aquestes dificultats pot trobar-se a Joan GANAU, *Els inicis del pensament conservacionista en l'urbanisme català*, Barcelona, Publicacions Abadia de Montserrat, 1996, pàg. 240-260.

11. George C. COLLINS i Christiane C. COLLINS, *Camillo Sitte and the Birth of Modern City Planning*, London, Phaidon, 1965.

12. Anthony SUTCLIFFE, *The Autumn of Central Paris. The Defeat of Town Planning (1850-1870)*, London, Edward Arnold, 1970.

conservacionista, ja existent però fins aleshores centrat en el patrimoni rural, es bolqués sobre la ciutat. I més tenint en compte que s'aplicava un projecte antic que xocava contra la cultura urbanística que hi havia a la ciutat, que exemplificava bé el Pla d'Enllaços de Léon Jaussely, aprovat en aquells anys.¹³

Amb tot, atesa l'evidència que una part de la ciutat històrica desapareixeria, abans d'iniciar les obres es va preveure utilitzar els instruments de què es disposava en aquells moments per preservar el patrimoni. En primer lloc, per conservar-ne la memòria, es va convocar un concurs d'imatge gràfica en el qual van participar alguns dels principals dibuixants i fotògrafs de la ciutat, com ara Modest Urgell, Dionís Baixeras i Adolf Mas. El resultat va ser un important arxiu de dibuixos i fotografies que captaven els carrers, ambients i racons de la ciutat que havia de desaparèixer.¹⁴ En la mateixa línia, es va encarregar a l'historiador Francesc Carreras i Candi que recopilés informació històrica sobre aquells carrers i que escrigués la crònica de les obres de la reforma.¹⁵

En segon lloc, es va preveure traslladar a un museu les troballes arqueològiques més valuoses que poguessin sorgir durant les tasques d'enderroc. Per aquest motiu, en el contracte amb l'empresa que finançà les obres, l'Ajuntament s'hi reservà el dret a recollir els fragments d'interès artístic i històric per destinar-los a algun museu. Però aviat se superaren totes les previsions: oculta darrere de l'aparença de cases pobres modificades durant segles, va aparèixer una gran riquesa d'arquitectura medieval. Els enderrocs es paralitzaven constantment per examinar els edificis i retirar-ne els elements arquitectònics més valuosos. Les queixes del Banco Hispano Colonial, que finançava les obres de demolició, no van tardar a arribar, i va pressionar l'Ajuntament perquè els arqueòlegs restringissin els criteris de selecció de les troballes.

Tanmateix, els materials començaven a acumular-se als magatzems municipals. Cap museu era capaç d'enquibir-hi tots els materials arqueològics que apareixien entre les runes, com ara arcades, finestrals, capitells i escales. A més, aviat es va fer evident que, en alguns casos, no n'hi havia prou salvant només els fragments, sinó que calia conservar l'edifici sencer. Això succeïa, per exemple, amb algunes cases gremials medievals que havien mantingut perfectament la seva estructura. En aquests casos, la pràctica més habitual havia consistit a traslladar l'edifici a algun lloc de l'Eixample. És el que havia succeït amb diversos convents –o parts de convents– en les darreres dècades del segle XIX. Els criteris havien canviat, i ara es pretenia mantenir-los en el seu emplaçament original.

13. Per contextualitzar l'urbanisme barcelonès d'aquest període i el Pla d'enllaços: Manuel DE TORRES CAPELL, *El planejament urbà i la crisi de 1917 a Barcelona*, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 1987; també Francisco J. MONCLÚS, «Barcelona: ideas de ciudad y estrategias urbanísticas (1897-1923)», dins *Arturo Soria y el urbanismo europeo de su tiempo. 1894-1994. Primer centenario de la Compañía Madrileña de Urbanización*, Madrid, COAM, 1996, pàg. 67-84.

14. Vegeu, per exemple, Rafel TORRELLA, «La fotografia al concurs artístic de la vella Barcelona», dins *La construcció de la gran Barcelona: l'obertura de la Via Laietana, 1908-1958*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2001, pàg. 128-147.

15. Francesc CARRERAS Y CANDI, *La Vía Layetana substituint als carrers de la Barcelona Mitjana*, Barcelona, Albert Martín, 1913.

El sorgiment de la idea del Barri Gòtic

A mesura que els instruments de conservació dels quals es disposava s'anaren mostrant insuficients, va començar a gestar-se la idea de construir un barri gòtic: una mena de museu a l'aire lliure on es dipositessin tots els materials arqueològics procedents dels enderrocs de la Via Laietana que s'anaven fent a escassos metres de distància.

La idea d'obrir la ciutat a l'art o, millor dit, de construir la ciutat com una obra d'art, no era pas nova.¹⁶ La monumentalització de l'espai urbà, la seva relació amb els relictos del passat, lligava perfectament amb aquesta idea. Léon Jaussely mateix, a la memòria de l'esmentat Pla d'Enllaços, escrivia l'any 1907 que "*los museos deberían ser exteriores y no deberían encerrar sino lo que es absolutamente necesario preservar de la intemperie, y aun esto, en edificios muy abiertos*".¹⁷ Aquestes idees, provinents del Civic Art, enllaçaven perfectament amb els plantejaments existents a Barcelona en aquells anys.

A la fi del 1908, en ple procés d'obertura de la futura Via Laietana, el moviment ciutadà es va intensificar. La cronologia és precisa: en pocs mesos la idea va ser difosa i va tenir èxit; al novembre, el *Diario de Barcelona* publicà una entrevista a Antoni Gaudí en la qual l'arquitecte manifestava la necessitat de conservar les restes monumentals per contribuir a la millora estètica de la ciutat. Gaudí hi avançava també que el poeta Joan Maragall estava preparant un document firmat per les principals entitats culturals de Barcelona en defensa de la ciutat antiga.¹⁸

La idea flotava a l'ambient. El desembre del 1908, l'Associació d'Artistes de Barcelona i l'Associació d'Arquitectes de Catalunya van presentar dos documents, probablement escrits per Jeroni Martorell, en els quals es plantejaven els trets bàsics d'allò que hauria de ser el Barri Gòtic.¹⁹ Finalment, l'any 1911 la revista *La Cataluña* dedicà un número monogràfic a la reforma de Barcelona. La introducció la signà Jeroni Martorell, i a l'article central l'escriptor Ramon Rucabado exposava, ja d'una manera elaborada, com havia de ser construït el Barri Gòtic de Barcelona.²⁰

Rucabado identificava en el barri una sèrie d'edificis suposadament gòtics (en realitat, no tots els que citava ho eren) que aleshores estaven barrejats amb cases modernes i "*tiendas modernistas, de vulgares escaleras burguesas, estrepitosamente decoradas*". Enfront de l'heterogeneïtat que, segons Rucabado, feia disminuir el valor artístic del conjunt, proposava la uniformització de l'entorn de la catedral, i es preguntava "*¿Por qué no podría adoptarse la unificación de estilo en este recinto, formado entre las construcciones venerables, glo-*

16. D. J. OLSEN, *The City as a Work of Art*, New Haven, Yale University Press, 1986.

17. LÉON JAUSSELY, *Proyecto de Enlaces de la Zona de Ensanche de Barcelona y los Pueblos Agregados. Memoria* (AAB, Secció Urbanització i Reforma, caixa 4). Vegeu també FRANCISCO J. MONCLÚS, «Barcelona: ideas de ciudad...».

18. A. NICOLAU i D. VENTEO, «La monumentalització del centre històric: la invenció del Barri Gòtic», dins *La construcció de la gran Barcelona...*, pàg. 100-127.

19. JOAN GANAU, «La ciutat com a museu: les obres de reforma interior i el naixement del barri gòtic de Barcelona (1907-1930)» dins JOAN ROCA (coord.), *Expansió urbana i planejament a Barcelona*, Barcelona, Institut Municipal d'Història i Edicions Proa, 1997, pàg. 193-205.

20. RAMON RUCABADO, «Un barrio gótico en Barcelona», *La Cataluña*, 189 (1911), pàg. 308-311.

riosa herencia y legítimo orgullo de la ciudad de Barcelona y las construcciones modernas rigurosamente sometidas al estilo y carácter de aquéllas, un verdadero ‘barrio gótico’?”.

En aquest ‘sotmetiment’ de les architectures posteriors als cànons gòtics és on es descobreix la voluntat uniformitzadora dels defensors del Barri Gòtic. Tots els carrers i les cases –escrivia Rucabado– havien de ser modificades i adaptades a l’estil gòtic català a fi de crear un ambient uniforme per a tot el barri. Fins i tot les botigues, les escales de les cases i els fanals s’havien de sotmetre a aquest procés de ‘gotització’. El resultat final pagaria l’esforç, perquè *“una unidad maravillosa florecería por todo aquel pasaje, que vendría a ser como el corazón de la ciudad de Barcelona, conservado cuidadosamente en un relicario”*.

D’aquesta primerenca descripció que Rucabado oferia d’allò que, passats els anys, arribà a ser el Barri Gòtic, se’n desprenen diverses idees que s’han de destacar. En primer lloc, que, a pesar de ser un fruit indirecte de les obres d’enderroc de la reforma interior que s’estava realitzant ben a prop, el Barri Gòtic és un invent. Un invent conscient, construït sobre la dèbil evidència d’una certa concentració d’edificis gòtics, però plantejat des dels seus inicis com una recreació del passat, un falsejament del centre històric de Barcelona. L’existència o no d’edificis gòtics era secundària. Podien ben bé ser rescatats de les demolicions de la Via Laietana. L’imprescindible era donar una pàtina d’uniformitat gòtica a tot el conjunt.

En segon lloc, aquesta proposta posava fi a l’esmentada contradicció entre la catedral gòtica i la urbanització barroca del seu entorn. Per fi la catedral estaria envoltada per un barri més adient a la seva recentment estrenada grandiositat gòtica. A més, si la construcció de la façana neogòtica havia estat un falsejament històric compartit pràcticament per tothom a Barcelona, per què no es podia fer el mateix amb el barri que s’estenia al voltant?

Cal considerar que la idea del Barri Gòtic partia d’un concepte, el d’unitat d’estil, que feia anys que havia començat a entrar en crisi. Aquest mateix concepte, formulat i aplicat per Viollet-le-Duc, havia estat clau en les intervencions en el patrimoni arquitectònic durant la segona meitat del segle XIX. I a la fi del segle aquest pilar del racionalisme arquitectònic violetlià, basat en la biologia positivista de Cuvier, havia començat a esquerdar-se. Des de diversos sectors, sobretot des de l’arqueologia, es qüestionava l’existència dels estils i, amb això, la metodologia de les restauracions de Viollet-le-Duc. A Catalunya, aquestes mateixes crítiques les havia introduït l’arqueòleg Jean A. Brutails, que havia tingut una gran influència sobre Josep Puig i Cadafalch i altres arquitectes de l’època.

Paradoxalment, aquell mateix concepte en crisi era el que s’estenia ara des de l’arquitectura a l’urbanisme, des dels edificis fins als barris de la ciutat. A partir d’alguns edificis existents es podia arribar a construir tot un barri gòtic..., però també un barri barroc. L’any 1916, per exemple, dos joves arquitectes –Antoni Puig i Lluís Bonet– redactaren un agosarat projecte que partia d’una idea senzilla. Els primers enderrocs de la reforma s’havien produït en un sector de Barcelona consolidat durant l’Edat Mitjana, revalorant els monuments d’aquella època. Així, doncs, quan s’obrissin les noves avingudes projectades a l’àrea del Raval, construïda bàsicament entre els segles XVII i XVIII, per

què no es podia pensar a crear un Barri Barroc amb els monuments que hi existien? La proposta era suggeridora, i de fet obria la possibilitat de zonificar els centres històrics d'acord amb l'estil arquitectònic dominant en cada barri.²¹

En tercer lloc, al capdavant, totes les reavaluacions d'estils arquitectònics es fonamentaven en interpretacions historiogràfiques que contenien clarament unes connotacions ideològiques. La idea del Barri Gòtic naixia en un context polític i cultural molt determinat. El nacionalisme conservador de la darrerïa del segle XIX, en la seva utilització de la història, havia imposat el romànic com a estil propi de Catalunya. L'art romànic, com havia escrit el bisbe Torras i Bages, s'adeïa més amb l'esperit pràctic, reflexiu i moderat dels catalans.²²

Ara, en canvi, es reivindicava una arquitectura més ascètica i somniadora, i al mateix temps més urbana i burgesa. Enfront del caràcter rural del romànic, l'arquitectura gòtica remarcava la singularitat urbana de Barcelona i recuperava la seva època d'esplendor, en el segle XIV, quan la ciutat dominava el comerç de la Mediterrània. En una decisiva relectura del passat, l'estil gòtic seria convertit en el més representatiu de Barcelona. Anys més tard, la revaloració del Modernisme havia de completar aquesta imatge cultural de la ciutat.

La construcció del Barri Gòtic

La idea de construir el Barri Gòtic començà a ser, per tant, una proposta cada cop més coneguda a la ciutat, encara que no s'acceptés d'una manera unànime. En 1911, per exemple, el mateix any en què Ramon Rucabado i Jeroni Martorell descrigueren el futur barri gòtic a *La Catalunya*, l'arquitecte Francesc de Paula Nebot presentà un projecte ben diferent d'urbanització d'aquell sector.

Els versos de l'oda *A Barcelona* de Verdaguer que servien de lema al projecte no deixaven dubte sobre la seva filiació. Es tractava de la versió gràfica d'aquella vella idea que Domènech i Montaner havia descrit amb detall tres dècades abans. En un dibuix força espectacular, Nebot presentà una gran plaça que, salvant amb escalinates els desnivells de l'acròpoli de Barcelona, oferia una magnífica esplanada presidida per les columnes del temple romà. Tot el conjunt era ambientat amb una estètica classicitzant, que marcava ben bé la voluntat de distanciar-se de les propostes de Barri Gòtic.

Amb tot, qualsevol intervenció en el barri al voltant de la catedral va quedar ajornada durant força temps. L'any 1913 es van acabar les obres d'enderroc de la Via Laietana. El doll de materials arqueològics que generaven començà a estroncar-se. Moltes de les restes van fer cap, de moment, a uns magatzems mu-

21. Ricard GIRALT, «Urbanización del Barrio barroco de la Virreina», *La Construcción*, 11 (1917), pàg. 12-14.

22. «Sembla com que ens fos més propi l'estil romànic. [...] L'arquitectura romànica semblava la que devia identificar-se més amb la nostra raça pràctica, d'esperit legislatiu, reflexiva i moderada. No en va, ni sense significació, tingué llarga i fecunda existència a Catalunya. [...] L'art 'ogival', nascut en una raça somniadora que de la superstició prestament passà a l'heretgia i amant de les grans construccions intel·lectuals, és el somni celestial d'un esperit místic: l'home en el temple gòtic és devot per abstracció, ix de la terra; en l'església bizantina és devot per concentració, no s'oblida de si mateix quan s'uneix amb Déu» (Josep TORRAS I BAGES, *La tradició catalana*, Barcelona, Edicions 62 i La Caixa, 1981, pàg. 140-142).

nicipals convertits en museus improvisats. La majoria eren fragments petits o mitjans. A més, també hi va fer cap alguna casa (com ara la del Gremi dels Sabaters, del carrer Corríbia) desmuntada i amb totes les pedres perfectament endreçades. En canvi, altres edificis van emprendre el mateix camí que dècades abans havien seguit alguns convents i, per poder ser conservats, van haver de ser reconstruïts a l'Eixample o en altres parts de la ciutat nova. És el que va passar amb una altra casa gremial: la dels Calderers, que durant uns anys es trasplantà a la plaça de Lesseps.

Amb la finalització dels enderrocs, doncs, havia desaparegut el problema d'ubicació de les restes arqueològiques. A més, en els anys següents, un cop aplanat el terreny per iniciar la construcció de la Via Laietana, els debats es decantaren cap a la redefinició del traçat implacablement recte d'aquesta avinguda i cap al seu enllaç amb el teixit menut de la ciutat antiga, que en alguns casos quedava formant atzucacs o angles impossibles. El resultat fou el projecte encarregat a Ferran Romeu, Josep Puig i Cadafalch i Lluís Domènech i Montaner, que s'aprova el 1914.

En els anys següents, alhora que la gran cicatriu de la Via Laietana començà a urbanitzar-se, la principal actuació municipal envers el centre històric fou la modificació de les alineacions de les altres dues grans vies de la reforma interior que quedaven pendents d'execució. L'any 1919 s'aprova un pla d'Antoni Darder que, sense renunciar a la vialitat com a principi, aplicava criteris més possibilistes i respectuosos amb la trama existent.

L'any 1923 arran de l'inici de la dictadura de Primo de Rivera, es produí un canvi radical en la situació política catalana. Entre altres coses, implicà la desaparició de la Mancomunitat, que en els darrers anys havia presidit l'arquitecte Josep Puig i Cadafalch. La qüestió de l'entorn de la catedral es va convertir en un tema clau en la política urbana del nou govern municipal. Així, l'any 1924, l'Ajuntament va recuperar el projecte que Francesc de P. Nebot (ara regidor municipal) havia dibuixat l'any 1911. La resposta de Puig i Cadafalch, que també havia estat un dels impulsors de la idea de Barri Gòtic, va ser immediata.

En un article publicat a *La Veu de Catalunya* i retallat pels censors de la dictadura, Puig carregava contra aquell vell projecte ressuscitat. Criticava el manteniment d'aquesta moda d'aïllar els grans monuments, iniciada en l'època de Haussmann i que tantes destruccions havia portat a les ciutats europees. Per a Puig i Cadafalch es tractava d'un problema bàsicament d'escala, de destrucció d'un ambient: *"Els edificis, trets de sos voltants antics, esdevindran més petits; la Catedral, la nostra Catedral, perdrà les seves amples dimensions sense l'ambient per al qual fou concebuda. Al centre de la plaça s'aixecaran, minúscules, les columnes del temple romà. Aplicarem a aquest únic racó de la Barcelona monumental la profanació desfregada dels plans d'En Baixeras, de trista memòria"*.²³

L'any 1927, el president de la Diputació, Josep Maria Milà i Camps, va encarregar a l'arquitecte provincial Joan Rubió i Bellver un nou projecte per al barri de la Catedral. Rubió, en la seva proposta, partia d'una premissa bàsica: *"El 'Barri gòtic' no existeix! El 'Barri gòtic' no és més que un noble desig que hi sigui però no hi és! [...] El 'Barri gòtic' no s'ha de respectar ni poc ni molt, perquè no existeix"*.

23. Josep PUIG CADAFALECH, «La destrucció de l'Àcròpolis de Barcelona», *La Veu de Catalunya*, 10-XII-1924.

Segons ell, només sis edificis en tot aquell espai podien ser considerats gòtics. A partir d'aquest principi, realitzava una agosarada proposta de reinterpretació de tot el barri a partir d'aquests pocs elements preexistents. El resultat, després d'eliminar els edificis no monumentals, de reconstruir lliurement els campanars i de dotar el conjunt d'una escenografia italianitzant era certament espectacular, però suposava la construcció d'un nou barri gòtic sense preocupar-se pràcticament pels edificis existents. La proposta va xocar, igualment, amb la resposta contundent de molts sectors de la ciutat.²⁴

Al rerefons de tot aquest interès cal buscar-hi la proximitat de l'Exposició Internacional de Barcelona del 1929, que el govern dictatorial havia convertit en un objectiu essencial de la seva política urbana. Entre els preparatius d'aquest esdeveniment internacional es va dur a terme una intensa campanya de restauració d'edificis i millora de carrers en el sector del centre històric més proper a la catedral. Així, per exemple, entre el 1927 i el 1928 es van restaurar les cases dels Canonges i el palau Episcopal, s'urbanitzaren la plaça de Ramon Berenguer i la plaça de Garriga i Bachs, es va restaurar la façana gòtica de l'Ajuntament i es va construir el pont gòtic del carrer del Bisbe.²⁵ Tota aquesta activitat quedà institucionalitzada mitjançant la creació, al mateix 1927, del Servei de Conservació i Restauració de Monuments Històrics de l'Ajuntament.

Igualment, és possible trobar certs paral·lelismes entre l'esperit que va guiar la construcció del Barri Gòtic i el disseny del Poble Espanyol de Montjuïc, sens dubte una de les atraccions més celebrades de l'Exposició. Tot i que no és fàcil arribar a establir amb exactitud l'origen de la idea del Poble Espanyol, es poden trobar diversos precedents a les exposicions de Ginebra (1896), Lieja (1905) i Brussel·les (1910). En totes aquestes ciutats, a més d'exposar-s'hi les darreres novetats tecnològiques, s'havia mostrat l'arquitectura pròpia del país com un espectacle més de cartró pedra.²⁶

En el cas de Barcelona, després de documentar-se àmpliament, els autors del Poble Espanyol van construir un *collage* combinant-hi, en els carrers i les places, elements arquitectònics propis de diferents indrets d'Espanya. De fet, sota la teòrica unitat geogràfica que donava nom al conjunt, s'havien reunit en un mateix espai arquitectures de procedència diversa i molt diferents entre elles. La qualitat del Poble Espanyol rau, fonamentalment, en l'habilitat dels seus autors per aconseguir un conjunt harmònic a partir de retalls tan variats d'arquitectura monumental i popular de tot Espanya.

En els mateixos anys en què es preparava la construcció del Poble Espanyol, es va encarregar a una altra comissió el disseny d'una exposició sobre la Barcelona retrospectiva. Es tractava de reconstruir, també en el recinte de l'Exposició In-

24. Joan RUBIÓ BELLVER, *Taber Mons Barcenonensis*, Barcelona, Casa de Caritat, 1927.

25. Una relació més completa d'aquests treballs pot trobar-se a NICOLAU i VENTEO, «La monumentalització del centre històric...», pàg. 116-117. Bonaventura Bassegoda, per exemple, escriví l'any 1927, enmig d'una forta crítica al projecte de Rubió, que «*Barcelona, mi querida ciudad, no ha de ofrecerse al forastero, sea de donde sea, como la ciudad de opereta, un Vieux Paris de Exposición Universal; para aceptar todo ello está el Parque de Montjuich. Barcelona debe mostrar con orgullo su verdadero teroro artístico auténtico, bien conservado, nunca corregido ni aumentado, a la moderna*» (B. BASSEGODA, «Error lamentable», *La Vanguardia*, 25-III-1927).

26. S. MARTÍNEZ *et al.*, *El Pueblo Español*, Barcelona, Lunwerg, 1989.

ternacional, una reproducció de la Barcelona antiga. Com reivindicava Carreras i Candi l'any 1927, calia "*levantar en la exposición un fragmento de la vieja urbe, ciñéndonos preferentemente a la ciudad del siglo XVI, en cuya época perduraban edificios urbanos de los siglos XIV y XV*".²⁷

Enfront de la marcada heterogeneïtat que definia el Poble Espanyol, aquest historiador defensava la "*unidad perfecta en su conjunto*" que presentaria aquesta reproducció de la Barcelona del final de l'Edat Mitjana. Proposava incloure-hi tot d'elements de la Barcelona medieval –murs i portes de muralla, racons i porxos, cases gremials, façanes d'esglésies, etc.–, molts d'ells desapareguts al llarg del segle XIX, i d'altres tot just feia uns anys amb motiu de les obres de la reforma.

En definitiva, Carreras i Candi proposava reproduir una mena de Barri Gòtic en el recinte de l'Exposició. El referent inevitable era, en aquest cas, l'exhibició del *Vieux Paris* que tant d'èxit havia tingut en l'Exposició de 1900. En aquell cas s'havia reproduït el París medieval que uns anys abans havien destruït les reformes de Haussmann. La similitud amb Barcelona sembla inevitable. En ambdós casos hom pretenia recuperar la memòria col·lectiva mitjançant la reconstrucció dels antics edificis de la ciutat.

Però una diferència important era que, a Barcelona, una bona part de la ciutat antiga, i sobretot del centre monumental, encara es conservaven. L'exhibició de cartró pedra de la 'Barcelona retrospectiva' no es va arribar a realitzar per al recinte de l'Exposició. Però sí que en va quedar la idea, i amb els anys es va anar construint al centre de la ciutat amb pedres de veritat. La creació del Poble Espanyol va renovar l'interès en el Barri Gòtic, des d'una perspectiva distinta.

A partir del 1927, l'arquitecte Adolf Florensa s'encarregà de la política de conservació del Barri Gòtic. Pacientment, en les tres dècades següents va realitzar una lenta transformació del centre de la ciutat ajudat, des de l'Institut Municipal d'Història, per Agustí Duran i Sanpere.²⁸ Es van traslladar diverses cases procedents dels enderrocs de la reforma, com ara la casa Clariana-Padellàs, trasplantada des del carrer dels Mercaders fins a la plaça del Rei o, ja en la postguerra, les façanes de les cases gremials dels Calderers, passada per la plaça de Lesseps, o la dels Sabaters, rescatada dels magatzems municipals. Totes dues van ser reconstruïdes a la plaça de Sant Felip Neri.²⁹

Es van reurbanitzar diversos sectors amb places noves o refetes, com ara les places del Rei, de Garriga i Bachs, de Sant Felip Neri i Sant Iu. Es van restaurar nombrosos edificis, entre els quals els principals palaus que envoltaven la catedral. Una multitud de fragments procedents dels enderrocs de la reforma i d'al-

27. Francesc CARRERAS Y CANDI, «La Barcelona retrospectiva en la Exposición de 1929», *Las Noticias*, 29-IV-1927.

28. Es pot resseguir la tasca realitzada a Adolf FLORENSA, *Conservación y restauración de monumentos históricos (1927-62)*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1967, i a Adolf FLORENSA, «Restauraciones y excavaciones en Barcelona durante los últimos veinticinco años», *Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad*, 6 (1964), pàg. 5-36. Recentment, s'ha publicat una monografia sobre Adolf Florensa en la qual es repassa la seva tasca en el centre històric de Barcelona: Xavier PEIRÓ, «Adolf Florensa i el patrimoni arquitectònic de la ciutat de Barcelona. La seva labor en la restauració de monuments i conjunts», dins *Adolf Florensa i Ferrer (1889-1968)*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2002, pàg. 33-88.

29. Adolf FLORENSA, *La plaza de San Felipe Neri ayer, hoy y mañana*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1958.

tres parts de la ciutat es van aprofitar per dotar d'un caràcter més 'gòtic' els edificis d'aquell sector. Finalment, els bombardeigs de la Guerra Civil van contribuir, a partir de 1939, a crear la gran plaça davant de la catedral i a recuperar les muralles romanes de la ciutat, que van centrar els darrers anys de l'activitat d'Adolf Florensa. En poc més de trenta anys, el barri de la catedral es va transformar en el Barri Gòtic que en gran manera coneixem avui.

El Barri Gòtic: un balanç

L'any 1903, Alois Riegl explicava el canvi que s'estava produint en la percepció social dels monuments. Mentre que considerava que el segle XIX havia estat dominat pel valor històric, augurava que en el segle XX s'imposaria l'emergent valor d'antiguitat. El primer estava basat en la dada històrica objectiva, se sostenia sobre una base científica i, per tant, demanava uns coneixements previs. Per contra, aquests coneixements no eren necessaris per al valor d'antiguitat, la base del qual era sensorial i subjectiva. Era un valor que fins aleshores havia estat patrimoni de les elits cultes, però que pel seu contingut emotiu acabaria estenent-se a tota la societat.³⁰

En gran part, el llarg camí recorregut pel Barri Gòtic des de la seva concepció i construcció fins avui és producte de la transició entre els dos valors exposats per Riegl. Els primers projectes del segle XIX, de construcció d'una gran plaça en el barri de la catedral, es basaven clarament en el valor històric. Únicament importaven la catedral i els monuments de rellevància històrica, però no les petites construccions.

En canvi, l'any 1908, el valor d'antiguitat ja començava a imposar-se. La importància de l'entorn de la catedral no residia tant en la veritat històrica, com en l'efecte que produïa l'ambient en aquells que el contemplaven. Ara bé, es tractava encara d'un projecte nascut en circumstàncies excepcionals: amb motiu dels enderroc de la reforma interior. Quan aquests van acabar, el projecte s'oblidà aviat.

Per què es va reprendre el projecte als anys vint? Sens dubte, situacions conjunturals com ara l'Exposició de 1929 hi van contribuir. Però la raó bàsica és que s'havien produït canvis importants en la concepció del monument. Els principis que, per exemple, Camillo Sitte havia enunciat en la seva obra al final del segle XIX ja començaven a ser plenament acceptats. Com escrivia fa uns anys Ignasi de Solà Morales, les masses urbanes de l'any 1929 començaven a reconèixer els valors de la ciutat preindustrial, a trobar gust en les places irregulars i en els carrers corbats, i a valorar els aspectes urbans més qualitius; tot això era contemplat per aquestes masses *"com una cosa gratificant, com una evasió que les emplena de satisfacció, com un lloc al marge de la realitat racionalitzada i dividida"*.³¹

De fet, quan es va iniciar la restauració-construcció del Barri Gòtic, l'any 1927, gairebé podem dir que la idea tornava a ser plantejada de bell nou. Passats els anys, les referències de Jeroni Martorell o Ramon Rucabado s'havien oblidat. Adolf

30. Alois RIEGL, *Der modernen Denkmalkultur. Sein Wesen und seine Entstehung*, Viena, K. K. Zentralkommission, 1903. Una reflexió més recent sobre aquesta relació entre societat i monument es pot trobar en l'obra de David LOWENTHAL, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

31. Ignasi DE SOLÀ-MORALES, *L'Exposició Internacional de Barcelona, 1914-1929: arquitectura i ciutat*, Barcelona, Fira de Barcelona, 1985, pàg. 140-141.

Florensa, per exemple, assegurava anys més tard que el concepte havia sorgit al voltant de 1927.³² Per la seva part, també Agustí Duran i Sanpere publicava l'any 1928 un estudi sobre el 'barri de la catedral' en el qual no apareixia ni una sola vegada el terme 'Barri Gòtic'.³³ Uns anys més tard, Duran mateix lligava el naixement del Barri Gòtic a l'Exposició de 1929 i a la política de monumentalització del centre històric que hi va anar associada: "*El Barri Gòtic no ateny; tanmateix, el valor especial que ara li és concedit fins que, entre els preparatius de l'Exposició Internacional de 1929, són restaurats la Casa de la Ciutat i el Palau de la Generalitat, les antigues cases canòniques dels carrers del Bisbe i de la Pietat, i és plantejada la urbanització de tipus arqueològic en tots els voltants de la catedral. És possible que sigui en aquesta ocasió quan apareix per primera vegada el dictat del Barri Gòtic, atribuït a aquesta part de la Barcelona antiga*".³⁴

La tasca arqueològica i de restauració del Barri Gòtic dirigida per Adolf Florensa va estar guiada, inqüestionablement, per una voluntat de rigor científic. La fidelitat històrica va ser, durant els anys que hi van treballar, l'eix dels treballs de Florensa i Duran. I també és cert que, amb una certa freqüència, no dubtaren a cedir a la recreació historicista, a la recerca d'un cert tipisme per contribuir a l'ambientació del conjunt: "*en una ciudad antigua que quiera conservar su carácter, los monumentos aislados no son nada; los ambientes que los rodean son esenciales*".³⁵

Florensa explicà l'any 1958 els tres criteris bàsics de la seva intervenció en el Barri Gòtic.³⁶ En primer lloc, la restauració i dignificació dels principals edificis del barri. En segon lloc, el trasllat al Barri Gòtic de qualsevol edifici o element de valor artístic o històric que fos 'inevitable' moure de la seva ubicació original. En tercer lloc, en paraules d'ell mateix, "*armonizar lo insulso*". És a dir, retocar els edificis existents per proporcionar una imatge més homogènia al conjunt. Un principi que recorda molt les paraules escrites per Rucabado l'any 1911 i que suposava una important concessió a la recreació historicista del barri.³⁷

32. L'any 1958 escriví que "*Entre 1925 y 1927 nace y se populariza la expresión 'barrio gótico'. Después y sin ningún aire polémico se hace completamente usual*" (Adolf FLORENSA, *Nombre, extensión y política del "Barrio Gótico"*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1958). Florensa atribuïa, a més, una motivació turística al nom: "*¿Por qué se ha generalizado el nombre? Es puramente turístico; no hay propaganda en el extranjero ni itinerario turístico que no se llene la boca con el 'quartier gotique'*".

33. Agustí DURAN I SANPERE, *Per la història del barri de la catedral de Barcelona*, Barcelona, R. Tobella, 1928.

34. Agustí DURAN I SANPERE, «Història del Barri Gòtic», dins *Barcelona i la seva història*, Barcelona, Curial, 1972, vol. I, pàg. 222. L'any 1952 havia escrit també que "*El calificativo de Barrio Gótico –bastante inadecuado por cierto– le ha caído a este núcleo por decisión espontánea del pueblo*" (Agustí DURAN I SANPERE, *El Barrio Gótico y su historia*, Barcelona, Aymà, 1952, pàg. 10).

35. FLORENSA, *La plaza de San Felipe Neri...*, s. pàg.

36. FLORENSA, *Nombre, extensión y política...*, s. pàg.

37. Malgrat que sovint va adoptar solucions neogòtiques en les seves intervencions, Adolf Florensa va mostrar en moltes ocasions la seva incomoditat respecte a aquest tipus d'actuacions. Probablement, l'exemple més volgut per Florensa, tant per expressar els seus dubtes com per mostrar el que ell considerava una solució de compromís molt encertada, va ser l'arcada de l'entrada al saló del Tinell construïda a la plaça de Sant Iu. Vegeu Adolf FLORENSA, *Problemas que plantea la restauración de monumentos*, Barcelona, Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, 1951; també PEIRÓ, «Adolf Florensa i el patrimoni...», sobre les influències i criteris de Florensa en la conservació del centre històric de Barcelona.

El Barri Gòtic no es va incorporar als circuits turístics de Barcelona fins als anys cinquanta. El repàs de la revista *Barcelona Atracción* demostra que fins al voltant de 1950 el Barri Gòtic no va ser considerat un element turístic important de Barcelona.³⁸ A partir d'aquests anys, els mateixos Duran i Florensa contribuïren activament a augmentar la capacitat d'atracció del barri. Ho feren mitjançant la difusió del seu contingut històric a través, per exemple, de diverses guies turístiques.³⁹ I, a més, afirmant la voluntat de connectar aquell espai històric amb el present, amb el gust del visitant que el contempla i que, en definitiva, consumeix el passat. Una tendència que s'ha reflectit cada cop més en les intervencions realitzades en el barri.

A poc a poc, en les dècades següents el Barri Gòtic s'ha anat convertint en un objecte històric de consum. Alhora que esdevé un espai dedicat gairebé d'una manera exclusiva a usos culturals, museístics i turístics, lentament es va quedant aïllat de la resta de la ciutat. Amb tots els carrers per a vianants es va convertint, com molts altres centres històrics, en una espècie de parc temàtic de contingut històric.⁴⁰ Les darreres intervencions a l'avinguda de la Catedral, intentant establir-hi un disseny neutre que permeti destacar l'arquitectura medieval del Barri Gòtic, encara han accentuat més aquesta sensació.

Pel fet de ser l'espai amb més història de la ciutat, construït al llarg de molts segles, el Barri Gòtic hauria de ser igualment el més heterogeni. I, en canvi, la concepció uniformitzadora del seu disseny i el treball d'ambientació realitzat a mitjan segle XX el converteixen en un espai estranyament unitari, com si fos concebut com un parc temàtic *avant la lettre* i, tanmateix, molt atractiu per a qualsevol que, al començament del segle XXI, passegi pels seus carrers o en contempli els monuments.

38. Des de 1924 fou una de les publicacions més importants en la difusió exterior de la ciutat. S'han buidat sistemàticament tots els números de la revista apareguts fins al començament dels anys cinquanta. L'any 1948, en un article sobre el carrer de Montcada, de Ramon ALIBERCH, es referia al Barri Gòtic com "*una maravilla que puede dar un carácter a Barcelona*" (*Barcelona Atracción*, 319, pàg. 40-45). L'any 1950, en una enquesta organitzada per l'Institut Municipal d'Història de Barcelona, en què van participar mil dues-centes persones, el Barri Gòtic ja apareixia com la segona 'joia artística' de la ciutat, per darrere de la Sagrada Família (P. VERRIÉ, «Las seis joyas artísticas de Barcelona», *Barcelona Atracción*, 327 (1950), pàg. 94-97).

39. L'any 1950, Agustí Duran publicà la primera guia, *El Barrio Gótico y su historia*, amb motiu d'un congrés mèdic finançat, com l'edició, per l'empresa Schering. L'any 1952 va editar *El Barrio Gótico de Barcelona*, Barcelona, Aymà. Aquest mateix text, amb lleugeres variacions, es publicà novament l'any 1969, en català i castellà, per la Caixa d'Estalvis Sagrada Família, amb el títol *Descripció del Barri Gòtic*.

40. Sobre la 'parcematització' del patrimoni i els centres històrics: Brian GOODEY, *Drawing the line on town centre theme parks?*, Oxford, Oxford Polytechnic, 1991, i Ignasi SOLÀ-MORALES, «Patrimonio arquitectónico o parque temático», *Logia*, 5 (1998), pàg. 30-35.