

# REFLEXIONES SOBRE LA VIVIENDA BURGUESA EN LA BARCELONA DE 1900 A TRAVÉS DE LOS PROGRAMAS DECORATIVOS DE SUS FACHADAS

MARÍA VICTORIA ÁLVAREZ RODRÍGUEZ\*

## 1. INTRODUCCIÓN

De todas las tipologías arquitectónicas desarrolladas a lo largo de los siglos, pocas poseen más implicaciones emocionales para el ser humano que la doméstica. Surgida en un primer momento de la más pura necesidad, la vivienda no tardó en dejar de ser un mero refugio para convertirse en una suerte de espejo de su propietario, reflejando su personalidad tanto ante sí mismo como ante sus conciudadanos. Esta capacidad de la casa de convertirse en un instrumento propagandístico se hizo especialmente patente en la época contemporánea, a raíz del establecimiento de un nuevo orden social en el que la burguesía, como colectivo recientemente enriquecido cuya prosperidad no hacía más que aumentar, necesitaba contar con unos símbolos de poder que demostrasen hasta qué punto habían pasado a ser un estamento poderoso en las ciudades, sobre todo desde que el auge de estas en el siglo XIX las convirtió en grandes protagonistas de la era moderna.

El caso de la arquitectura burguesa en la Barcelona de 1900 resulta paradigmático si lo analizamos en paralelo al desarrollo de la ciudad en aquella época. Considerada a sí misma «la fábrica de España», por haberse convertido en las décadas anteriores en un importantísimo núcleo industrial cuyos productos eran distribuidos por todo el país, la ciudad asistió en los últimos años de la centuria decimonónica a una remodela-

---

\* Universidad de Salamanca. mvalvarez@usal.es.

ción que cambió radicalmente su aspecto. No en vano Cataluña había sido una pionera en cuanto a la implantación de los principios de la Revolución Industrial a mediados del siglo XVIII, mucho antes que en el resto de la Península Ibérica; fue especialmente notable el auge de las industrias metalúrgica y textil, con inevitables cambios sociales derivados de este modelo económico que, en lo concerniente a la burguesía en la que nos centraremos más adelante, se tradujeron en una enorme prosperidad y optimismo de cara al futuro<sup>1</sup>.

La Barcelona de 1900 se enfrentaba a esta nueva era sin miedo, conocía lo que estaba sucediendo en el extranjero y lo que no tardaría en suceder también en España y ansiaba empezar a caminar cuanto antes por esta senda. De ahí el creciente interés que se produjo entonces por su embellecimiento, cobrando una extraordinaria importancia el urbanismo y la arquitectura por considerarse que una ciudad tan adelantada tenía que demostrar, tanto a sí misma como a sus competidoras, estar también a la vanguardia en asuntos como el alumbrado a gas, el transporte público o la construcción de ensanches<sup>2</sup>.

Mientras que la masía o casa solariega había sido tradicionalmente el símbolo de las familias catalanas poderosas ligadas al campo, en las cuales los bienes se transmitían al heredero de generación en generación siempre con esa vinculación con la tierra, la vivienda burguesa urbana se convirtió en la enseña de una nueva era. Los empresarios que se estaban enriqueciendo mediante la industria no tardaron en exigir una separación entre sus espacios de producción y sus espacios de residencia, de resultas que la casa-fábrica, tras convivir durante el siglo XIX con otras tipologías domésticas, dio paso en torno a 1900 al prototipo de hogar burgués situado en el nuevo centro de Barcelona<sup>3</sup>.

Fue la nueva zona del Eixample la que acogió las empresas constructivas más ambiciosas, constituidas por bloques de nuevos y modernos apartamentos que, en un principio, compartieron una notable uniformidad en cuanto a su aspecto externo debida a las ordenanzas de 1856 del Plan Cerdà, unas ordenanzas sustituidas en 1891 por otras nuevas que incidieron en las condiciones de edificabilidad y la imagen de la ciudad<sup>4</sup>. Esto se tradujo en una libertad mucho mayor a la hora de decorar las fachadas, pues los propietarios ya no tenían que someterse a la homogeneidad impuesta medio siglo antes sino que por el contrario, mediante el pago de un canon, podían proyectar grandes tribunas y sustituir las balaustradas que antes remataban obligatoriamente las fachadas por torrecillas, glorietas, cresterías... un auténtico despliegue decorativo que encontró en el Modernismo el estilo arquitectónico perfecto para expresar estos nuevos intereses<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> SALA, 2007: 9.

<sup>2</sup> D'ORS, 2000: 90.

<sup>3</sup> SALA, 2007: 65.

<sup>4</sup> FREIXA & MOLET, 2007: 86.

<sup>5</sup> BARJAU, 1990: 223-234.

Podemos afirmar, por lo tanto, que la identidad de la vivienda burguesa cambió radicalmente en la Barcelona de 1900 al dejar de servir al ornato de la ciudad para hacer hincapié en el prestigio de su propietario. Al imponer este su personalidad, la fachada de su hogar pasó a ser una carta de presentación ante sus conciudadanos mediante la cual mostraban cuáles sus gustos, aficiones e intereses personales. Este sutil viraje se unió a las propias inquietudes del Modernismo para otorgar un protagonismo hasta entonces inaudito a la ornamentación de las fachadas, con una proliferación de símbolos, alegorías, anagramas, escudos e inscripciones realizados mediante técnicas tan diversas como la escultura, el esgrafiado, la cerámica, los mosaicos, las vidrieras o la forja. Esta vocación integradora de todas las artes acabó conduciendo a la creación de auténticos paraísos artificiales en los que la vida quedaba expresada en las formas de los objetos<sup>6</sup>.

## 2. REPRESENTACIONES VEGETALES

Considerando la enorme importancia concedida por todas las escuelas de este movimiento a las plantas y las flores, no es de extrañar que su presencia sea recurrente en las fachadas de las viviendas burguesas. En ellas queda plasmado el estrecho vínculo entre arquitectura y naturaleza heredado del Romanticismo que resultaba tan caro a los artistas de este movimiento, aunque podemos apreciar una diferencia digna de ser tenida en cuenta entre aquellos ejemplos en los que los elementos vegetales poseen un simbolismo cuidadosamente meditado y aquellos en los que cumplen una función meramente estética. Sirvan como ejemplo de esto último las hojas de acanto y las flores que adornan la tribuna neogótica del Palau del Baró de Quadras, realizado por Josep Puig i Cadafalch (1867-1956) entre 1904 y 1906, o los girasoles de una de las columnas de la Casa Thomas proyectada por Lluís Domènech i Montaner (1850-1923) años antes, entre 1895 y 1898<sup>7</sup>. En ambos casos nos encontraríamos ante una decoración simplemente epidérmica, en la cual impera más el componente estético que un simbolismo relacionado con la familia.

Una interesante variante de esto es la de los elementos vegetales dispuestos sobre las fachadas atendiendo a su relación con el apellido de los propietarios. La función de estos adornos deja de ser meramente estética para convertirse en una suerte de heráldica moderna. De este modo, por ejemplo, encontramos en la Casa Amatller que la gran tribuna del principal situada a la derecha, correspondiente al dormitorio de Teresa Amatller Cros (1873-1960), única hija del industrial chocolatero y fotógrafo que la mandó construir, posee un gablete de claras reminiscencias góticas decorado con una *A* mayúscula. Dicho remate triangular sirve como marco a un gran almendro (*Amatller* significa «almendro» en catalán) cuyas flores, entrelazadas con letras *a*

<sup>6</sup> SALA, 2007: 40.

<sup>7</sup> KLICZKOWSKI, 2004: 21.

minúsculas, vendrían a representar el árbol genealógico de la familia<sup>8</sup>. Un simbolismo parecido se encuentra presente en otros edificios como la Casa Lleó i Morera. En este caso, el arquitecto Lluís Domènech i Montaner decidió incluir, en los pilares de los arcos de la fachada y los antepechos de los balcones, flores de morera alusivas a uno de los apellidos del propietario de la casa, Albert Lleó i Morera (1874-1929)<sup>9</sup>.

Finalmente, no podemos dejar de hablar de aquellos edificios en los cuales los elementos vegetales de reducidas dimensiones, como las flores que hemos mencionado, ceden terreno a otros mayores que acaparan todo el protagonismo de las fachadas. Sirva como ejemplo lo ocurrido con la casa de Antònia Burés, que posee dos columnas enmarcando la entrada con forma de árbol cuyas ramas se extienden por la parte inferior de las tribunas del piso principal (Fig. 1). Sigue sin existir consenso hoy en día sobre cuál es su especie, aunque sí sobre el componente simbólico de estos árboles. Para quienes aseguran que son pinos, *pins*, esto tendría relación con Enric Pi i Cabanyes, uno de los arquitectos cuyo nombre se ha barajado para la autoría de la casa<sup>10</sup>. Por el contrario, otros sostienen que en realidad se trata de moreras, tanto por la morfología de las hojas como por ser propiedad de un importante empresario del gremio textil<sup>11</sup>.



Fig. 1. Detalle escultórico de la fachada de la casa de Antònia Burés

<sup>8</sup> TARRAGÓ, 2009: 86.

<sup>9</sup> CATALUNYA, 1909: 26-30.

<sup>10</sup> CIRICI, 1951: 143.

<sup>11</sup> SALA, 2014a: 18.

### 3. REPRESENTACIONES ANIMALES

En lo concerniente a estos motivos, encontramos funciones iconográficas bastante parecidas a las que acabamos de mencionar en el caso de los elementos vegetales. Entre las representaciones de animales con una finalidad meramente decorativa, la Casa Thomas vuelve a ser un ejemplo paradigmático. A las flores analizadas anteriormente se suman lagartos y camaleones esculpidos en las columnas del piso principal, enroscados en torno a los fustes. De igual manera, fue colocada una escultura de un saltamontes a modo de gárgola sobre el coronamiento de la torre izquierda, reconstruido por el arquitecto Francesc Guàrdia i Vial (1880-1940), yerno de Lluís Domènech i Montaner<sup>12</sup>.

Si comparamos la función decorativa de esos animales con los que adornan otras viviendas como el Palau Montaner, observamos que en ciertos casos estas criaturas se convirtieron en emblemas de las familias y sus negocios. En este palacio fue dispuesta un águila de piedra en la parte central del friso que lo remata, cuya presencia obedece a que se había convertido en el símbolo de la editorial Montaner i Simon, fundada en 1861 por Ramón de Montaner i Vila (1832-1921) en colaboración con Francesc Simon i Font (1843-1923)<sup>13</sup>. Algo similar ocurrió con la casa Lleó i Morera, en la que ya hemos dicho que Domènech i Montaner incluyó flores de morera alusivas a uno de los apellidos del propietario; siguiendo con esta intencionalidad, se dispusieron esculturas de leones (*lleó* significa «león» en catalán) en los antepechos de los balcones<sup>14</sup>.

Puramente catalana resulta la presencia en muchas de estas fachadas del dragón que acompaña a la efigie de Sant Jordi, patrón de Cataluña. Como hemos adelantado, esta criatura, asociada desde el Génesis a lo oscuro, lo pecaminoso y lo demoníaco, era en la Barcelona de 1900 una suerte de oriflama de la *Renaixença* que ansiaba el renacer de la lengua y la cultura catalanas después de siglos de sometimiento castellano. Esta lucha quedaba ejemplificada en el caballero, símbolo del pueblo catalán, y el dragón, de la Castilla opresora. Entre las fachadas modernistas que incorporaron dicha iconografía destacan la de la Casa de les Punxes, en la que Puig i Cadafalch dispuso entre 1904 y 1906 unos azulejos en su coronamiento en el que el combate aparece acompañado por una cartela en la que puede leerse «Sant patró de Catalunya, torneu-nos la llibertat»<sup>15</sup>. De igual manera, en otra obra de este arquitecto de fecha similar, el Palau del Baró de Quadras, observamos el enfrentamiento entre Sant Jordi y el dragón en una composición vertical situada a la izquierda de la tribuna principal<sup>16</sup>. Y también en la Casa Amatller, seis años anterior; ambas esculturas se encuentran

<sup>12</sup> KLICZKOWSKI, 2004: 21.

<sup>13</sup> FIGUERAS I BORULL & MANADÉ I PALAU, 2006: 105.

<sup>14</sup> ALBAIGÈS I OLIVART, 1995: 286.

<sup>15</sup> SALA, 2014b: 163.

<sup>16</sup> JARDÍ, 1975: 68.

situadas entre la puerta principal y la destinada a los carruajes, siendo de las más espectaculares de la fachada<sup>17</sup> (Fig. 2).



Fig. 2. Detalle escultórico de la fachada de la Casa Amatller

---

<sup>17</sup> TARRAGÓ, 2009: 86.

No obstante, conviene tener en cuenta que esta última es una *rara avis* debido a la gran complejidad de su programa iconográfico, en el que Puig i Cadafalch dispuso numerosos elementos relativos a las actividades predilectas del propietario, el maestro chocolatero, coleccionista de arte y fotógrafo Antoni Amatller (1851-1910). Ambos colaboraron en la elaboración de dicho programa, de ahí que parte de su simbología, sobre todo en los animales, recuerde a las fábulas de contenido moral protagonizadas por estos en los cromos del chocolate de los Amatller. Así, observamos que las tres ventanas del balcón principal cuentan con capiteles en los que aparecen realizando esas actividades: en los de la ventana de la izquierda vemos a unas ranas soplando vidrio y unos cerdos fabricando cerámicas, en los de la ventana central a unos asnos escribiendo y unos osos utilizando una cámara fotográfica, y en los de la ventana de la derecha a unos conejos fundiendo hierro y unos monos dándole forma en una forja<sup>18</sup>.

Finalmente, no podemos dejar de mencionar la fachada que supuso la culminación de las representaciones animalísticas, aunque de una manera más desmaterializada. Nos referimos a lo realizado por Antoni Gaudí en la Casa Batlló del Passeig de Gràcia, a la que se considera máxima representante del Modernismo catalán. De nuevo nos hallamos ante el tema de Sant Jordi y el dragón, pese a que ninguno aparece por entero en esta fachada; la genialidad de Gaudí consistió en este caso en dar una forma al tejado similar a la grupa cubierta de escamas del dragón, en la que se clava una torre parecida a una lanza, la enarbolada por el santo para vencer a la fiera, adornada con los anagramas de la Sagrada Familia y coronada por la característica cruz de cuatro brazos del arquitecto. Siguiendo con esta simbología, los elementos orgánicos presentes en la fachada (como los antepechos y las columnas de los balcones) recuerdan a huesos como el húmero, el fémur o las vertebrae, aludiendo de este modo a los restos mortales de los anteriores guerreros a los que había devorado el dragón antes de caer bajo la lanza de Sant Jordi<sup>19</sup>.

#### 4. REPRESENTACIONES HUMANAS

En lo relativo a la presencia de figuras masculinas y femeninas en los repertorios iconográficos de las fachadas, conviene partir de la base de que existe una distinción muy clara entre su presencia dentro de una escena narrativa y su presencia individual como alegoría, retrato, etc. Estas últimas resultan más versátiles y adecuadas a la hora de construir un programa iconográfico orientado a la propaganda social, pues permiten combinarse, apoyarse unas en otras y modificarse dependiendo de los gustos del cliente.

<sup>18</sup> TARRAGÓ, 2009: 86.

<sup>19</sup> PERMANYER, 1998: 60-61.

Como es sobradamente conocido, el Modernismo había acuñado una iconografía de mujer muy concreta y estilizada, una «mujer-flor» que se convierte en los programas de estas fachadas en uno de sus elementos más preciosistas. De nuevo encontramos en la Casa Amatller uno de los mejores ejemplos de esto, con la efigie de una princesa que contempla, sobre la puerta principal, el combate entre Sant Jordi y el dragón. En este caso la simbiosis entre mujer y naturaleza no puede resultar más clara, evidente en el ramo que sostiene la princesa y en las flores que parecen rodar por su larga cabellera<sup>20</sup>.

En la fachada de la cercana Casa Lleó i Morera también se dispusieron esculturas femeninas que hoy en día no se conservan. Aunque volvían a ser mujeres relacionadas con la naturaleza, su iconografía no podía resultar más distinta de la de la princesa de la Casa Amatller, pues representaban a damas contemporáneas que, apoyadas en jardineras que volvían a vincularlas con las flores, adornaban los escaparates situados en los bajos del edificio. Como hemos dicho, esas esculturas realizadas de nuevo por Eusebi Arnau desaparecieron a consecuencia de la adquisición de dichos bajos por Pablo Loewe en 1943 para abrir una de sus *boutiques*, lo que le llevó a ordenar al decorador madrileño Francisco Ferrer Bartolomé que las destruyera a golpe de martillo para escándalo de la sociedad barcelonesa. Dichos restos fueron guardados por el portero del edificio y, más tarde, comprados por el pintor Salvador Dalí (1904-1989), quien los colocó en el patio de su Teatro-Museo de Figueres en el que aún pueden contemplarse en la actualidad<sup>21</sup>.

Sin embargo, las representaciones femeninas que sí podemos observar hoy en día en la fachada de la Casa Lleó i Morera se distinguen de la mujer-flor porque prescinden de la relación con la naturaleza para mostrar, por el contrario, una relación con las nuevas tecnologías. Son realmente curiosas las cuatro esculturas colocadas a ambos lados de los balcones del segundo piso, de nuevo realizadas por Arnau, vestidas y peinadas de manera contemporánea y sosteniendo en sus manos objetos alusivos al fonógrafo, el teléfono, la fotografía y la electricidad<sup>22</sup>. Nuevamente nos encontramos ante una propaganda de la mentalidad e inquietudes de los propietarios, puesto que era sobradamente conocida en Barcelona la afición de Albert Lleó i Morera por este tipo de adelantos tecnológicos<sup>23</sup>.

Paralelamente, conviene hablar de las representaciones femeninas relacionadas no con invenciones modernas, sino con los oficios de los propietarios de las viviendas. En esta categoría se englobaría la escultura de la hilandera o *filosa* que dispuso Puig i Cadafalch sobre la puerta principal de la Casa Coll i Regàs de Mataró, perte-

---

<sup>20</sup> TARRAGÓ, 2009: 86.

<sup>21</sup> AA. VV., 1999: 48.

<sup>22</sup> CATALUNYA, 1909: 26-30.

<sup>23</sup> GARCÍA-MARTÍN, 1988: 53.



neciente a un empresario del gremio textil. El tipo de esta joven recuerda a las idealizadas mujeres de la Casa Lleó i Morera, con un larguísimo cabello que se confunde con el algodón con el que está trabajando con ayuda de un huso. Una representación de intencionalidad parecida encontramos en la Casa Berenguer, de cuya fachada se hicieron cargo en 1907 los hermanos arquitectos Bonaventura (1862-1940) y Joaquim Bassegoda i Amigó (1854-1938). Concebida como un inmueble plurifamiliar, posee no obstante una estrecha vinculación con el promotor del proyecto, de nuevo un industrial del gremio textil Sobrinos de Berenguer, llamado Casimir Clapés, que quiso dejar constancia en la fachada de la procedencia de su poderío. De ahí que observemos la escultura de otra hilandera en la cornisa superior, más parecida a una matrona romana que a la doncella modernista de los Coll i Regàs, mientras que sobre la tribuna principal fue dispuesto un relieve con una segunda mujer ataviada al modo contemporáneo que trabaja con un telar en compañía de tres niños<sup>24</sup> (Fig. 3). También son femeninas las alegorías que encontramos en el mentado Palau Montaner de Domènech i Montaner, en este caso alusivas a la invención de la imprenta, realizadas en mosaico vidriado y con una fisonomía mucho más atemporal que las anteriores, de sabor decididamente clásico<sup>25</sup>.



Fig. 3. Detalle escultórico de la fachada de la Casa Berenguer

<sup>24</sup> BASSEDOGA NONELL & INFIESTA MONTERDE, 1978: 60.

<sup>25</sup> FIGUERAS I BORULL & MANADÉ I PALAU, 2006: 105-106.

En otro orden de cosas, no podemos dejar de mencionar las alegorías de las artes presentes en estas fachadas. En ellas se produce un fenómeno realmente curioso: aunque lo habitual había sido plasmarlas como personificaciones femeninas, observamos que las artes más conocidas de las fachadas modernistas poseen rasgos masculinos. Nos referimos a cuatro esculturas presentes en la Casa Amatller, recostadas a ambos lados de las puertas de acceso al inmueble: las de la pintura (con una paleta) y la escultura (con un busto) se encuentran sobre la puerta destinada a los vecinos, mientras que las de la arquitectura (con un compás) y la música (con un arpa) están dispuestas sobre la puerta de carruajes. Llama asimismo la atención el detalle de que las iconografías no muestren uniformidad histórica en sus atavíos, pues la primera va vestida a la manera medieval, la segunda a la renacentista, la tercera a la barroca y la cuarta de un modo atemporal que bien podría ser una herencia de la Antigüedad. Nuevamente, la razón de ser de estas imágenes en la fachada de los Amatller obedece al deseo del propietario de dejar patente que se trataba de una persona interesada en las artes en todas sus manifestaciones<sup>26</sup>.

Finalmente, hemos de completar este recorrido por las representaciones humanas de las fachadas mencionando cuatro curiosos bustos de la Casa Lleó i Morera. Situados en el arco de acceso al balcón abierto sobre la tribuna del piso principal, poseen la gran particularidad de que se trata de retratos de personajes reales, diseñados por Arnau y esculpidos por Alfons Juyol i Bach (1860-1917) y Lambert Escaler i Milà (1874-1957), en los que García-Martín ha reconocido al propietario de la vivienda, el mentado Albert Lleó i Morera, junto con su esposa Olinta de Puiguriguer, su madre Francesca Morera y un tío de esta, Antoni Morera i Busó<sup>27</sup>. Lógicamente vestidos a la contemporánea, las damas con los recogidos más de moda por entonces y los caballeros con pajaritas y monóculos, estas cuatro cabezas dan la sensación de estar asomándose desde el interior de la casa en entretenida conversación, espiando las idas y venidas de los barceloneses por el Passeig i Gràcia como un nuevo recordatorio de su superioridad económica.

## 5. CONCLUSIONES

El análisis de los diferentes motivos iconográficos presentes en las fachadas a las que hemos hecho referencia nos permite establecer una serie de conclusiones, relativas tanto a los aspectos formales de esta arquitectura como al componente propagandístico que hemos comprobado que poseía. Esta intencionalidad demostró ser una constante en todos los propietarios, algo completamente lógico si tenemos en cuenta que compartían una extracción social similar y que, incluso en los casos en

---

<sup>26</sup> MUNTADA TORRELLAS, 1991: 249.

<sup>27</sup> GARCÍA-MARTÍN, 1988: 58.

los que contaban con títulos nobiliarios como, por ejemplo, el Baró de Quadras, estos les habían sido concedidos en época reciente por la monarquía, actuando como una refrenda definitiva del poderío que habían comenzado a ostentar merced a sus exitosos negocios en el sector de la industria.

Considerando lo acuciante que era la necesidad de estos burgueses de contar con símbolos de prestigio, no es de extrañar que se entregaran con entusiasmo a esta clase de proyectos arquitectónicos en los que, como también hemos comprobado, muchos se implicaron tan activamente como los propios facultativos, especialmente en lo tocante a la creación de esos mensajes que se pretendía transmitir a través de sus fachadas. Si bien encontramos una considerable variedad de estilos, comprensible teniendo en cuenta que la arquitectura española de la segunda mitad del siglo XIX se caracterizó por asistir a la proliferación de un abanico cada vez mayor de «neos», el Modernismo se convirtió en el protagonista indiscutible del panorama artístico de la Barcelona de 1900, principalmente por ser el estilo que estaba teniendo mayor éxito en el extranjero y el que pasaba por ser el epítome de lo moderno a ojos de estos empresarios. No obstante, creemos necesario hacer hincapié en el hecho de que, con independencia del estilo arquitectónico de cada uno de estos proyectos, la función desempeñada por los programas de sus fachadas era siempre la misma, pues en todos los casos actuaban como una especie de estandartes en los cuales las familias burguesas podían mostrar a los demás sus símbolos de prestigio.

Por otra parte, observamos que la mezcla de materiales presente en estas fachadas (piedra, esgrafiado, cerámica, mosaico, vidriera, rejería, etc.), siendo también una de las principales características del Modernismo barcelonés, encontró un curioso paralelo en la mezcla de motivos iconográficos. En ambos casos nos hallamos ante una multitud de elementos de distinta naturaleza que se integran en una misma obra, conforme a esa consideración, de nuevo absolutamente modernista, que equiparaba al arte con un ente orgánico. Si analizamos los programas decorativos más complejos, como por ejemplo los de la Casa Amatller o la Casa Lleó i Morera del Passeig de Gràcia, encontramos que constan de docenas de elementos poseedores de una incuestionable belleza artística si los analizamos individualmente, pero cuya importancia iconográfica radica en su unión con los demás. Por ello resulta tan habitual observar en una misma fachada motivos vegetales, representaciones animales y figuras humanas, pues cada uno de ellos cumple una función simbólica dentro del programa destinado a ensalzar a la familia propietaria.

Finalmente, no podemos dejar de mencionar las diferencias apreciables entre las representaciones de hombres y mujeres en estas fachadas. Hemos comprobado cómo se convertían en alegorías muy distintas dependiendo del mensaje que quisiera transmitir el propietario de cada vivienda, pero también dependiendo de su sexo; mientras que las figuras femeninas eran más adecuadas para personificar asuntos de actualidad como los oficios modernos o los adelantos tecnológicos, las masculinas solían dedicarse a otros

más trascendentales como, por ejemplo, las artes liberales. Se trata de una diferencia que en el fondo no hace sino reflejar la distinta situación en que se encontraban mujeres y hombres en la Barcelona de 1900, pudiendo resumirse en una separación muy clara en estos programas iconográficos entre lo que denominaríamos artes mayores (arquitectura, escultura, pintura, música, literatura) y artes menores (artesanía, labores mecánicas, etc.). Solo en algunos casos como el de la Casa Amatller observamos que ambas cosas son representadas mediante animales, aunque el componente caricaturesco y en cierto modo cómico de esas alegorías las sitúe en un plano muy alejado del de las efigies más serias.

## BIBLIOGRAFIA

- AA. VV. (1999) – *Barcelona Art Nouveau*. Barcelona: Random House Incorporated.
- ALBAIGÈS I OLIVART (1995) – *Enciclopedia de los nombres propios*. Madrid: Planeta.
- BARJAU, Santi (1990) – *Arquitectura, paisatge urbà i ordenances. L'aspecte dels edificis a l'Eixample clàssic*. In AA.VV. – *La formació del Eixample de Barcelona: Aproximacions a un fenomen urbà*. Barcelona: Olimpíada Cultural, p. 223-234.
- BASSEDOGA NONELL, Juan; INFUESTA MONTERDE, José Manuel (1978) – *Modernismo en Catalunya*. Barcelona: Ediciones de Nuevo Arte Thor.
- CATALUNYA. ASSOCIACIÓ D'ARQUITECTES DE (1909) – *Memòria del premi especial de 1906*. «Anuari de l'Associació», p. 26-30.
- CIRICI, Alexandre (1951) – *El arte modernista catalán*. Barcelona: Aymá.
- D'ORS, Carlos (2000) – *El Noucentisme. Presupuestos ideológicos, estéticos y artísticos*. Madrid: Cátedra.
- FIGUERAS I BORULL, Lourdes; MANADÉ I PALAU, Maria (2006) – *Línea, modelos y función de la cerámica en la obra del arquitecto modernista Lluís Domènech i Montaner*. In A.A.V.V. – *Tradición y modernidad: la cerámica en el Modernismo. Actas del Congreso de la Asociación de Ceramología celebrado en Esplugues de Llobregat (29-31 de octubre de 2004)*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, p. 99-114.
- FREIXA, Mireia; MOLET, Joan (2007) – *Arquitectura para la vida pública y la privada*. In SALA, Teresa-M., coord. – *Barcelona 1900*. Barcelona: Lunwerg, p. 75-108.
- GARCÍA-MARTÍN, Manuel (1988) – *La casa Lleó Morera*. Barcelona: Catalana de Gas.
- JARDÍ, Enric (1975) – *Puig i Cadafalch: arquitecte, polític i historiador de l'art*. Barcelona: Ariel.
- KLICZKOWSKI, Hugo (2004) – *Barcelona y Gaudí: La Ruta del Modernismo*. Barcelona: Asppan.

- MUNTADA TORRELLAS, Ana (1991) – *Apuntes para una lectura interdisciplinar del modernismo catalán: iconografía musical y artes decorativas*. «Cuadernos de Arte e Iconografía», IV serie, vol. 8, p. 247-255.
- PERMANYER, Lluís (1998) – *Un passeig per la Barcelona modernista*. Barcelona: Polígrafa.
- SALA, Teresa-M. (2007) – *Imágenes de la ciudad de la vida moderna. Ideales, sueños y realidades*. In SALA, Teresa-M., coord. – *Barcelona 1900*. Barcelona: Lunwerg, p. 15-74.
- \_\_\_\_ (2014a) – *Les moreres de la casa Antònia Burés*. In AA. VV. - *Un món estrany. Hibridació en l'Art Nouveau i el Simbolisme*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, p. 18.
- \_\_\_\_ (2014b) – *L'estudi del bestiar modernista. Apunts per a una primera aproximació*. In CAPELLÀ SIMÓ, Pere; GALMÉS MARTÍ, Antoni, coord. – *Arts i naturalesa. Biologia i simbolisme a la Barcelona del 1900*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, p. 153-170.
- TARRAGÓ, Salvador (2009) – *La casa Amatller. Quilòmetre zero del Modernisme planetari*. «Quaderns d'arquitectura i urbanisme», vol. 258, p. 84-95.