
Gòtic i neogòtic a la Casa de la Ciutat

Pere Beseran i Ramon*

Barcelona Quaderns d'Història, 8 (2005)

A diferència de la majoria de les aportacions dels meus col·legues en aquest volum, que versen bé sobre els temps medievals, bé sobre els moderns, el meu interès per la Casa de la Ciutat barcelonina no exclou cap dels dos pols, ja que tots dos –gòtic i neogòtic– són presents i pesants en la configuració de l'edifici. Més que l'estudi aprofundit d'un o altre episodi artístic, el meu interès radica, sobretot, a assenyalar la manera com els dos estils interactuen, es combinen i se superposen de manera imbricada, en el que per nosaltres és ja un únic conjunt.

Perquè el primer que cal remarcar és que la Casa de la Ciutat no és pas una construcció homogènia, ni formalment ni històricament. La Casa de la Ciutat que avui podem recórrer i estudiar és una suma de fragments en transformació; una unitat plural que sempre s'està construint i, fins i tot, deconstruint, de vegades merament destruint. L'edifici és alhora motor i víctima d'un dinamisme i una vitalitat que, jugant a fer metàfores, el converteix en una viva imatge de la ciutat mateixa que encapçala i presideix.

La seva evolució al llarg dels segles ha comportat transformacions, modificacions i també ampliacions. Si comparem el conjunt actual amb el que es va anar bastint des dels seus orígens medievals fins a començament del segle XX, veurem que se n'ha ampliat considerablement la superfície amb l'addició d'amplis sectors moderns. D'una banda, per contrast amb l'*edifici vell*, es coneix de manera més o menys consensuada com l'*edifici nou* aquell que prolonga el cos antic carrer de la Ciutat avall, més enllà del carrer de la Font, per damunt del qual un pont uneix els dos cossos. De l'altra, l'*edifici novíssim*, que correspon a l'alta torre moderna de la plaça de Sant Miquel, de la qual darrerament s'han escapat

* Universitat de Barcelona.

els últims pisos.¹ Cal, doncs, tenir present que la Casa de la Ciutat de què primer tractarem, la del temps del gòtic, completada en estil neogòtic, era un edifici força més petit que l'actual Ajuntament barceloní.² Més petit, més antic i, potser, més interessant en molts sentits.

Els orígens

Els diferents noms que ara he usat per referir-me a l'edifici són ja significatius per ells mateixos. El nom tradicional de *Casa de la Ciutat* –o, vulgarment, *Ca la Ciutat*– respon a una visió particular de què era i què significava l'edifici des dels seus orígens, com a casa, com a seu dels representants de la comunitat, del govern municipal i els seus òrgans. Però la Casa no és tan antiga com la institució, no perquè haguem perdut els vestigis materials de les seues primitives, sinó perquè en el moment inicial no tenia seu pròpia. No ens ocuparem ara de l'evolució del règim municipal barceloní, però sí que n'hem de recordar l'origen en el privilegi atorgat el 1249 per Jaume I per a que els representants de la ciutat, consellers o paers, deixessin de ser designats pel rei i esdevinguessin electes. A través de successives modificacions del privilegi fetes el 1258, el 1265 i el 1275 s'arribà a l'organització que va perdurar durant segles, recolzada sobre un govern de cinc consellers i un consell plenari de cent prohoms, el famós Consell de Cent.³

Als primers temps, aquests òrgans i les diverses necessitats i funcions dels ens i serveis municipals no comptaven amb casa pròpia. Tal com va assenyalar Duran i

1. Tot i que encara no compta amb l'extensa, documentada i minuciosa monografia (o monografies) que mereix i que l'Ajuntament li deu, la bibliografia que podem citar sobre la Casa de la Ciutat és abundant, per bé que desigual. Són fonamentals el treball ingent de Francesch CARRERAS Y CANDI, *La ciutat de Barcelona*, Barcelona, s. d. [1916], pàg. 425-430, així com les síntesis essencials d'Agustí Duran i Sanpere, des del remot A. DURAN Y SANPERE, *La Casa de la Ciudad de Barcelona*, Barcelona, (Biblioteca de Turismo de la Sociedad de Atracción de Forasteros de Barcelona), 1927, vol. IX, fins al clàssic A. DURAN Y SANPERE, *La Casa de la Ciudad*, Barcelona, 1951, publicat també dins la recopilació del mateix autor, *Barcelona i la seva història*, Barcelona, 1972, vol. I, pàg. 279-323, edició a la qual remetem des d'ara. També són bàsics el capítol corresponent de J. GUDIOL, J. AINAUD i F. P. VERRIÉ, *Catálogo monumental de España. La ciudad de Barcelona*, Madrid, 1947, vol. I, pàg. 264-270, i les petites monografies d'Adolfo FLORENSA, *La antigua Casa de la Ciudad*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 1959, i *La Casa de la Ciudad en los tiempos modernos*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 1960. Vegeu també la nostra fitxa del *Catàleg del patrimoni arquitectònic històrico-artístic de la ciutat de Barcelona*, Barcelona, 1987, fitxa 737, pàg. 410-411.
2. La primera reconstrucció de la planta de l'edifici medieval aparegué dins el volum col·lectiu, amb contribucions d'A. FLORENSA, G. FORTEZA, C. MARTINELL, J. RUBIÓ, J. PUIG I CADAVALCH i R. FILANGIERI DI CANDIDA GONZAGA, *L'Architecture gothique civile en Catalogne*, Paris, 1935, pàg. 8. Un dibuix que, com el text corresponent, és probablement de Florensa, que va incloure'l de nou dins FLORENSA, *La antigua Casa...*, pàg. 7. El dibuix ha estat reproduït a J. Emili HERNÁNDEZ CROS, Gabriel MORA i Xavier POUPLANA, *Arquitectura de Barcelona. Guia*, Barcelona, 1973, pàg. 51, al costat de la planta actual, amb la qual és fàcil de contrastar extensions.
3. Sobre la formació i l'evolució del règim municipal barceloní, vegeu Alfred PÉREZ BASTARDAS i Víctor SCHOLZ, *El govern de la ciutat de Barcelona (1249-1986)*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1986. També la síntesi recent de Sebastià RIERA VIADER, «El Consell de Cent: creació i desenvolupament del seu règim de govern (1249-1462)», dins *La Barcelona gòtica*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1999, pàg. 25-55 [catàleg d'exposició].

Sanpere, aquestes funcions estaven dispersades per diversos indrets de la ciutat i cadascun assumia una determinada especialitat.⁴ Així, la funció de torre pública des d'on pautar el temps de la vida quotidiana amb rellotge i campanes requeria en els campanars de la catedral, i la seva cripta de Santa Eulàlia va actuar sovint com a capella del Consell. L'àgora pública des d'on comunicar els acords, impartir justícia o celebrar determinats actes era el porxo davanter de l'església de Sant Jaume i la plaça –ara en diríem placeta– immediata. Ben a la vora, al carrer de Regomir, s'hi feien les reunions ordinàries dels consellers, no en un espai singular sinó, simplement, a casa de l'escrivà del Consell. Per a assemblees més notables i multitudinàries, com ara les reunions del Consell General dels Cent Jurats, calien espais més amplis, i des de ben aviat es va establir el costum d'usar el convent de Santa Caterina dels frares predicadors, dins el qual arribaren a bastir una “casa”.⁵

No fou fins ben entrat el segle XIV que va començar el procés d'aglutinar aquestes funcions –per bé que mai totes– en una seu pròpia. S'afirma que el punt d'arrencada d'aquesta operació fou un conflicte dels consellers amb els dominics de Santa Caterina, en els quals requieien, tradicionalment, les funcions inquisitorials. El fet és que el 1369 Bartomeu Genovès, un menorquí ciutadà de Barcelona, fou acusat de ser autor d'escrits herètics, i en el procés endegat pels dominics se li va negar el dret de defensa, cosa que contravenia un privilegi de la ciutat de Barcelona i que va motivar la queixa i la indignació dels representants públics, gelosos guardians dels privilegis. El descontentament amb els dominics fou tan intens que el mateix 1369, en lloc de reunir-se a l'indret habitual, van passar a fer-ho a l'altre convent mendicant, el de Sant Francesc, i a la casa dels framenors foren dutes les arques on es conservava la documentació pública, fins aleshores custodiada a Santa Caterina. Immediatament, es va decidir també que, per tal d'evitar conflictes amb els amfitrions, el millor seria deixar de ser hostes de ningú i tenir casa pròpia. S'acordà, doncs, comprar-ne una, la casa d'En Rovira, i tot seguit es va decidir construir-hi el saló de reunions.⁶

El Saló de Cent

La sala gòtica i les seves transformacions fins al segle XIX

El resultat d'aquesta situació i aquest acord va ser l'edificació del que nosaltres coneixem com a Saló de Cent. Les obres van ser immediates i rapidíssimes, du-

4. DURAN I SANPERE, *Barcelona i la seva...*, vol. I, pàg. 281-282.
5. El 1351 el municipi pagava despeses per fer “la obra de cobrir la casa hon se ten lo Consell de la dita Ciutat, la qual es construhida dins lo Monastir dels prehicadors” (CARRERAS Y CANDI, *La ciutat de Barcelona...*, pàg. 425, n. 1170).
6. Vegeu la narració dels acords del 1369 a DURAN I SANPERE, *Barcelona i la seva...*, vol. I, pàg. 282-283; també A. DAMIANS I MANTÉ, «Estreno de la Sala de Cent Jurats», *La Renaixença* (17-VIII-1903), i algunes notícies encloses a les *Rúbriques de Bruniquer: Ceremonial dels magnífichs consellers y regiment de la Ciutat de Barcelona*, Barcelona, Impr. d'Henrich, 1915, vol. IV, pàg. 23; no coneixem cap revisió a fons de les fonts de l'afer ni l'acarament crític entre totes les dades conegudes sobre la qüestió, que no acaben de lligar en una sèrie coherent. Deixem, però, aquest tema per a una altra ocasió i donem per bona la versió exposada per Duran sense aparell crític.

tes a terme entre el 1369 i el 1371, sota la direcció del mestre de cases Pere Llobet, encarregat també d'executar altres obres municipals, com ara el portal de la Boqueria de la muralla de la Rambla. La prova que l'obra arquitectònica ja estava enllestida és que entre 1371 i 1372 es van pintar els sostres de fusta de la sala, que es va inaugurar solemnement el 17 d'agost del 1373, tal com explica una làpida commemorativa de l'episodi que es conserva encastada al mur del saló.⁷ És important, però, tenir present l'abast de l'empresa, que va comptar amb el suport econòmic del rei.⁸ El que s'havia construït no era un nou edifici públic complet i coherent, sinó només una gran sala de reunions aixecada al pati interior de la casa de l'escrivà al carrer del Regomir, esdevinguda seu permanent de l'escrivania i de les reunions ordinàries dels consellers. Tot i que devien existir altres elements constructius, ara desapareguts, que completaven la intervenció –escales, passadissos, pati, etc.–,⁹ l'operació va consistir fonamentalment a afegir a una casa ordinària, tot i que segurament transformada, una cambra especial pel que fa a les formes i les dimensions, erigida a l'interior, al nivell de la planta noble i, per tant, més alta que el carrer, al qual tampoc tenia façana ni hi havia cap mena de visualització externa amb tractament especial.

Així, el Saló de Cent és, sobretot, un contenidor girat cap endins, i és des de l'interior des d'on en percebem l'especificitat, les característiques i les virtuts que en fan una obra mestra de l'arquitectura civil del segle XIV. La comparació amb altres salons semblants coetanis és inevitable, ja que el Saló de Cent coincideix de manera prou sensible amb el Saló del Tinell, acabat el 1364, i amb el saló del desaparegut Palau Reial Menor, construït cap a 1376-1378. Tots tres són espais de planta rectangular, coberts amb embigats plans que recolzen damunt d'arcs diafragma de mig punt o bé lleugerament rebaixats. És una estructura simple i eficaç, extremament funcional i relativament barata, si més no en comparació amb les cobertes en volta de pedra, molt més cares, complexes i lentes de construir.

Com al Tinell, la il·luminació natural del Saló es feia a través de les rosasses col·locades al capdamunt dels murs entre arc i arc, a més d'unes finestres baixes, més grans i triforades, que s'obrien només al costat de ponent i s'abocaven vers un pati interior, un d'aquells patis de tarongers que han esdevingut característics dels edificis públics mediterranis. Modernament, es van obrir finestres similars al costat contrari, ja no per oferir llum a la sala sinó per conferir-li una simetria que preocupava més en el segle XX que no pas en el XIV. En qualsevol cas, aquesta modificació no és gran cosa comparada amb la transformació arquitectònica que el Saló va patir en el segle XIX.

En efecte, només cal comparar la planta actual del Saló de Cent amb la que restitueix hipotèticament l'estat original de l'edifici per comprovar que el Saló tenia, en origen, només tres trams separats per dos arcs, i que va ser cap el 1854-1856 que se'n van augmentar les dimensions fins als cinc trams actuals. L'opera-

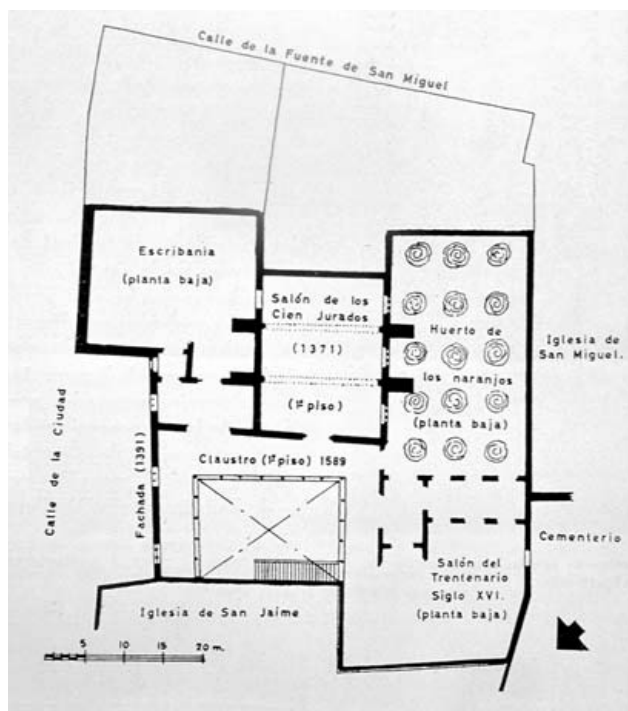
7. Sobre la decoració dels sostres i els seus autors, vegeu Agustí DURAN I SANPERE, «Els sostres gòtics de la Casa de la Ciutat de Barcelona», *Estudis Universitaris Catalans*, XIV (1929), pàg. 76-94, ara dins *Barcelona i la seva...*, Barcelona, 1975, vol. III, pàg. 232-247.
8. Vegeu M. Rosa TERÉS I TOMÀS, *Pere çà Anglada. Introducció de l'estil internacional en l'escultura catalana*, Barcelona, 1987, pàg. 75 i n. 34.
9. Duran i Sanpere assegura que ja el 1370 hi havia un pati on aleshores es plantaven tarongers (DURAN I SANPERE, *Barcelona i la seva...*, vol. III, pàg. 235 i 255).



El Saló de Cent

ció, relacionada amb la reparació de l'espai feta arran dels desperfectes provocats per una bomba durant el bombardeig de Barcelona el 1842, va ser dirigida per Francesc Daniel Molina, l'arquitecte municipal encarregat de completar la remodelació general de l'edifici engegada el 1831 pel seu antecessor en el càrrec, Josep Mas i Vila. En relació amb el seu predecessor, Molina apareix com algú dotat d'una nova sensibilitat envers l'arquitectura medieval. Formà part de la primera generació d'arquitectes 'romàntics' que, cap a mitjan segle XIX i de manera més o menys tímida, va gosar dur a terme alguns primers dissenys basats, no en el convencional repertori clàssic i acadèmic, sinó en la imitació dels vells monuments medievals millor o pitjor compresos.¹⁰ Tanmateix, val la pena remarcar que la seva actuació al Saló de Cent entronca, alhora, amb una pràctica més antiga, més insòlita i menys estudiada: ens referim a aquella tradició que permet que, ja a la primera meitat del segle XIX, hom sigui capaç d'emprar formes pròpies d'un gòtic més o menys ben comprès i assimilat quan del què es tracta és de reparar o remodelar una edificació medieval. Una operació com la reconstrucció dels peus del temple gòtic de Santa Maria de Cervera, projectada segons sembla per Tomàs Soler i Ferrer el 1806 i duta a terme entre els anys

10. Sobre els primers medievalismes vuitcentistes en l'art català, vegeu Francesc FONTBONA, *Del Neoclassicisme a la Restauració 1808-1888*, Barcelona, 1983, especialment les pàg. 80-99, i també Francesc FONTBONA i DE VALLESCAR, *Neomedievalismes al segle XIX, lliçó inaugural del curs 1999-2000 d'Amics de l'Art Romànic*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 2000 [1999].



Planta general aproximada de la Casa de la Ciudad abans de les reformes del segle XIX, segons Adolf Florensa

1817 i 1821, és ben significativa d'aquesta actitud, que potser s'ha d'entendre no tant com un precoç neomedievalisme, sinó més aviat com un símptoma extrem d'un cert conservadorisme de l'arquitectura catalana, que va permetre que a Catalunya el gòtic sobrevisqués o es recuperés d'una manera més o menys puntual molt després de la fi de l'Edat Mitjana.

Tot i tenir en compte aquesta reforma, ens costa imaginar l'aspecte original de l'interior del Saló de Cent. Per evocar-lo, no podem refiar-nos d'algun gravat del segle XIX que ens ofereix una reconstrucció fantàstica de fets històrics gloriosos que s'hi esdevingueren.¹¹ Hi veiem anacronismes, com ara el fet d'ignorar la modernitat de l'esmentat canvi de dimensions, i també un arranjament de la decoració de la capçalera, ben poc versemblant. En tot cas, aleshores ja es coneixia la notícia que en aquest tester civil –no pas laic– hi havia hagut les estàtues de la Mare de Déu, de santa Eulàlia i de sant Andreu. Ara sabem, a més a més, que la primera era del 1399 i la segona del 1401, i que aquesta última estava agenollada, igual que sant Andreu, l'única de la qual coneixem del cert l'autor, l'escultor Pere Sanglada, que probablement es va fer càrrec de l'execució de totes tres.¹²

Tampoc no conservem cap imatge de la decoració barroca que va modernitzar l'aspecte de l'àmbit a principi del segle XVII i que va comptar amb la participació d'escultors i pintors rellevants de l'època. De la seva tasca no en conservem res, excepte el portal, avui col·locat lateralment.¹³ Algun cop s'ha afirmat que en el decurs d'aquestes obres, per instal·lar un cadirat perimetral, es van escapar les

11. Vegeu el gravat reproduït a Santiago ALCOLEA, *El Saló de Cent*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1988, pàg. 4, que, tot i el peu de foto que l'ubica en el segle XVIII, no pot ser anterior al segle XIX ni per estil, ni per tema, ni tampoc pel fet que s'hi veuen clarament quatre trams del saló, que van existir només després de la citada remodelació de mitjan segle XIX.

12. Sobre l'autor, la cronologia i les característiques d'aquestes figures vegeu TERÉS, *Pere ça Anglada...*, pàg. 75-77.

13. DURAN I SANPERE, *Barcelona i la seva...*, vol. I, pàg. 308-309.

columnes que suporten els arcs diafragma que, presumiblement, arribaven en origen fins a terra. Segons aquesta afirmació, els àngels que suporten les columnes serien un altre testimoni plàstic de la reforma d'època moderna. Ara bé, l'anàlisi de les motllures i de la figuració d'aquestes peces no s'adiu gens amb aquesta presumpció de fonament més aviat incert. Gosariem dir que les dues parelles d'àngels tinents més properes al peu de la sala, tots amb l'escut barceloní a les mans, pertanyen a la decoració original, ja que tenen un aspecte ben coherent amb el de l'escultura gòtica de la segona meitat del segle XIV. Fins i tot els mascarons peluts col·locats a la part inferior s'adiuen perfectament amb aquesta coordenada i, en canvi, resulten del tot inconcebibles en ple segle XVII.¹⁴ Ens ofereixen més dubtes les altres dues parelles de mènsules amb àngels, més properes a la capçalera del recinte i que, pel que ja hem dit, no poden ser anteriors a l'ampliació de cap el 1855. Es distingeixen clarament de les més antigues pel seu aire més elegant, amb rostres petits i cabelleres voleiants, d'un to romàntic i somiador, cosa que ens fa dubtar que puguin haver estat fetes durant les obres de reforma arquitectònica de 1855 i que, si més no, ens obliga a tenir en compte la possibilitat que fossin refetes o incorporades en alguna modificació posterior, més a la vora de la darrerria del segle i, potser, en relació amb les obres dirigides per Domènech i Montaner, que van culminar un seguit de projectes destinats a arranjar l'espai després de la desaparició dels ornaments barrocs, del bombardeig del 1842 i de l'ampliació posterior.

Descartades les evocacions dels gravats romàntics, les primeres imatges fiables que tenim de l'aspecte interior del Saló ens duen a dates prou tardanes. Són fotografies de cap el 1875, amb el saló ja ampliat i reformat, amb una decoració isabelina tristíssima,¹⁵ que devia esperonar els responsables polítics a encarregar reformes que posessin en evidència el valor recentment redescobert de la vella arquitectura gòtica. Coneixem diversos projectes de remodelació de la sala fets a la segona meitat del segle XIX, sempre concebuts des del gòtic, i mai duts a terme de manera sistemàtica.¹⁶ També van ser frustrats els projectes de remodelació dissenyats per arquitectes modernistes de la talla de Gaudí i de Domènech i Montaner, els quals en cap cas van negligir el component medievalitzant dels dissenys que havien de conviure amb el venerable espai gòtic.

El projecte de Domènech i Montaner, de més abast i conegut millor que el de Gaudí,¹⁷ va ser concebut arran de l'Exposició Universal del 1888, quan la Casa de la Ciutat es va haver d'adaptar, provisionalment, com a residència reial. Només es va executar parcialment i, més enllà de la neteja i del condicionament gene-

14. Remarquem que, dins un programa de restauració de la sala endegat pel Servei d'Actuació sobre el Patrimoni Artístic de l'Ajuntament, aquestes peces, com tota l'escultura de la Sala, fou acuradament restaurada, netejada i reparada el 1994 per l'equip d'ARCOR, i que durant l'operació es descobriren vestigis significatius de policromia original, especialment a la zona dels capitells alts d'on arrenquen les arcades.

15. ALCOLEA, *El Saló...*, pàg. 20.

16. ALCOLEA, *El Saló...*, pàg. 6-19.

17. Sobre el projecte de Gaudí, del qual res no es va executar, vegeu Juan BASSEGODA NONELL, *El gran Gaudí*, Sabadell, AUSA, 1989, pàg. 313-314, i també Joan BASSEGODA NONELL, «Hallado un proyecto inédito de Gaudí para el Saló de Cent», *La Vanguardia*, 5-IX-1990, pàg. 34, on es publica el dibuix de la capçalera projectada per l'arquitecte, oberta amb vitralls combinats amb tres escultures.

ral, va afectar el Saló d'una manera molt discreta, tot i que sí que es va encarregar d'obres de consolidació de l'estructura, malmesa en certs punts per l'afebliment d'algun contrafort. El mateix Domènech i Montaner en devia considerar incomplet l'arranjament, atesos el projecte i el memorial per concloure'n la reforma que va redactar el mateix 1888, però que, passat el tràngol d'aquell any, mai es va executar.¹⁸ L'únic que resta del que es va renovar aleshores ens aboca, no tant al Domènech i Montaner modernista, que hauria pogut ser l'autor d'una reforma general i generosa de l'àmbit des de la nova estètica que s'estava formant en aquell moment, sinó més aviat al seu vessant d'historiador, arqueòleg i restaurador, ja que, a més de repicar els murs de pedra, va refer el sostre de la sala i les seves pintures, segons el disseny que l'arquitecte havia fet imitant els enteixinats gòtics conservats en altres sectors de la Casa.

La reforma d'Enric Monserdà

La intervenció que sí que es va dur a terme de manera sistemàtica i minuciosa va ser la remodelació general projectada exclusivament per al Saló i dirigida per Enric Monserdà entre 1914 i 1925; una operació que és tan responsable de l'aspecte i el caràcter actual del Saló com l'arquitecte medieval que va bastir-lo. L'obra de Monserdà s'ha d'entendre sense oblidar-ne la cronologia i la significació respecte de l'art del seu temps; només així ens podem fer càrrec de la seva singularitat estilística. D'una banda, hem d'admetre que el seu medievalisme no respon ni a la cronologia ni a l'ambient que va fer aparèixer a Catalunya el neogòtic romàntic del segle XIX. De l'altra, és evident que les seves formes no són les característiques del modernisme en cap dels seus vessants, tot i el medievalisme que fa de coixí a algunes elaboracions modernistes –pensem en l'obra primerenca de Puig i Cadafalch–,¹⁹ malgrat que és una obra realitzada amb la meticulositat de disseny i el virtuosisme artesanal en l'execució que va caracteritzar el modernisme. Finalment, tampoc s'adequa en absolut als criteris estètics propis del noucentisme, que progressivament es van anar imposant al llarg del seu prolongat període de realització.

Així, tot i imitar el gòtic amb fidelitat, com feien els neogòtics vuitcentistes, tot i dissenyar amb la cura i la brillantor dels modernistes contemporanis seus, i fins i tot malgrat estudiar l'art del passat amb el rigor i el desapassionament dels joves noucentistes, l'obra de Monserdà al Saló de Cent va ser una empresa al marge dels moviments creatius que l'envoltaven. El resultat d'això és que, quan es va acabar l'obra, ja no agradava pràcticament a ningú i gairebé immediatament

18. ALCOLEA, *El Saló...*, pàg. 20-43, i també DURAN I SANPERE, *Barcelona i la seva...*, vol. I, pàg. 313-314, on es recorden de primera mà les impressions del mateix Domènech. Per conèixer l'aspecte del Saló de Cent després d'aquesta remodelació, vegeu les imatges publicades a GUDIOL, AINAUD i VERRIÉ, *Catálogo monumental...*, fig. 1088, i a *Barcelona y sus exposiciones 1888-1929*, Suplemento de Las Noticias, vol. XXXIV, 1929, s. p.

19. Puig i Cadafalch formava part del jurat que havia de triar el millor projecte de reforma del Saló de Cent, però va abandonar-lo en saber que hi participava Monserdà, parent seu. Tot i així, aquest va guanyar per unanimitat, i costa pensar que no hi tingués res a veure la seva vinculació personal i estètica a l'influent arquitecte i polític; vegeu Feliu ELIAS, *Enric Monserdà. La seva vida i la seva obra*, Barcelona, 1927, pàg. 51.

se'n va començar la remodelació, fonamentalment una simplificació, a base d'eliminar progressivament parts del ric decorat. Només recentment s'ha frenat aquesta tendència i fins i tot s'ha revertit en les obres efectuades els darrers anys, que han retornat al Saló alguns elements significatius del projecte de Monserdà que havien estat traslladats o amagats.

Aquesta recuperació té a veure, òbviamment, amb l'evolució del nostre gust, i això ens duu a l'espinesa qüestió d'arbitrar sobre quin és el judici que mereix l'obra de Monserdà. Però aquest no és pas el nostre objectiu; el que ara ens interessa és analitzar-ne el medievalisme i buscar les fonts gòtiques d'aquest peculiar neogòtic, que per les seves dates i la seva actitud és gairebé un "neoneogòtic", si se'ns permet l'expressió.²⁰ Aquesta revisió ens permetrà comprovar-ne el rigor filològic adoptat com a criteri bàsic a l'hora de cercar i utilitzar els models antics i constatar quin va ser el meticolós procediment de disseny assumit conscientment per Monserdà, que va contar amb l'assessorament de l'escenògraf Maurici Vilumara.

La memòria que acompanyava el projecte de Monserdà premiat per l'Ajuntament el 1914 ja expressava clarament i explícitament aquesta voluntat:

*"Respecte a tots els detalls que integren l'obra, crec que en allò possible s'han de calcar o emmotllar en els de les esplèndides obres que ens resten de la nostra Catalunya del segle XV; abdicant per complert de la personalitat artística de l'autor; única manera, al meu entendre, de donar vertader caràcter a les restauracions. Partint d'aquest criteri, tots els detalls de l'adjunt projecte han estat copiats d'obres d'art gòtic de la nostra terra, corresponents al segle XV".*²¹

20. El fet de recórrer a aquest lleig neologisme és degut a la necessitat d'al·ludir al neogòtic no com una tendència universal i atemporal, que serveix per referir-se a moments diversos de la creativitat humana, a la manera dels innombrables classicismes, sinó com un fenomen històric concret, emmarcable dins una geografia i una cronologia essencialment vuitcentista, la perduració i la revitalització del qual s'han d'explicar específicament quan es retroben –en versions que no són mai idèntiques– en coordenades singulars. Igual que certes pintures arcaïtzants del segle XV no es poden qualificar de romàniques per simples que siguin, ni els prodigis classicistes del segle IX o del 1200 no són encara renaixentistes –llevat que afegim adjectius esclaridors a aquests altres renaixements–, de la mateixa manera no trobem encertat designar com a neogòtics els fenòmens de perduració o reparació goticitzant en els segles moderns (simplificant, del XVI al XVIII), ni tampoc farem bé d'etiquetar simplement com a tals certes sortides extemporànies fetes en ple segle XX.

21. Segons CARRERAS Y CANDI, *La ciutat de Barcelona...*, pàg. 842, n. 2281, la memòria i el projecte de Monserdà es va publicar a la *Il·lustració catalana*, XII, 15-XI-1914, pàg. 604, i en un tiratge a part editat el 1915 pel mateix autor com a *Avantprojecte de decoració de la Sala del Consell de Cent de la Casa de la Ciutat de Barcelona*, per Enric Monserdà y Vidal, Premiat per Unanimitat en Concurs Públic. Any 1914, sense peu d'impremta ni data; ara ho citem a partir de la transcripció enclosa a ELIAS, *Enric Monserdà...*, pàg. 51-60; per al bon coneixement del projecte de Monserdà, l'estudi exhaustiu del qual no és pas el nostre objectiu, resulten molt útils els dibuixos de l'artista guardats a l'Arxiu de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, que nosaltres coneixem gràcies a l'amabilitat dels bons amics del Servei d'Actuació sobre el Patrimoni Artístic i, molt especialment, a Maria Luisa Aguado i Alícia Calmell. Les seves documentades tasques de restauració del Saló de Cent ens han estat de gran utilitat per al coneixement de l'edifici i de la decoració, i els hem d'agrair que ens hagin permès seguir els treballs i accedir als informes; del que el 1994 van dedicar a «El Saló de Cent. Antecedents i crònica de la seva neteja. Juliol-setembre de 1994», n'hem extret l'interessant informe del 1954 que reproduïm parcialment a l'«Annex 2» del present estudi.

És interessant remarcar diferents qüestions. D'una banda, el fet que el projecte es va presentar com una restauració. Com a tal, el seu criteri és força discutible, tant des del nostre punt de vista com des del punt de vista dels seus contemporanis més especialitzats en una vertadera restauració de monuments antics. Per nosaltres, és clar que no es tracta d'una restauració, sinó d'una creació. I com a mètode de creació, el criteri d'emprendre'l "*abdicant per complert de la personalitat artística de l'autor*", està abocat a un sincretisme problemàtic, completament aliè, un cop més, del que nosaltres i els seus contemporanis creiem que fonamenta la creació. El resultat d'aquest procés pretenia ser el que, benèvolament, Feliu Elias qualificava d'"*art modern d'estil antic*",²² un benintencionat sil·logisme del tot incomprensible per a nosaltres, que entenem que l'estil i l'època són indissociables. La pretensió d'un eclecticisme que veia els estils històrics com un bagatge de formes intemporals, als quals es podia recórrer a la recerca de materials per construir obres amb validesa com a creacions contemporànies, resultava ben anacrònic i força inacceptable entrat el segle XX. Aquest anacronisme, però, vist des de la distància del segle XXI, ja no resulta un inconvenient per percebre en l'obra de Monserdà atractius diferents a l'originalitat, un criteri de valor propi de la 'modernitat' que, tanmateix, també fa temps que acusa clars símptomes d'esgotament.

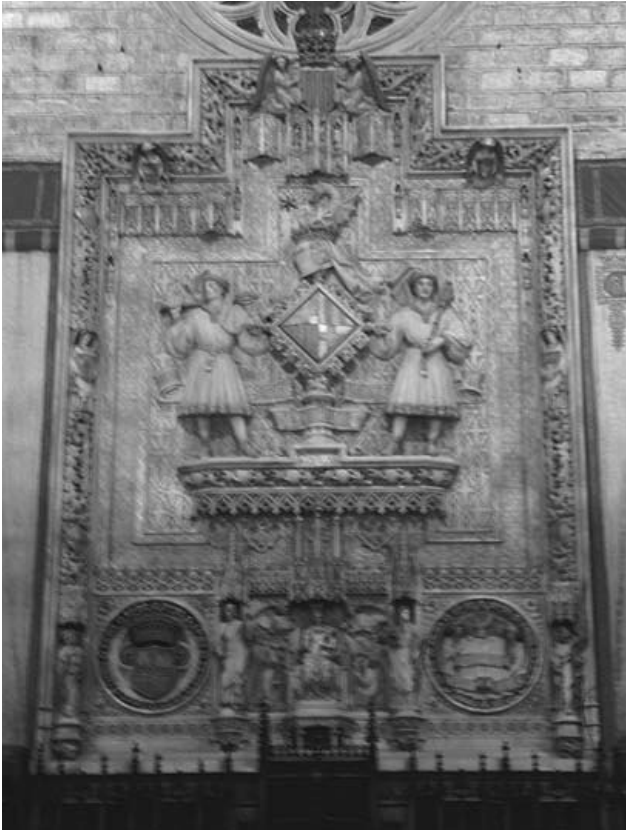
L'esmentada memòria que acompanyava el projecte de Monserdà detallava les "*fonts d'origen de tots els detalls de l'adjunt projecte*",²³ i resseguir-ne els comentaris resulta revelador en molts casos. Però, ni la memòria anotava tots els models finalment emprats²⁴, ni la seva execució va seguir literalment el que l'escrit especificava, sinó que s'hi van introduir nombroses modificacions. És per això que no ens sembla inútil reprendre aquesta lectura de l'obra de Monserdà a la llum de l'art gòtic català, per resseguir-hi els referents de conjunt i de detall.

Tot i no ser la part més antiga, ja que la data de 1924 que hi apareix deu correspondre a la de la seva conclusió, l'element focal del projecte, aquell que havia de presidir la capçalera de la sala i que ha arribat fins avui pràcticament intacte, és el retaule, o "*semiretaule*" com en diu la memòria, que capça la presidència. Remet als retaules de pedra catalans, i concretament, a les grans estructures d'aquest tipus fetes durant la primera meitat del segle XV. És especialment clara la similitud amb el de la Seu de Saragossa, com admet la memòria, però també ens pot recordar el de la catedral de Vic, al qual hauríem de tornar més endavant per un altre motiu. Un i altre s'emmarquen amb un guardapols rectilini que en ressegueix el perímetre amb una sanefa vegetal. A la Casa de la Ciutat, però, la temàtica religiosa que justificava l'existència de les obres medievals d'aquest tipus apareix relegada a un lloc i un paper secundaris, ja que el seu caràcter és fonamentalment públic i civil. El tema central és, doncs, l'element que simbolitza la ciutat mateixa, l'escut barceloní presentat i protegit per dos grans macers. L'emblema heràldic municipal va ser dissenyat per Monserdà a

22. ELIAS, *Enric Monserdà...*, pàg. 51.

23. ELIAS, *Enric Monserdà...*, pàg. 56.

24. Tot i la pretensió d'exhaustivitat del capítol del seu treball que du el títol que ara citàvem, el cert és que ell mateix acaba advertint que "*tots els detalls que no es mencionen en aquesta memòria, per no allargar massa la present ressenya, són copiats de les obres mestres de l'art ogival del segle XV, que atresora la nostra Catalunya*" (ELIAS, *Enric Monserdà...*, pàg. 60).



El retaule del Saló de Cent per Enric Monserdà el 1914 i enllestit el 1924

partir de la combinació dels escuts caironats de la façana gòtica de la mateixa Casa de la Ciutat, ja que a l'emblema barceloní, repetit allí dues vegades, se li va afegir, en una barreja heràldicament impròpia, la cimera amb el drac que a la façana capça l'escut reial que centra la composició.

L'escut del retaule resulta relativament petit en relació amb la significació especial que ostenta, i més quan a banda i banda té les dues monumentals figures dels macers, desmesuradament grans pel seu paper secundari.

Aquests representants de l'autoritat pública van ser concebuts a partir d'una figura de macer esculpida a l'arc d'un portalet secundari del veí Palau de la Generalitat, de la qual es va imitar la túnica curta i prisada, les mànigues folgades, el barret i fins i tot el gest de repenjar la maça damunt l'espatlla.²⁵ Tot i la fidelitat al model gòtic local, el mateix Elías va criticar les figures dels dos macers, tant per la seva "*desmesurada grandària*" com perquè la seva vinculació a l'escut li sembla, amb raó, un tema "*que no té res de català i que més aviat pot passar per ingerència inoportuna del bastard goticisme castellà*".²⁶

Aquesta desmesura també es constata pel contrast amb les imatges religioses col·locades sota seu, d'aspecte relativament diminut. Es tracta d'una marededéu flanquejada per santa Eulàlia i sant Andreu, figures que remetien a les úniques estàtues que, com dèiem més amunt, sabem del cert que hi havia hagut a la sala. La Verge central està asseguda, i Monserdà adverteix "*que és presa de la que existeix en l'altar major de la Catedral de Vic*". En canvi, no foren seguits tan fidelment els models que, per als dos sants, proposava trobar, l'un, en la santa Eulàlia del portal homònim del claustre catedralici i l'altre, en una curiosa combinació

25. Vegeu aquesta imatge, explícitament invocada a la memòria de Monserdà, a Joan AINAUD, *El Palau de la Generalitat de Catalunya*, Barcelona, 1988, pàg. 63.

26. ELÍAS, *Enric Monserdà...*, pàg. 53.

del sant Rafael de la façana municipal amb el sant Andreu del retaule dels Consellers de Lluís Dalmau. Els escultors encarregats d'executar les obres no sempre degueren trobar satisfactòries aquestes pautes indicades pel dissenyador.

Als costats del grup hagiogràfic acompanyat d'àngels músics, única nota religiosa del conjunt, hi ha dos grans medallons circulars, que prenen per model el medalló de la façana del Palau de la Generalitat que conté el famós relleu de sant Jordi esculpit per Pere Joan el 1418. El medalló de l'esquerra conté la creu de sant Jordi, que un cop més remet al frontis gòtic de l'Ajuntament. El de la dreta mostra dos àngels que sostenen un llibre obert; la seva disposició evoca, sense copiar-la, la d'altres àngels en alguns medallons gòtics, com ara els que a la catedral de Barcelona sostenen l'escut catedralici.²⁷ Als extrems d'aquesta zona baixa del retaule hi ha l'evocació dels dos grans patricis Joan Fiveller i Rafel Casanova, protagonistes de sengles episodis de la història de la ciutat esdevinguts mites de la reivindicació de les llibertats públiques. En aquest cas, més que a referents medievals, sembla inevitable l'al·lusió més o menys clara a dues produccions aleshores relativament recents de l'estatuària pública barcelonina: el Fiveller de l'escultor Josep Bover, que des del 1841 era a la nova façana de l'Ajuntament, i el Casanova de Rossend Nobas, inaugurat el 1888 i reubicat des del 1916 a l'emplaçament destacat en què torna a ser des del 1977.²⁸ El guardapols amb vegetació que arrenca d'aquestes dues figures incorpora fullatges trets del retaule de Tots Sants de la catedral de Barcelona i àngels amb escuts com els del retaule de Saragossa; els que al capdamunt sostenen l'escut barrat no són copiats, però, del retaule dels Consellers, com Monserdà havia previst, sinó que són figures de més amplitud.

Sota el retaule trobem el cadirat de la presidència, que forma part del moble corregut que folra tot el fons de la sala i una part dels laterals. L'element axial és la cadira de l'alcalde, amb un respatllet de la mateixa alçada que els restants, però capçat per un dosser molt més prominent. Així com el cadirat s'inspira en els cors catedralicis, la cadira de la presidència s'organitza a la manera de les càtedres episcopals catalanes del segle XIV, entre les quals es fa inevitable, per proximitat, evocar la del cor de la catedral de Barcelona, malgrat que tampoc hem d'oblidar la famosa càtedra gironina, que a començament del segle XX es conservava encara dins un cor amb cadirat d'alts respatllets. Una i altra tenen figures als muntants laterals i recolzen el dosser sobre grans volutes que enclouen altres representacions, tot i que aquestes espirals ornamentals també figuren al setial d'argent de la custòdia de la catedral, conegut com a cadira del rei Martí, un referent que, com el de la veïna trona episcopal, és explícitament esmentat per Monserdà a la memòria. No s'hi esmenta, en canvi, la font del respatllet del setial, i resulta curiós que, en aquest cas, la seva ornamentació no sigui extreta d'aquestes magnífiques cadires, sinó que hi trobem uns lleonets rampants, copiats literalment de l'escut reial de pedra col·locat en el segle XIV damunt la porta de la muralla del monestir de Poblet.

27. Vegeu DURAN I SANPERE, *Barcelona i la seva...*, vol. III, làm. abans de la pàg. 59; per a altres obres barcelonines esmentades més amunt, vegeu GUDIOL, AINAUD I VERRIÉ, *Catálogo monumental...*, fig. 348, 1080, 1105 i 1124.

28. Per a més precisions sobre les vicissituds de l'obra, vegeu la nostra fitxa dins el *Catàleg del patrimoni...*, fitxa 764, pàg. 428, amb més bibliografia.

La càtedra municipal centra un extens cadirat destinat a la resta del govern de la ciutat i a la totalitat dels regidors, i com a conjunt torna a dur-nos, com dèiem, als cors catedralicis i, concretament, a l'obra de fusta que a Barcelona va executar Pere Sanglada, autor també de la trona de fusta associada al cor, per bé que no de l'esmentada càtedra episcopal. La seva organització general evita, però, la imitació de l'organització dels cors, potser per no emfasitzar una imatge excessivament eclesiàstica del conjunt. D'altra banda, en la seva ornamentació tampoc es va recórrer al cor veí com a model preferent, sinó que el ventall d'imatges citades és distint. Entre les fonts destaquem les referències òbvies, un cop més, a la façana del Palau de la Generalitat, en aquest cas a la sèrie de caparrons col·locats sota l'arcuació cega que la capça. Al Saló trobem versions d'alguns d'aquests caps, com ara el barbut encaputxat, la dama amb el rostre emmarcat per la toca o la calavera cofada amb turbant.

El cadirat, com la presidència i el retaule, és dalt d'una estrada elevada, que originalment estava separada de la resta del Saló per una balustrada flamígera avui desapareguda. A l'indret on la balustrada arribava al mur perimetral, s'hi aixecaven dues estàtues de marbre de dimensions gairebé naturals, que aviat van ser retirades i exiliades, i que recentment han estat recol·locades al lloc per al qual foren dissenyades i executades. Reposen sobre les peanyes que, originalment, capçaven columnes de secció poligonal, les quals, com la balustrada, no han estat retrobades. En canvi, sí que s'han conservat, restaurat i reposat els alts pinacles de fusta, dissenyats a la manera dels del cor barceloní. Tot i que inicialment Monserdà havia previst situar en aquest indret les figures de Jaume I i d'una al·legoria de la Cultura lluitant amb la Ignorància, finalment, qui va acompanyar el monarca que amb el privilegi de 1249 havia fundat el règim municipal fou sant Jordi, la lluita del qual amb el drac encarna, concreta i cristianitza l'al·legoria inicial, molt més abstracta. D'altra banda, la incorporació del sant, patró no de la ciutat sinó de Catalunya, reforçava l'objectiu patriòtic i, alhora, la simetria formal de les dues estàtues.

El Jaume I és, pel que sembla, obra de Manuel Fuxà, però no sabem amb certesa com l'escultor i Monserdà es van distribuir la responsabilitat del disseny. És cert que aquest darrer preveia basar la imatge en l'aparició del rei català a *Las Cantigas* d'Alfons X, cosa que no es complí; però, tot i així, l'actitud adoptada a l'hora de projectar l'estàtua continua fent pensar en la primacia del projectista sobre l'escultor, atesa la minuciosa fidelitat amb què es va cercar i traduir un altre model molt precís, extret del gòtic català de mitjan segle XIV. Duran i Sanpere ja es va adonar que el model era el famós sant Carlemany del tresor de la catedral de Girona, la delicadíssima estatueta d'alabastre que el mateix Duran va atribuir, ben enraonadament, a l'escultor trescentista Jaume Cascalls.²⁹ Les correspondències de conjunt i de detall no deixen gaire marge als dubtes, malgrat les modificacions, com ara l'addició de l'espasa dreçada i del llibre a les mans. Tant el caient de la túnica, especialment els rebrecs a l'alçada dels genolls, com el cap envoltat de les ondes i els tirabuixons de la barba i el cabell, així com nombrosos detalls menuts, coincideixen amb una literalitat sorprenent. La identitat és tan extrema en elements,

29. DURAN I SANPERE, *Barcelona i la seva...*, vol. I, pàg. 310; pel que fa al sant Carlemany i la seva atribució a Cascalls, tot i que hi ha una abundant bibliografia recent, continua sent bàsic l'estudi pioner del mateix Agustí DURAN I SANPERE, *Els retaules de pedra*, Barcelona, 1932, vol. I, pàg. 44-46, làm. 20.

com per exemple els ornamentats punyals penjats de les respectives cintures, que el joc amb fotografies de detall podria, fins i tot, induir a la confusió.

Pel que fa al sant Jordi, segurament fet pel mateix escultor, sembla ben probable que el punt de partida fos la reelaboració del sant Jordi de plata del segle XV del tresor de la capella del sant al Palau de la Generalitat.³⁰ Coincideixen la postura, amb la llança agafada amb les dues mans per clavar-la a la gola del drac posat sota els peus, i també els detalls de l'arnès, amb la cimera aixecada i l'escut al colze. Però, com en la figura reial, el cànon i l'organització de la figura s'adapta sense vacil·lacions al realisme i a l'elegància pròpia de l'escultura de l'època.

Al projecte de Monserdà es deuen també molts altres elements de gran importància en la visualització del Saló, com ara els domassos que en recobreixen els murs o com els llums de la sala. Mentre que les grans làmpades o *salomons* penjats del sostre no han variat substancialment des que van ser col·locats, els domassos i els llums aplicats als murs, a manera de palmatòries, van ser retirats i no han estat recuperats fins fa alguns anys. Aquests aplics van ser els primers elements dels dissenyats per Monserdà que van ser executats i l'aparició en solitari en algunes fotografies immediatament posteriors a la seva instal·lació el 1916 ha induït algun cop a creure'ls, erròniament, com un vestigi de les reformes de Domènech i Montaner.

La seva eliminació, així com la dels domassos o les estàtues esmentades, fou duta a terme cap el 1934, a partir dels criteris d'Adolf Florensa, Antoni de Falguera i Joaquim Vilaseca, l'equip d'arquitectes municipals que pocs anys abans ja s'havia encarregat d'altres restauracions i reformes de la Casa, arran de l'Exposició del 1929. Comptaren, aleshores, amb l'assessorament de Duran i Sanpere i és probable que la seva opinió tingués també algun pes en aquesta ocasió, tot i que no en tenim cap constància. L'informe que els arquitectes redactaren el maig del 1934, entenimentat i respectuós fins i tot amb Monserdà, suggeria modificacions poc costoses que llevessin o atenuessin al Saló el seu "*aire teatral i fingit*" i els elements massa "*d'escena de teatre*", que li donaven aspecte de, "*com se sol dir, «Castell dels tres dragons»*". També se simplificà en aquella ocasió el disseny del paviment, per cercar unes formes més senzilles. Però aquesta modificació va alterar una de les cites que devien ser més grates per a Monserdà, la del paviment de rajoles de la taula de la Verge dels Consellers, en la qual trobava no només un disseny genuïnament gòtic, sinó també la presència de l'escut municipal que per al dissenyador resultava del tot pertinent però que, en la seva repetició, enfarfegava els joves noucentistes.³¹

Seguint les pautes donades pel mateix Monserdà i, alhora, buscant nous elements en els repertoris del gòtic local o internacional podríem multiplicar, segurament, l'exercici de recerca quasi detectivesca de models, no exempt d'una pedanteria en part encomanada a l'estudiós pel mateix artista i els seus particulars mètodes creatius. Però cal que sortim del Saló per fer-nos càrrec de la resta de l'edifici. Perquè el gòtic i el neogòtic a la Casa de la Ciutat no es limiten a la seva aparició conjunta al Saló de Cent.

30. Vegeu-ne l'estudi a Martí DE RIQUER, *L'arnès del cavaller. Armes i armadures catalanes*, Barcelona, 1968; és també a AINAUD, *El Palau...*, pàg. 95.

31. El detall del paviment original es pot veure a ALCOLEA, *El Saló...*, pàg. 28, tot i l'error en el peu de foto, que el considera pertanyent al "*paviment actual*"; no ens consta que hagi estat mai publicat l'interessant informe de 1934 dels arquitectes municipals.

La façana gòtica

Naixement i agonia

Costa imaginar l'aspecte del conjunt el 1373, l'endemà de la inauguració del Saló. Sabem que hi havia la sala nova a l'interior de l'illa, col·locada a un nivell elevat i oberta lateralment a un jardí amb tarongers. Però, per on s'hi accedia? Què tenia al voltant? Què es veia des del carrer? Sabem que els anys noranta del segle XIV es treballava a les escriptories, reformant segurament la vella casa de l'escrivà, però amb un objectiu més funcional que no pas emblemàtic. També tenim dades per pensar que aquests mateixos anys es començava a donar forma a un pati, segurament el que contenia l'escala d'accés al pis alt. El fet és que el conjunt heterogeni va arribar al final del segle sense façana, i que la seva creació va tenir molt d'incorporació d'una pell, d'una pantalla de qualitat que fes de rostre –de *façana*, com a estricte derivat de *facies*– del conjunt arquitectònic i de la institució que allotjava i representava.

La façana gòtica és, juntament amb el Saló de Cent, la joia medieval de la Casa. Però això no sempre s'ha percebut de la mateixa manera. Així, la façana no només ha patit modificacions i renovacions puntuals, sinó que, sobretot, va ser víctima d'un intent d'enderroc total quan, cap al 1830, l'arquitecte municipal Josep Mas va engregar un ambiciós projecte de reforma de tot l'edifici, destinat no només a augmentar-ne la superfície sinó, sobretot, a dotar-lo d'una nova *façana* neoclàssica encarada a la també nova plaça de Sant Jaume, sorgida d'una reforma del barri en què el mateix mestre Mas estava implicat. És cert, i no deixa de ser una mena de petita venjança, que la façana moderna va acabar allotjant dins les fornícules laterals les estàtues de dos personatges medievals, les imatges de Jaume I i Joan Fivaller fetes per Josep Bover el 1841, que constitueixen no només un nou homenatge a personalitats significatives d'aquest passat medieval quasi simbòlic, sinó també dos intents ben primerencs de crear imatges relativament fidels al món medieval o, si més no, que intenten defugir plantejaments de gust exclusivament neoclàssic.³² Però aquest homenatge no compensa la destrucció i la manipulació infringides a la vella i venerable façana gòtica.

L'intent d'enderroc fou, feliçment, frenat quan ja s'havia iniciat, i l'operació que va deixar la façana tal com avui la veiem intenta fer-nos creure que l'antic parament ha estat, simplement, 'plegat'. Però en realitat l'única cosa plegada és el guardapols de la porta, ja que tot el que hi havia a la dreta de l'actual racó va desaparèixer i tot el que hi ha al seu lloc enclou molts pocs pams quadrats de la pedra medieval enderrocada. Perquè realment es va començar l'enderroc sense cap intenció de preservar despulles. Ens ho mostra un dibuix de Lluís Rigalt datat el 1844, la imatge més antiga de la façana amb què podem comptar i que ens mostra ja l'esvoranc que arriba gairebé a l'eix de la porta.³³ Perquè cal subratllar que, a diferència del dibuix de Rigalt, fet del natural i d'una fidelitat absoluta, totes les imat-

32. FONTBONA, *Del Neoclassicisme...*, pàg. 64-65 i 82-83.

33. El dibuix a ploma de Rigalt fou reproduït a A. DURAN Y SAMPERE [sic], «La fachada antigua de la Casa de la Ciudad de Barcelona. Un Monumento que recobra su valor», *Barcelona Atracción*, 201 (març 1928), pàg. 67-71; hi ha una versió gravada del mateix dibuix, que podeu veure a J. AMADES, *Històries i llegendes de Barcelona*, Barcelona, 1984, vol. II, pàg. 651.

ges que ens mostren la façana completa, sense les mutilacions fetes aleshores, són o bé evocacions romàntiques, dibuixades en el segle XIX a partir del dibuix de Rigalt,³⁴ o reconstruccions més o menys científiques que ens mostren hipotèticament aquest estat medieval intacte. Així, la més atendible d'aquestes imatges és la que el 1921 va dibuixar J. Carrera seguint les instruccions de Duran i Sanpere, que ens mostra la tercera finestra alta.³⁵ El punt de vista adoptat en el dibuix evita mostrar com era el mur de la dreta, aquell que folrava l'absis de l'església de Sant Jaume i que, pel fet de no figurar en el croquis del 1844, quan ja havia estat enderrocat, no sabem quin aspecte tenia. De fet, sembla que aquest revestiment del temple formava part de les obres fetes cap al 1550 per reparar alguns desperfectes de la façana i completar-la amb alguns detalls, els més visibles dels quals van ser les estàtues de santa Eulàlia i sant Sever col·locades als extrems.³⁶

Malgrat aquestes addicions i les manipulacions vuitcentistes, la façana gòtica de la Casa de la Ciutat és, tant si en prescindim com si no, una obra excepcional del gòtic civil català, un disseny refinat i acuradíssim on podem notar tant els valors característics del gòtic català com els mèrits altíssims i els recursos propis del seu arquitecte, Arnau Bargués, el mestre de cases més prestigiós de Barcelona pels volts del 1400. Ell havia contractat el 1399 l'execució de la porta de la Casa, una tasca que degué ser el punt de partida de les obres de tota la façana, feta entorn de l'any 1400.

Qüestions d'escultura gòtica feta, desfeta i refeta

Però la qualitat del disseny arquitectònic no ha de fer oblidar la importància de l'escultura que, dosificada amb mesura i equilibri, es distribuïa en diversos emplaçaments. Els documents contemporanis ens parlen de la participació en aquesta tasca de l'escultor Jordi de Déu, un mestre d'origen grec que havia estat esclau de Jaume Cascalls i que, en alguns documents d'aquesta etapa final de la seva carrera, apareix anomenat com a Jordi Joan, un cognom que van heretar els seus fills i, especialment, l'escultor Pere Joan. L'any 1400, mestre Jordi va cobrar l'execució dels tres escuts de damunt la porta, dos de la ciutat i un del rei, així com el bust d'àngel col·locat sota l'escut central. Per motius estilístics també podem ates-

34. La més reproduïda és aquella en què es representa l'episodi en què s'hissa el penó de santa Eulàlia en un dels finestrals de la façana; vegeu-la a AMADES, *Històries i llegendes...*, vol. II, pàg. 648, on el peu de foto reconeix que es tracta d'una reconstrucció ideal vuitcentista, cosa que no fan tots els autors. Encara més fidel a Rigalt és un altre gravat amb la façana completa davant la qual passen unes improbables senyores amb polissó; vegeu-lo a A. DURAN I SANPERE (dir.), *Història de Barcelona. De la prehistòria al segle XVI*, Barcelona, Aedos, 1975, pàg. 359.

35. Vegeu-lo a DURAN I SANPERE, *Barcelona i la seva...*, vol. I, pàg. 285, i en una reproducció millor i més gran a FLORENSA, *La Antigua Casa...*, pàg. 14.

36. DURAN I SANPERE, *Barcelona i la seva...*, vol. I, pàg. 287; m'he ocupat detalladament de les diverses vicissituds de la façana en un treball d'investigació inèdit, *La façana gòtica de l'Ajuntament de Barcelona i la seva escultura*, integrat en bona part dins la meua tesi doctoral (Pere BESERAN I RAMON, *Jordi de Déu i l'italianisme en l'escultura catalana de la segona meitat del segle XIV*, Universitat de Barcelona, 1996; editada a la Col·lecció de Tesis Doctorals Microfitxades, Universitat de Barcelona, núm. 3851, Barcelona, 2001, pàg. 621-693), en el qual tracto, amb més detalls i amb un suport documental i bibliogràfic més ampli i explícit, de molts dels aspectes que ara ens ocupen de manera més sintètica.

tar la seva autoria en algunes gàrgoles, especialment aquelles amb les figures d'un home i una dona, i també en algunes de les testes que, arran del capitells de les finestres, sostenen els extrems dels guardapols que perfilen les obertures.

El mateix any 1400, quan els escuts ja estaven fets i, segons sembla, col·locats, un honorable ciutadà "*que no vol son nom sia publicat*" es va oferir a pagar l'estàtua de dins el Saló de Cent que aleshores encara faltava per fer, a condició que fos un sant Rafael, per qui l'anònim personatge sentia una devoció especial. La imatge també es podria emplaçar, alternativament, "*sobre lo portal major de la casa de la Ciutat*", i aquest va ser l'emplaçament preferit pels consellers, que van trobar més adequat que fos sant Andreu qui acompanyés santa Eulàlia i la Verge dins el saló, com ja hem vist més amunt. Encara no sabem qui va ser l'anònim benefactor, i tampoc no s'ha trobat la documentació que provi l'autoria de l'escultura; però, tenint en compte que el sant Andreu va ser encarregat a Pere Sanglada, que ell mateix va cobrar les ales del sant Rafael el 1402 i que l'estil de la figura concorda amb el d'altres obres que li són reconegudes, avui dia sembla força admès que Sanglada és el responsable d'aquesta peça extraordinària, l'obra mestra de l'escultura no només de la façana sinó de tot el panorama català del seu temps.³⁷ De fet, tot i que no hi ha papers que ho demostrin, és ben versemblant que altres elements esculpits de la façana també pertanyin a la producció sangladiana. Pensem tant en la peanya de la santa Eulàlia cincentista com, sobretot, en alguns dels refinats caparrons que sostenen l'arcuació cega que tanca la part alta de la façana, a manera de cinyell homogeni que clou i lliga el parament recobert d'obertures de distribució acuradíssima, però allunyada de simetries i ortogonalitats convencionals.

També aquí es va fer una restauració en el segle XX.³⁸ Però en aquest cas no es tractava ni d'una recreació ni d'una redecoració, sinó d'una restauració més científica, executada entre 1927 i 1929, just abans de l'Exposició Internacional, pels ja esmentats arquitectes municipals, sota l'estreta supervisió de Duran i Sanpere.³⁹ Va ser una acurada intervenció de neteja, reparació i consolidació dels elements originals, tot i que pel bé de l'harmonia i la integritat del monument, els va semblar necessari fer-hi alguns afegits escultòrics. Es van refer les dues gàrgoles angulars, una trencada i l'altra tinguda per espúria, i també es van renovar les dues escultures destinades a sostenir el guardapols de la porta principal.

És curiós que aquestes mènsules siguin les úniques escultures esmentades en el contracte amb Arnau Bargués del 1399, on se li exigia que fes dues "*represes*

37. Sobre la façana, Sanglada i el sant Rafael, vegeu TERÉS, *Pere ça Anglada...*, pàg. 77-82, i doc. 7, 9-13 i 24.

38. De fet, per ser breus, no ens entretenim ara en altres episodis de reparació de la façana, tots dos ben significatius; l'un ens remet al segle XVI, quan va caldre reparar els desperfectes d'una de les finestres i, alhora, completar el conjunt amb l'addició de les estàtues laterals de santa Eulàlia i sant Sever, capçades per aguts dossierets d'un gòtic tardà. En realitat el del sant és còpia del de la santa, ja que, juntament amb l'estàtua sota seu, fou una altra de les víctimes del ferotge Mas i Vila. Precisament per solucionar aquesta mancança arriba l'altre episodi esmentat, la reconstrucció de la cantonada amb una nova figura del sant bisbe, feta el 1877 pels escultors Joan Flotats i Lluís Puigjaner, especialistes en escultura religiosa, que –si no gaire en l'estàtua– sí que es van remetre als models gòtics immediats a l'hora de confeccionar peanya i dossier. Sobre aquestes i altres qüestions que segueixen, remeto als meus treballs citats més amunt.

39. DURAN I SANPERE, «La fachada antigua...», i Agustín DURAN I SANPER [sic], «La restauració de la Casa de la Ciutat», *La Publicitat*, 31-VII-1929; també l'anònim «Visita a las Casas Consistoriales», *Anuario para 1930 de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*, Barcelona, 1929, pàg. 83-100.



*Capfemení.
Fragment escultòric
reaprofitat en
l'arqueria cega
del capdemunt de
la façana gòtica.
c. 1400.*



*Capfemení.
Mènula del
guardapols de
la porta de la
façana gòtica.
c. 1928.*



*Capmasculí.
Fragment escultòric
reaprofitat en
l'arqueria cega
del capdemunt de
la façana gòtica.
c. 1400.*



*Capmasculí.
Mènula del
guardapols
de la porta de
la façana gòtica.
c. 1928.*

poques fort gentils e ben obrades, ab sengles figures". No sabem si les va fer Bargués ni si eren 'gentils', perquè van arribar al segle XX trencades. Una fotografia anterior a la restauració dels anys vint ens en mostra una de completament desfeta i l'altra, substituïda per un senzillíssim caparró, una barroera caricatura que resultava idèntica a les que encara són en un altre lloc del frontis. Sota la trace-ria cega del capdamunt pertanyent al tram de façana 'plegat', a la dreta de l'espectador, en lloc dels acurats caparrons de la resta, hi ha un conjunt de ninots similars. Hem arribat a la convicció que es van fer els anys quaranta del segle XIX, quan Mas es veié obligat a refer a contracor la part de la façana gòtica que havia enderrocat. Per completar aquell fragment, va haver de substituir les escultures que havia fet desaparèixer poc abans –i que, incapaç d'apreciar-les, no havia tingut cap interès a guardar– per peces equivalents que va confiar que, col·locades a una altura considerable, es confondrien sense problema amb les medievals. El mateix picapedrer maldestre va completar també les peces del portal, que de-



*Cap masculí.
Mènsula de
l'arqueria cega de la
façana del Palau de
la Generalitat.
c. 1418.*

*Cap masculí. Detall
d'un respatllet del
cadirat del Saló de
Cent, projectat per
Enric Montserdà.
c. 1914.*

vien estar trencades des d'abans. Una d'aquestes peces va arribar al segle XX, però els restauradors d'aleshores van eliminar-la per substituir-la per obres més adients. Per fer-les, en van trobar el model a la façana mateix i, precisament, en aquest tram alt de figures matusseres; entre elles s'hi barregen dos caps originals que, per la seva col·locació mig girada, no poden haver format part originalment d'aquesta sèrie alta, sinó que més aviat devien procedir dels guardapols d'alguna de les obertures desaparegudes. El fet és que, descobertes i identificades pels restauradors dels anys vint, aquests van constatar, com nosaltres, la seva vinculació a una obertura i, tot i no tocar-les del lloc on les van trobar, en van fer rèpliques per a la porta que estava mancada d'aquest complement. La comparació entre els dos barbuts amb turbant i les dues donzelles de cabells rinxolats no deixa dubtes sobre aquesta correspondència, fins i tot en el detall de convertir en coll de la roba d'ella allò que en l'original no és res més que el fragment de pedra que evidencia el seu encastament fora de lloc.

Els nous vitralls de la façana

En realitat, veiem com Duran i, sobretot, els encarregats no només d'estudiar sinó de 'fer' les obres –els arquitectes Florensa, Falguera i Vilaseca–, no actuen molt diferentment de com ho fa Monserdà: a l'hora d'incorporar elements nous, eviten la gosadia dels modernistes, segurs de les seves pròpies creacions, i s'escuden en l'autoritat de les obres del passat, en els dissenys genuïnament antics. La diferència és que, mentre Monserdà considera que aquest mètode li permet crear indefinidament, inventar tot el que convingui trasmutat ell mateix en mestre medieval, els arquitectes vigilats per Duran limiten la seva intervenció a la reparació necessària d'allò antic preexistent, però creen allò completament nou des d'un llenguatge completament nou. L'escala de marbre negre que ells mateixos fan en aquesta època com a camí més curt entre la façana gòtica i el Saló de Cent demostra clarament per on van les seves preferències en el terreny de la creació.

Tot i així, el fet que puntualment s'hagin hagut de posar en la pell de Monserdà explica en certa manera que el seu informe del 1934 resulti tan comprensiu amb



*Santa Clara.
Fragment del retaule
de Santa Clara
de Vic, pintat al taller
de Lluís Borrassà el
1414-1415.*



*Santa Maria de
Cervelló. Detall del
vitrall d'un dels
finestrals grans de la
façana gòtica, fet al
taller Rigalt. c. 1929.*

la dificultat de fer “*realitzacions modernes en un estil tan allunyat de nosaltres com és el gòtic*”. No només van haver d’actuar així amb les escultures de la façana. També aleshores es van haver de fer nous els vitralls de les tres finestres del pis principal, visibles no tant des del carrer com, interiorment, des de l’esmentada escala i des de la galeria alta del claustre. La programació i el disseny d’aquestes vidrieres està fet des d’un escrupolós historicisme que en aquell moment no pot correspondre a ningú més que a Duran i Sanpere.

Ja d’entrada, la selecció dels sants representats respon a un acurat programa barceloní. La patrona, la Mare de Déu de la Mercè, flanquejada pels sants Sever i Oleguer, ambdós bisbes barcelonins, amb culte i relíquies a la veïna catedral, centra un dels dos vitralls majors, dividits en tres parts per les columnetes del finestrall. L’altre té al centre la patrona medieval, santa Eulàlia, entre dues verges més estretament vinculades a la ciutat i, a més, ambdues protectores de la navegació, les santes Madrona i Maria de Cervelló. El tercer vitrall, més petit, conté les figures dels sants Sebastià i Cristòfor, en virtut del vot que els féu la ciutat com a advocats contra la pesta. Un article anònim contemporani a les obres ens detalla aquest programa i ens informa que la casa Rigalt executà els vitralls.⁴⁰ Tot i que no sabem qui en dibuixà els cartrons, és segur que la seva mà fou guiada per un bon coneixedor de l’art i, especialment, de la pintura catalana del gòtic.

L’esmentat article afirma que, atès que la façana es féu pels volts del 1400 i que en aquest moment el pintor més prestigiós actiu a la ciutat era Lluís Borrassà, a les seves obres “*se ha recurrido principalmente para la decoración vítrea de las ventanas*”.⁴¹ Efectivament, això es pot comprovar i precisar en diversos extrems, i podem veure, per exemple, com el retaule borrassanià de santa Clara de Vic ha proporció-

40. «La restauración de la Casa de la Ciudad», *Barcelona Atracción*, XIX, 211 (1929), pàg. 13-17; tot i que a DURAN, *Barcelona i la seva...*, vol. I, pàg. 319, l’article és citat, probablement per error, com a obra de l’historiador, resulta improbable que sigui així, com ho prova que figurí sense autor a la primera edició en castellà del seu text, feta el 1951 (DURAN, *La Casa de la...*, pàg. 104); d’altra banda, Duran havia de ser incapaç, ben segur, de parlar d’ell mateix en tercera persona per retre’s els elogis que se li fan des de la pàg. 17 de l’escrit.

41. «La restauración de la Casa de la Ciudad...», pàg. 14.



Sant Sebastià i sant Cristòfol. Vitrall de la finestra petita de la façana gòtica, fets al taller Rigalt. c. 1929.



Taula Central del retaule dels sants Abdó i Senen de Sant Pere de Terrassa, obra de Jaume Huguet del 1459-1460.



Sant Cristòfol. Relleu al pati central del Palau Berenguer d'Aguilar del carrer Montcada de Barcelona. c.1400.

nat el model de les dues santes amb vaixells a les mans: santa Maria de Cervelló s'inspira en la santa Clara del retaule, una i altra abadeses amb bàcul, mentre que santa Madrona depèn de la santa Caterina de la predel·la del mateix conjunt. Però Borrassà no exhaureix les fonts medievals tingudes en compte.

A l'hora de dissenyar la parella formada pels sants Sebastià i Cristòfor hauria estat lògic i còmode recórrer directament a la predel·la del retaule del Conestable, on apareixen conjuntament pel mateix motiu devocional; però haurem de recordar que aquesta predel·la s'havia dispersat en el segle XIX i que no es va recompondre al seu lloc fins als anys setanta del XX; per tant, era desconeguda els anys vint. Per figurar a sant Cristòfor es va recórrer a una escultura propera al 1400, un relleu de pedra encastat encara ara al pati del palau Berenguer d'Aguilar del carrer de Montcada, on de segur havia cridat l'atenció a Duran ja abans que es restaurés el casalot.⁴² La reproducció és tan literal que no necessita comentari. A l'hora de representar el sant Sebastià va caldre una transformació més important del model, tot i resultar, també, claríssim. Ara no és en Borrassà sinó en Jaume Huguet i en el seu retaule terrassenc dels sants Abdó i Senén.

No només va caldre substituir les seves espases per l'arc i les sagetes pròpies de sant Sebastià, sinó que la figura d'aquest es va compondre combinant les dels dos sants del retaule, amb el barret de l'un i el posat i la túnica de l'altre.

42. No debades trobarem anys més tard reproduït el relleu a DURAN I SANPERE, *Barcelona i la seva...*, vol. I, làm. enfront de la pàg. 449.

L'art huguetià també es degué tenir present en el darrer vitrall, el dels bisbes entorn de la marededéu. Sembla que les figures mitrades tenen en compte les aparicions de sant Ambrós i sant Agustí al retaule del segon en el convent barceloní, obra que només coneixem parcialment i que fou feta pel taller d'Huguet amb una participació important dels Vergós. No hem sabut trobar aquí, però, coincidències tan flagrants com les anteriors, i tampoc coneixem el model de la Verge de la Mercè que els centra, identificable com a tal només gràcies a l'escut mercedari col·locat als peus i no pas per cap similitud, per exemple, amb la imatge titular de la basílica barcelonina, gòtica, sí, però d'un estil trescentista que devia semblar massa eixut i encarcerat als dissenyadors dels vitralls, convençuts de la necessitat de limitar-se als models del segle XV per harmonitzar amb el conjunt.

Entre el gòtic i el neogòtic: les obres del segle XVI

L'interès a mantenir aquesta harmonia formal no fou exclusiu, però, dels 'restauradors' del segle XX. També en altres èpoques van ser conscients que el llenguatge gòtic havia esdevingut 'estil de la casa' dins l'edifici municipal. Fer-nos-en càrrec ens permet arribar a un altre vessant dels jocs entre gòtic i neogòtic entorn d'una mateixa arquitectura; un altre vessant i un altre sector de l'edifici, que ens encara a nous problemes d'interpretació històrica. Perquè, un cop feta la nova façana, ens costa saber què veia el visitant del segle XV una vegada traspassat el llindar de la porta. Quin era el camí per arribar al Saló de Cent? Quins patis, quines estances i escales havia de resseguir? Quan ara creuem el portal veiem, a la nostra esquerra, un discret portal d'arc de mig punt, que devia ser l'entrada a l'escrivania, com ho prova l'escut que, damunt seu, porta escrita la paraula *escrivania* repartida en quatre parts. Rere aquesta porta hi ha el sostre enteixinat d'aquesta dependència, aquell on les pintures originals s'han preservat millor, tot i les evidents restauracions. Però aquests elements apareixen ara excessivament aïllats, sense cap coherència espacial o funcional que ens remeti de manera clara a la construcció d'origen.

Si en lloc de girar el cap a l'esquerra l'hipotètic visitant mira endavant, el que ara veu és el pati, tal com va quedar després dels enderrocs, mutilacions i manipulacions fetes per Mas i Vila a mitjan segle XIX. Com havia estat fins aleshores aquest indret? Coneixem només una font per saber-ho, un dibuix d'un viatger anglès de cap el 1800 que va servir a Duran per orientar un dibuix de reconstrucció equivalent al ja comentat de la façana.⁴³ Aquestes versions gràfiques ens permeten veure el pati rectangular complet, obert en tres dels costats del pis superior amb arcades apuntades, que eren cinc en els dos costats curts, i no poc més de tres, com ara. Al quart costat del pati hi havia l'escala d'accés a la planta noble, adossada al mur cec que feia de paret mitgera amb la veïna església de Sant Jaume. Sabem que abans del 1391 un mestre procedent de Narbona anomenat Joan Verger havia fet "*lo pati*", i no ens consten més precisions per esclarir si es refereix a aquest o a un altre pati del conjunt, on sabem que ja hi havia un hort amb tarongers. Si Verger va treballar en aquest distribuïdor central, tal com creia Duran i Sanpere, és clar que no en va acabar l'obra. Ho podem deduir del document del 1391, on es parla d'obres

43. El dibuix original és reproduït a DURAN I SANPERE (dir.), *Història de Barcelona...*, pàg. 359; el dibuix del 1921 és, entre altres llocs, a DURAN I SANPERE, *Barcelona i la seva...*, vol. I, pàg. 290, i també a FLORENSA, *La Antigua Casa...*, pàg. 21.

pendents de fer i que sembla que Verger no va arribar a concloure,⁴⁴ i també de les característiques del pati complet que endevinem en l'esmentat dibuix anglès, en el qual se'ns mostren elements cronològicament posteriors.

Un d'aquests elements, col·locat al mur del fons al costat de l'escala, és l'ornamentat portal d'accés al Trentenari, el mateix que ara fa d'entrada principal al Saló de Cent. Recordem que aquest portal té dues cares: l'esmentada, de bigarrat disseny tardogòtic amb hibridacions, i una altra de ben clàssica, d'ordre dòric amb decoració de trofeus. I és que aquest portal és una obra que, segons una inscripció que hi ha al damunt, fou feta el 1580, amb una vessant moderna girada vers les dependències del Trentenari, que des del 1559 tenia també una llotja renaixentista, i una altra encarada al pati, on el gòtic es preserva com a llenguatge comú. La mateixa galeria claustral esmentada havia estat feta poc abans, el 1577, com ho prova la data inscrita en un dels capitells d'ornamentació variada 'a la moderna' que sostenen les arcades ogivals. Les finestres del nivell superior, així com les gàrgoles i els pinacles del capdamunt, mantenen aquesta opció estètica continuista i, fins a un cert punt, retardatària respecte d'altres opcions ja en funcionament.⁴⁵ Però aquest gòtic no és encara neogòtic sinó només un gòtic tardà, mantingut per damunt d'altres possibilitats formals en nom d'aquella harmonia formal que imposa l'estil de la casa' a què ja ens hem referit.

Tres segles més tard, quan a la darrerria del segle XIX Domènech i Montaner inicià la transformació dels espais ubicats sota el Saló de Cent i es formalitzà el pas que acabà desembocant en angle recte a la plaça de Sant Miquel, apareguda a partir de l'enderroc del temple d'aquesta advocació, novament el gòtic va ser l'únic llenguatge possible.⁴⁶ Ara sí, un neogòtic que suporta el saló gòtic del segle XIV i que dona continuïtat 'natural' al gòtic ple de la façana del 1400 i al gòtic tardà dels vestigis del pati del segle XVI.

D'aquesta manera, el llenguatge gòtic –o, si més no, alguns dels elements del seu vocabulari i de la seva sintaxi– actuen en l'edifici com a denominador comú de, com a mínim, els sectors més antics d'un conjunt que, mancat d'unitat històrica, ha trobat en aquest recurs formal un procediment per aspirar a una homogeneïtat tan aproximada com impossible.

44. Sobre la intervenció de Verger i el document que la dona a conèixer, vegeu DURAN I SANPERE, «Joan Verger, mestre d'obres», dins *Barcelona i la seva...*, vol. III, pàg. 254-256.

45. Sobre les obres del segle XVI, vegeu Joaquim GARRIGA, *L'època del Renaixement, s. XVI*, Barcelona, 1986, pàg. 97-98 i 169-171, on es considera ja el criteri 'reconstructor' en l'operació feta aleshores al claustre.

46. FLORENSA, *La Casa de la Ciudad...*, pàg. 10, afirma que fou Domènech qui va excavar el terraplè; però val la pena remarcar que ALCOLEA, *El Saló...*, pàg. 27, dubta que això pugui ser així. Per no entrar en una revisió detallada del tema, que no és ara el nostre objectiu, donem per bona la versió tradicional, ja que és clar que la formalització neogòtica d'aquest pas ha de ser d'aquest període. Però remarquem que no és correcte imaginar que el subsòl del Saló fos fins a aquest moment un terraplè completament massissat. És més que probable que sota el Saló hi haguessin des de l'origen dependències més o menys secundàries, que van arribar a mitjan segle XIX transformades i compartimentades. El que es va fer a la darrerria d'aquell segle i a l'inici del XX va ser modificar-les per obrir per sota el Saló el pas seguit d'aspecte neogòtic que avui podem veure, i augmentar-ne també aleshores l'alçada mitjançant el rebaix de terres de l'antic turó interior, damunt el qual s'havia construït l'edifici medieval amb diferents nivells. El fet que els contraforts originals arribin molt més avall que la sala, per bé que sense arribar al nivell de l'actual carrer, prova que aquella no s'aixecava directament sobre el terraplè, menys elevat, doncs, del que es podria creure.

Apèndix

1. Extracte de la Memòria de l'*Avantprojecte de decoració de la Sala del Consell de Cent...* d'Enric Monserdà (1914) tal com és reproduïda a Feliu ELIAS, *Enric Monserdà. La seva vida i la seva obra*, Barcelona, 1927, pàg. 56-60.

Fonts d'origen de tots els detalls de l'adjunt projecte:

Retaule de la Presidència.

La silueta i proporcions del retaule del projecte són còpia del que hi ha en la capella del Gremi d'Arquitectes de la nostra Catedral i de l'altar major de la Seu de Saragossa, obra d'En Pere Joan de Vallfogona, escultor barceloní que treballava a la nostra ciutat a principis del segle XV.

El fullatge de l'ampla orla que l'enquadra és còpia del retaule de Tots els Sants, situat en els claustres de la Catedral de Barcelona. El dos àngels que sostenen l'escut de la part central i superior són còpia dels que hi ha en el mateix lloc en el marc de la taula dels Consellers d'En Dalmau; els dos àngels col·locats en la part superior de l'orla són també copiats dels que es troben a l'orla de l'altar de la Seu de Saragossa; igualment que els que hi ha més avall, sostenint els escuts.

L'escut de Barcelona, col·locat en el centre del retaule, és còpia del que ostenta el frontis antic de la nostra Casa Comunal. La corona que hi ha al damunt és còpia d'una làpida del carner de la Confraria del Rei Martí, que hi ha a la Catedral. Els vestits dels dos macers que serveixen de tenants de l'escut, són trets d'un alt relleu que existeix sobre una de les portes del Palau de la Generalitat, els quals concorden exactament amb els porrers que es veuen a la miniatura del llibre que hi ha a l'Arxiu de la Casa de la Ciutat amb el títol *Comentaris als Usatges de Catalunya*, del doctor En Jaume Marquilles. El dibuix del camper de les susdites figures és còpia d'una lauda del segle XV. L'estàtua de la Mare de Déu és presa de la que existeix en l'altar major de la Catedral de Vic. La de Santa Eulàlia és copiada de la que hi ha al timpà de la porta d'aquesta Santa, en la nostra Seu, en la porta del carrer del Bisbe; la de Sant Andreu, tota la figura, ho és de l'estàtua de l'Arcàngel Sant Rafael que existeix en el frontis antic de la nostra Casa Comunal, modificant un xic els braços i copiant el cap de Sant Andreu del quadre de la Verge dels Consellers, d'En Dalmau, imprimint a tota la figura unes proporcions més varonils. Els dosserets d'aquestes dues estàtues són còpia dels que hi ha a l'antic frontis de la Casa de la Ciutat, damunt les susdites estàtues de Santa Eulàlia i Sant Rafael.

La distribució general del dosseret de la Verge és còpia del d'argent que hi ha al cim de l'altar major, de Girona, amb detalls de l'altar major de la parròquia d'Argentona, i dels que existeixen a la basamenta de l'altar de l'església de Castelló d'Empúries.

La crestada damunt la basamenta és treta de l'antiga font gòtica de la vila de Blanes, segons dibuix publicat al *Butlletí de l'Associació d'Excursions Catalana*, volum de l'any 1880.

Domassos [...]

Il·luminació [...]

Enrajolats

Els dibuixos de les orles són copiats dels enrajolats de la taula de la “Verge dels Consellers”, d’en Dalmau, i de l’obra *Rajoles valencianes i catalanes*, d’en Josep Font i Gumà; d’una de Poblet, de la cambra de la Infanta Na Blana, d’un croquis d’un àlbum d’en Jaume Serra, publicat en un volum de l’Associació Artística Arqueològica Barcelonesa (any 1881).

Mobiliari

La barana que separa la presidència de la part destinada al públic, és còpia de la que hi ha en el frontis del Palau de la Generalitat, sobre la porta principal. El drac del grup de la Cultura lluitant amb la Ignorància, és copiat del que existeix en la barana del cor de la Catedral de Mallorca. Els dos motius que hi ha damunt la dita barana, un que representa dues criatures que juguen amb un caragol, és copiat d’una de les faixes de fullatges del timpà de la porta de Santa Eulàlia de la Catedral de Barcelona; i l’altre, on hi ha un ocell, és còpia d’una de les misericòrdies del cor de la Catedral.

El vestit de l’estàtua del Rei En Jaume I és còpia d’una miniatura d’aquella època, que es troba en l’obra *Las cántigas del Rey Alfonso el Sabio*, publicades per la Real Acadèmia. La peanya de la susdita estàtua és tret de les que existeixen a la Porta dels Apòstols de la Catedral de Girona; i el segell d’aquest monarca que hi ha a la barana col·locada junt a la dita estàtua, és copiat d’un dels que darrerament ha publicat en un fascicle en Ferran de Segarra. El dosseret que aixopluga l’estàtua és tret de la cadira episcopal de la nostra Seu. L’àngel que remata el dosseret és còpia d’un existent al Museu Santacana, de Martorell.

El sitial de senyor Batlle és compost amb elements de la cadira destinada al senyor Bisbe en el cor de la nostra Catedral i de la cadira d’argent del Rei Martí, que serveix de sustentacle de la custòdia, de la nostra Seu. La planta de tots els dosserets dels sitals destinats als Regidors és copiada de les que hi ha en el cor, amb detalls dels que existeixen en el retaule de la capella del Gremi d’Arquitectes i dels que hi ha en la part baixa de l’altar major de la parròquia de Castelló d’Empúries. La taula del Secretari és tret d’un dibuix fet per En Jaume Serra, l’any 1861, de l’església de Blanes. El sitial del Secretari és pres del monestir de Pedralbes, i la cadira de l’escriptor és copiada d’un retaule del segle XV.

L’espalller general és còpia, fent-lo més senzill, del que existeix a la capella del Gremi d’Arquitectes dels claustrs de la catedral; els plafons més estrets d’aquest, situats sota les motllures dels arcs, tots són copiats de la capella del Gremi d’Arquitectes, d’altars i de caixes del segle XV. En la làpida col·locada a la part dreta de la porta d’entrada, els dos macers que hi ha són còpia d’un que resta en una porta del palau de la Generalitat, i els dosserets que els aixopluguen són copiats del de la imatge de Sant Pere, de la catedral de Vic.

Vidrieres [...]

Tots els detalls que no es mencionen en aquesta memòria, per no allargar massa la present ressenya, són copiats de les obres mestres de l’art ogival del segle XV, que atresora la nostra Catalunya.

2. Informe dels arquitectes Adolf Florensa, Antoni de Falguera i Joaquim Vilaseca amb què contesten l'ofici d'Alcaldia, de 13 d'abril de 1934, que els encarrega a tots tres que "*estudiïn l'Arranjament dels Salons de Cent i Consistori Nou donant compte de l'estudi a aquesta Alcaldia*" (Arxiu de l'Àrea de Projectes i Obres de l'Ajuntament de Barcelona).

Honorable Senyor:

Els sotscrits han rebut d'aqueixa Alcaldia el difícil encàrrec d'estudiar quines modificacions seria aconsellable introduir en la decoració i arranjament de les dues sales de sessió de què l'Ajuntament de Barcelona disposa, o sigui, l'històric Saló de Cent i l'anomenat Saló del Consistori Nou.

Direm successivament la nostra opinió per a cadascun d'ells, no amagant les dificultats que el problema presenta.

Saló de Cent

Dificultats. El Saló de Cent, en la seva estructura general data del darrer terç del segle XIVè, per bé que només tres dels cinc trams que el formen siguin antics. La decoració i mobiliari que tingué originàriament no és coneguda més que per referències documentals, car la que fou destruïda després de la guerra de successió ja era la segona i d'estil barroc. L'any 1914 és féu un concurs de projectes i d'ell sortí premiat el del Sr. Enric Moncerdà, que és el que es portà a execució sota la direcció personal del mateix artista.

Aquesta decoració ha estat jutjada molt diversament. El Sr. Moncerdà, artista consciencios, treballà i es documentà enormement per a dur a cap el seu projecte: no obstant, la majoria de les opinions, i no volem amagar que la nostra hi coincideix, no són favorables al resultat obtingut. Potser la principal dificultat no és imputable a l'artista, sinó al mateix problema; de fet, totes les realitzacions modernes en un estil tan allunyat de nosaltres com és el gòtic, agafen invariablement, fins quan estan ben resoltes, un aire teatral i fingit; fan, com se sol dir, "Castell dels tres dragons".

Per aquesta raó fonamental, encara que no hi hagués els motius econòmics de pel mig, nosaltres, àdhuc no satisfent-nos la decoració actual del Saló de Cent, no aconsellàriem de treure-la i substituir-la per una altra, perquè no seria possible més que una d'aquestes tres solucions: o tornar a fer una decoració pseudo-gòtica; o amoblar i decorar el saló amb objectes antics autèntics; o anar directament a una decoració d'estil modern. La primera solució tindria probablement defectes semblants a l'actual; la segona és molt difícil de realitzar en un Saló tan important i la tercera seria una aventura massa atrevida per fer-la sobre un exemplar tan valuós i tan carregat de records històrics.

A més, ja se'ns va advertir que no es podia anar a grans despeses. Per consegüent ens havem limitat a estudiar quines modificacions foren possibles i fàcils en el sentit de reduir una mica els excessos de decoració i de goticisme que evidentment hi ha al Saló.

Draperies dels murs. Els Salons gòtics es recobrien sovint amb teles; la disposició en faixes grogues i vermelles era molt freqüent i no té res a veure amb la nostra bandera, ans bé es troba a tot arreu. El que passa és que aquestes draperies no es tenien penjades contínuament, sinó en ocasió només de festes (com

fan encara algunes esglésies; Santa Maria del Mar). D'altra banda la indumentària de l'època era a base de colors simples i vius i lligava més amb aquella decoració. El que fa més lleig en les draperies actuals són els escuts i temes brodats, evidentment excessius i molts d'ells arbitraris.

Sobre aquest punt proposem despenjar els draps, cosa que no compromet a res. Si el Saló queda massa nu i sobretot si no es vol que resulti absolutament inútil per la gran ressonància, com a solució modesta podria penjar-se amb teles anàlogues a les que hi ha al vestíbul que dóna a l'escala de marbre. Aquestes teles són més econòmiques que qualsevol altra que pugui emprar-se i tenen un aspecte molt digne. El cost, calculat aproximadament, fóra de vint i cinc mil pessetes.

La solució perfecta seria, naturalment, adquirir una bona col·lecció de tapissos per penjar-los al Saló; però el cost ho fa, ara com ara, molt difícil; si bé cal fer notar que el moment actual és més aviat favorable per a adquisicions d'aquesta mena.

Aparells d'il·luminació. Els aparells encastats als pilars laterals i als costats del retaule, proposem de suprimir-los.

Quant a les llànties o salomons centrals, estan carregats d'escuts aplicats o penjats, àguiles, dragons i animals fantàstics que podrien alleugerir-se molt; això i deixar-los d'un sol color, creiem que en milloraria molt l'aspecte.

Mobles. En general no creiem aconsellable ficar-s'hi, però n'hi ha alguns, com els tamborets, que són tant d'escena de teatre que potser podrien ésser modificats o canviats. Tampoc es perdria res suprimint la barana que separa l'estrada del lloc destinat a la premsa i el públic.

Retaule central. Aquesta gran composició, executada en alabastre policromat, és potser el detall que ha motivat més crítiques, per les desproporcions d'escala entre els elements que la formen i llur distribució poc lògica. Però com que això no té remei i d'altra banda es tracta d'una obra d'execució molt perfecta i costosa, creiem que el que cal fer és: o deixar-la, tot i els seus defectes, o tapar-la amb les teles que havem dit, i posar a sobre un bon tapís antic o un de teixit exprés amb les armes de las Ciutat.

Paviment. El paviment és fet amb elements trets dels paviments representats en els retaules gòtics; però també hi ha unes peces amb dibuixos negres a escala molt petita al costat de la immensa majoria amb dibuixos blaus a escala molt més grossa. Els primers, que són pocs, proposem de substituir-los per lloses de marbre gris. Així també, no hi hauria tants escuts.

Aquestes lleugeres modificacions són tot el que creiem factible al Saló de Cent, sempre fent constar que és poc agradable posar-se a alterar detalls integrants d'un total projectat per altra persona, els punts de vista i les opinions de la qual, sempre respectables, avui no poden ésser tinguts en compte perquè no és ja entre els vius.

[...]

Barcelona, 2 de maig de 1934

Els arquitectes.

[Informe a màquina sense signar. N'existeix l'esborrany manuscrit.]