

SIMBOLISMO DE UN OCASO: EL PALACIO REAL DE PEDRALBES

por

FEDERICO REVILLA

Escasea la bibliografía acerca del palacio de Pedralbes. Incluso el hecho de que la ciudad de Barcelona posea un palacio real borbónico suele quedar olvidado. Veremos inmediatamente las razones para ello. No obstante, el palacio «está ahí», ha desempeñado un papel focal en el desarrollo urbanístico de un barrio residencial de Barcelona y pese a su construcción tardía consideramos que no quedó exento de una impregnación simbólica, inevitable en toda obra referida a la realeza. El carácter muy peculiar de aquélla en el caso presente va a ser nuestro tema.

EL ARTE EN EL PALACIO DE PEDRALBES: COMPROBACIONES DESALENTADORAS.

La primera incomodidad que se experimenta al estudiar el palacio real de Pedralbes consiste en el desajuste de las magnitudes de su planteamiento respecto a la idea previa de lo que venía entendiéndose por un palacio real. La evocación, no ya de Versalles o de Schönbrunn, sino del mismo palacio real nuevo de Madrid, empobrece despiadadamente la ambición del palacio de Pedralbes. Una cautela terminológica hubiera evitado de raíz este equívoco: sencillamente, si se hubiese elegido una expresión más modesta (pabellón, residencia, quinta, etc.). Emplear el término «palacio» suponía arrostrar unas comparaciones que habían de ser inevitablemente desventajosas. Teniendo en cuenta que ya en tiempos de Carlos III el palacio madrileño había sido una desmesura, no extrañará que en los de Alfonso XIII hubiera que conformarse con mucho menos... «El edificio iba a constar de 80.000 palmos y el resto de la finca, hasta los dos millones largos, lo ocuparía un parque con

bosque de pinos, jardines, arboleda, etc., y su fachada principal ocupaba 400 metros»¹.

Hubo un proyecto anterior, más pretencioso y por ello más costoso, del arquitecto José Goday y Casals, que tuvo que ser desechado por este último motivo. «El futuro palacio tenía dos cuerpos de edificio, uno destinado a residencia y otro a planta noble, unidos ambos por una espaciosa galería de columnas. Toda la construcción era de un clasicismo italiano, que indudablemente habría ofrecido una magnífica perspectiva en medio de un enorme parque al estilo clásico y en parte geométrico, el estudio del cual se había ofrecido a realizarlo el famoso arquitecto francés de jardines Mr. Forestier, muy de moda en aquellos momentos en Francia y que intervenía en la construcción de los jardines de Montjuich»². La limitación de los medios impuso una austeridad, traducida en la ejecución de un palacete cuyas obras dirigieron sucesivamente los arquitectos Eusebio Bona y Francisco de P. Nebot, donde lo apariencial disimulaba provisionalmente la escasez presupuestaria. Los materiales nobles han sido incorporados a esta construcción con posterioridad, mayoritariamente durante el período de Franco.

Otro tanto puede decirse acerca de la dotación de obras de arte. El Patrimonio Nacional la ha ido enriqueciendo en el transcurso de los últimos decenios³. Sorprende la cortedad de su elenco en el momento de su inauguración y su ofrecimiento a los reyes. Dicho elenco era tan sólo el siguiente: «cuatro grandes cuadros procedentes del Museo de Bellas Artes» en el vestíbulo; un «hall» decorado por Labarta; la tabla del «Descendimiento de Cristo» de Mengs para la capilla, que hoy continúa en dicho emplazamiento; la estatua de la reina madre de Venancio Vallmitjana; un salón con pinturas del «Vigatá»; y «un hermoso cuadro de San Francisco de la escuela de Guido»⁴; amén de tapices, mobiliario y la chimenea gótica procedente de Jaca.

Esta impresión de pobreza artística se confirma en las referencias aparecidas en la prensa de la época. Cuando se trata de espigar elogios al recién estrenado palacio, no se encuentran alusiones a excelencias estéticas: «Los periódicos y revistas de la época dedicaron calurosos elogios a la instalación

¹ Josefina PLANAS, *Pedralbes, corte de España*, p. 11, Ayuntamiento de Barcelona, Publicaciones del Palacio Real de Pedralbes, Barcelona, 1981.

² José TARÍN-IGLESIAS y Josefina PLANAS PARELLADA, *El Palacio de Pedralbes y el palacete Albéniz*, p. 33, Editorial Patrimonio Nacional, Madrid, 1974.

³ Hoy el palacio de Pedralbes custodia una colección que incluye un «Nacimiento de Jesús» de Juan Pantoja de la Cruz, dos «Milagros de San Antonio de Padua» de Lucas Jordán, un «Bautismo de Cristo» de escuela veneciana, un retrato de Isabel II por Federico Madrazo, varias escenas populares madrileñas de Lorenzo Tiépolo, esculturas actuales de Eulalia Fábregas, etc., además de algunas de las obras que constan allí desde su inauguración.

⁴ Josefina PLANAS, op. cit., pp. 23-26.

del nuevo palacio, haciéndolo de manera especial en 'la voluntad y capacidad de los obreros que trabajaron sin descanso y con rara habilidad'»⁵. Concedemos máximo valor documental a estas líneas, ya que por deberse a la bibliotecaria del palacio resumen muchos años de búsqueda y dedicación.

Aunque semejantes datos escuetos —o la ausencia de otros esperables— sean por sí mismos bastante elocuentes, pueden completarse con la pequeña historia, no escrita, pero que justamente por ello debemos salvar. El mobiliario y la decoración del palacio fueron heterogéneos y menos que mediocres porque se recolectaron mediante donativos: la aristocracia y la alta burguesía barcelonesas se desprendieron de piezas con no muy diferente disposición a cuando lo hacían para la hoguera de San Juan. O sea, entregaron lo que les sobraba o les estorbaba⁶. Ello explica que aunque esporádicamente apareciera una pieza valiosa, ésta hubiera de quedar en el palacio fuera de contexto. No hubo, ni podía haber, unidad estilística, ni siquiera un plan de amueblamiento y de ornamentación definido. Menos aún cabía aspirar a una intencionalidad o un programa iconográfico: así, por ejemplo, la historia de Tobías que se desarrolla en cinco pinturas de la antecámara de la reina se repite en dos grisallas en las sobrepuertas de una saleta de la planta baja. Las pinturas de Francisco Pla, «el Vigatá», no exceden la modestia sabida de este artista. «Estas pinturas proceden del antiguo palacio de los Marqueses de Monistrol y de la desaparecida casa Bulbena»⁷.

Los artistas de la época están ausentes —quizá con la única excepción de Labarta, ya mencionado— del empeño del palacio real de Pedralbes. Dijérase que ruidosamente ausentes, si se piensa en el elevado nivel medio del arte catalán contemporáneo. La única tangencia con éste que hemos hallado es un supuesto ofrecimiento de José María Sert «a decorar gratuitamente la sala de recibo de S. M. la Reina»⁸. Pero semejante ofrecimiento, si acaso se había producido, no llegó a cumplirse. Una decoración de Sert hubiese realizado la obra, según el gusto de las clases pudientes del momento, cuyo predilecto llegó a ser. Pero las dimensiones del ámbito disponible se nos antojan precisamente sofocantes para la tendencia de aquel pintor a las composiciones grandilocuentes⁹.

⁵ Ibid., p. 23.

⁶ Hemos de agradecer las informaciones y las impresiones recibidas de José Tarín-Iglesias, Conservador del Palacio de Pedralbes además de Cronista Oficial de la Ciudad de Barcelona, así como las facilidades que nos brindó para trabajar en dicho palacio.

⁷ TARÍN-IGLESIAS y PLANAS, op. cit., p. 135.

⁸ *Palacio Real de Barcelona*, núm. 4, Barcelona, 1922.

⁹ Es curioso, sin embargo, que Sert viniese a albergarse ocasionalmente en el palacio de Pedralbes mucho más tarde, en 1973, al exponerse en su planta baja los paneles que había pintado para el comedor del Hotel «Waldorf Astoria» de Nueva York. Cf. «Exposición Sert». Ayuntamiento de Barcelona - Patrimonio Nacional, Barcelona, 1973.

Y no hay más. Ni los artistas se dieron por enterados de las obras del palacio ni hubo quien les requiriera a interesarse por ellas.

DIFICULTADES PARA LA OBRA Y ARGUMENTACIONES PROMOTORAS.

Todas estas circunstancias se comprenden mejor cuando las situamos en el ambiente que rodeó la iniciativa, primero, y seguidamente la construcción del palacio real de Pedralbes. Que no fueron precisamente de euforia. Un determinado sector de la aristocracia catalana se propuso erigir el palacio en cuestión, al entender impropio que la familia real se tuviera que alojar en mansiones privadas o en algún hotel durante sus visitas a la ciudad condal; por otra parte, deseaba que dichas visitas, haciéndose más frecuentes, llegasen a establecer una costumbre de residencia de los reyes en dicha ciudad. El Conde de Güell fue la cabeza visible de aquel grupo y el promotor indesmayable del palacio: él asumió la iniciativa, animó a los remisos, estableció contactos... Habiendo comenzado por donar los terrenos para el palacio, de modo que éstos quedaron en inmediata vecindad con las amplias posesiones de la familia Güell en aquella zona de Pedralbes. No hay que ponderar lo que aquella iniciativa significaría para la potenciación de dicha zona, determinando la prolongación de la Diagonal hasta la misma, con lo que se ultimaba el que había de ser uno de los ejes vitales de la Barcelona actual.

La iniciativa, no obstante, careció de fuerza para ir más allá de un círculo muy reducido de personalidades monárquicas o materialmente interesadas en las consecuencias beneficiosas de la misma. Nos guardaremos de insinuar hasta qué punto coincidirían ambas condiciones en algunas o en muchas de aquellas personalidades. Podemos documentar, en cambio, que el esfuerzo para allegar fondos con destino a la construcción fue denodado y hubo que poner a su servicio unos estímulos y alicientes que casi anticipan las técnicas actuales de la «promoción de ventas». Esto se hace doloroso, grotesco o por lo menos insólito, según el criterio con que se considere.

He aquí cómo se exponían los términos de aquella «promoción» en la publicación especialmente consagrada al proyecto del palacio real, una pequeña revista titulada justamente «Palacio Real de Barcelona», de la que se publicaron cinco números entre 1921 y 1922:

«Las recompensas establecidas por la Comisión a favor de los suscriptores no son de desdeñar. Todos los tenedores de cédulas y los que en otra forma habrán hecho donativos para el Palacio o habrán prestado servicios favorables a la realización del proyecto, recibirán un artístico diploma, en el cual se hará constar la clase e importancia de la colaboración aportada. Este

diploma, no lo dudamos, será recibido como una distinción meritoria, como un título de merecimiento a la consideración y al agradecimiento públicos y parecido valor moral tendrán las invitaciones a fiestas que han de seguir.

«A todos los accionistas habría de serles grato poseer una casa cerca de la Real Residencia, mas no siendo posible satisfacer los naturales deseos de todos ellos, la Comisión les adjudicará por sorteo varios valiosos chalets, algunos de los cuales aparecen fotografiados en el cartel anunciador de la emisión, cuya reproducción ofrecemos en este mismo Boletín.

«Se comprende el interés que ha de despertar entre nuestros amigos la obtención de una hermosa villa rodeada de jardín, de la categoría de las destinadas a premios, en una época en que tan apreciadas son las habitaciones provistas de las comodidades modernas.

«Se destina también a recompensa a los suscriptores varios lotes de terreno, situados a proximidad del emplazamiento del Palacio, lotes cuya superficie se creyó en un principio que sería de un millón de palmos, y que en la realidad, gracias a la esplendidez de algunos señores propietarios de fincas vecinas se eleva en el día a cerca de un millón y medio. Así cada cédula queda favorecida con una superficie de quinientos palmos cuadrados, y como se espera muy fundadamente que en el transcurso de pocos años esos terrenos habrán triplicado o cuadruplicado su actual valor, la amortización de las cédulas podrá efectuarse en tan favorables condiciones que el tenedor podrá recuperar la totalidad del capital invertido.

«El valor efectivo de cada cédula no podrá determinarse hasta después de construido el Palacio y verificado el sorteo de las fincas de que antes se ha hecho mérito.

«Entonces se dividirán los terrenos en solares y se valorarán. Según sea de elevada, esa valoración, así será de elevada la cotización de las cédulas. Estas serán admitidas al tipo fijado en la cotización como valor efectivo en la compra o permuta de solares. Los que no posean suficiente número de títulos para la adquisición de un solar, deberán comprar los que les falten a otros tenedores o satisfacer la diferencia en dinero efectivo.

«La compra-venta de títulos está prevista y es transacción que ha de facilitar grandemente la amortización. La facilitará igualmente la agrupación de tenedores para reunir el número de cédulas necesario para la adquisición de solares en común.

«Los terrenos que se vendan mediante el pago en dinero efectivo producirán ingresos que se destinarán a amortizar por sorteo un número de títulos equivalente»¹⁰.

¹⁰ José M.^a LACOMA, «La emisión de cédulas», en *Palacio Real de Pedralbes*, núm. 1. Barcelona, 1921.

Texto por demás revelador, que comenzando por la apelación a consideraciones honoríficas rápidamente desciende a formular un neto incentivo a la especulación. El autor no lo ignora e intenta, al final, arreglar tan extraña combinación. Para ello procura devolver al asunto un aura de prestigio que irremediablemente se le había esfumado:

«No presentamos esta operación como un buen negocio o como una lucrativa especulación. En todo caso, el buen negocio será para la ciudad de Barcelona, que reportará de la realización de esta empresa beneficios considerables.

«Como el capital aportado posiblemente a su tiempo será devuelto en su totalidad, la suscripción puede calificarse de préstamo sin cobro de intereses. Pero esos intereses los percibirán perpetuamente los señores aportadores por el agradecimiento y la consideración con que ha de honrarles la ciudad por su acto de laudable desprendimiento.

«Y posible es que a tamaña recompensa moral únase la material de encontrarlos en efectivo, acumulados por el aumento de valor que lleguen a adquirir los terrenos que les sirven de garantía»¹¹.

La cosa está muy clara. Semejante lenguaje del rendimiento es el que debía emplearse, y no otro, con objeto de persuadir a cierta burguesía catalana para la que el enriquecimiento era razón suprema. El autor del artículo citado, por lo demás, no engañaba. Después de los años, hay que hacerle justicia: antes bien, se quedó muy corto en lo que se refiere a la plusvalía de los terrenos próximos al palacio, hoy una de las zonas más caras de Barcelona. Sin embargo, los promotores esgrimían también algunos argumentos de otra índole. Por ejemplo, discurriendo acerca de las consecuencias sociales que se perseguían y tras anotar el «modo de vivir retraído y encastillado, que con mucha razón se nos echa en cara como un defecto», otro articulista del grupo concluía así:

«Y entendemos que uno de los mayores beneficios que puede traer a la ciudad la permanencia periódica en ella de la Real Familia es la introducción de hábitos de refinamiento y de buen gusto y de cortés ostentación, en hogares distinguidos que permanecen alejados y retraídos de toda participación en la alta vida social»¹².

A pesar de todo, la minoría pudiente destinataria de estos mensajes se mantenía inhibida. «Las cosas no marchaban bien en Pedralbes. Esto lo sabía el Conde de Güell, que luchaba, a veces infructuosamente, para sacarlo a flote. Me contaba una personalidad muy vinculada a aquella obra que, más o menos a espaldas de Güell, la Comisión Organizadora, principalmente la de

¹¹ Ibid.

¹² Claudio de RIALP, «Conversemos», en *Palacio Real de Barcelona*, núm. 2, Barcelona, 1921.

damas, llegó a un punto que fue totalmente ineficaz. Se hacían grandes reuniones, se tomaba el té, casi siempre en el Ritz, pero las obras continuaban poco menos que paralizadas»¹³.

Consecuencia de todo ello es, a la postre, que el protagonismo en el empeño del palacio real corresponde a un núcleo de prohombres cada vez más reducido. No hay, de ninguna manera, participación ni interés populares. La ausencia, ya señalada, de los artistas más significados debe relacionarse, por lo demás, con la marginación sistemática de los mismos en los grandes empeños de la época: cuestión suficientemente notable para merecer un estudio aparte. Se ha aludido algunas veces, no demasiadas, al coto cerrado que fue para ellos, en la práctica, la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, observando cuán espléndida ocasión ofrecía un certamen semejante para el lucimiento de las vanguardias. En cambio, la exposición osciló entre un pasadismo flagrante —con su manifestación más solemne en el Palacio Nacional, epicentro del conjunto, resuelto en una especie de barroco neocompostelano— y las frecuencias referencias a lo autóctono, con su expresión más celebrada en el llamado «Pueblo Español». Tan sólo un artista de vanguardia «se coló» en aquella exposición, y ello fue porque Alemania le confió la ejecución de su pabellón representativo: Mies Van der Rohe¹⁴.

SIMBOLISMO DEL PALACIO Y EN PARTICULAR DEL SALÓN DEL TRONO.

Si el palacio de Pedralbes se debe a un sector muy concreto de la aristocracia barcelonesa, separado de la vida auténtica del resto de la sociedad, ello no fue por azar. La imagen de aquel pequeño grupo afanándose en llevar a término la construcción —cosa que consiguió, pues el palacio fue inaugurado en 1924— reproduce fielmente la situación por aquellos años de la monarquía resultante de la Restauración: sitiada, más que asistida, por una minoría de adictos, entre los que no todos lo serían por convicción o por devoción personal.

¹³ TARÍN-IGLESIAS y PLANAS, op. cit., p. 65.

¹⁴ No sólo es notable la soledad de Van der Rohe en la exposición de 1929. También lo ha sido la suerte ulterior —mala suerte— de su obra en aquélla: el pabellón fue rápidamente desmontado, resultando irrecuperable, mientras la mayoría de los edificios construidos para la propia exposición se han ido conservando, mal que bien, durante muchos años. Pero hay otro dato psicosocialmente aún más significativo: en las colecciones de postales y de fotografías que se editaron profusamente con motivo de la exposición se nos ha conservado prácticamente la imagen de todas sus construcciones, perspectivas y atractivos... excepto el pabellón de Mies Van der Rohe, que para nosotros, hoy, sería precisamente lo más interesante. Sólo hemos encontrado una fotografía de dicho pabellón, y no de conjunto, sino un simple detalle de su patio interior. Ello parece orientar la reflexión hacia una actitud, no ya de reticencia, sino de abierta oposición, hacia el arte renovador por parte de las esferas dirigentes.

Las instalaciones del palacio distan de ser majestuosas: una corte numerosa no hubiera podido residir largamente en Pedralbes ni desarrollar allí ciertas celebraciones demasiado brillantes. Es decir, el ámbito arquitectónico reduce las posibilidades efectivas, con lo que constriñe el concepto mismo de la monarquía, mientras verbalmente se continúa exaltando éste como en sus mejores tiempos.

Es cierto que el salón del trono, en su condición de centro, vertebraba el palacio. Pero se trata de un salón del trono capitidisminuido. La ampulosidad del trono exige una amplia perspectiva frontal, pero ésta le ha sido negada: parece que el espacio haya sufrido por este lado una amputación, tan brusco es el cerramiento de dicho espacio, que, por el contrario, parece algo más desahogado a derecha e izquierda. Cuanto más se valore la trascendencia del salón del trono en un palacio real, tanto más se ha de acusar este regateo de metros cuadrados, obligando a reflexionar acerca de sus justificaciones posibles. Tal vez se daba por descontado que no haría falta nunca un salón del trono verdaderamente capaz: que la afluencia de personalidades a las recepciones no sería numerosa. O tal vez se consideró que el mero enunciado simbólico en cuanto salón del trono bastaba para ungir la realeza del edificio, sin necesidad de concederle una superficie adecuada a la teórica grandeza de la institución que allí debía ser honrada. Como quiera, se insinúa una elipsis de lo que es y supone un salón del trono.

En cuanto a la solución del trono propiamente tal, pretende enlazar con sus antecedentes dieciochescos. Está custodiado por esculturas alegóricas de la Sabiduría, la Justicia, el Trabajo y la Inteligencia: es decir, dos valores ilustrados equiparados en rango a sendas virtudes de más rancia tradición cristiana. La monarquía afronta los tiempos nuevos —es un lugar común el papel de «la industriosa Barcelona» respecto de ellos—, pero lo hace mediante un lenguaje que no ha variado substancialmente desde la Ilustración: con lo que pueden caber serias dudas acerca de la comprensión de esos tiempos y de esa novedad.

Todo ello puede ser expuesto más gravemente: si el salón del trono es uno de los más explícitos símbolos monárquicos —al modo del «axis mundi», algo así como un «axis monarchiae»—, nos hallamos ante una formulación que presenta una monarquía empequeñecida, recortada, ceñida a su afirmación exterior solemne —el trono con sus figuras alegóricas—, pero carente de un peso efectivo y social. Si el real palacio es la proyección simbólica de la monarquía, la del rey simpático y bienintencionado que fue Alfonso XIII se nos aparece falta ya de brío y de energía, pues apenas logra motivar un amable pabellón, tan vacío de arte como de apoyo popular.

Por lo demás, ya sabemos que el salón del trono queda desasistido sim-

bólicamente. En el palacio falta un plan iconográfico, pero sobre todo falta convicción para expresar un discurso monárquico relativamente coherente. Es demasiado obvio que éste no se alcanza mediante adición de elementos anteriormente dispersos. Tampoco cierta temática lo constituye por sí misma. Las mitologías que supuestamente ornan el palacio resultan hueras y no sólo por el adocenamiento de sus pintores respectivos, sino porque en esta época han perdido ya todo sentido: son un tópico. Cuando éste carece de calidad formal, único motivo para su aprecio, no queda absolutamente nada. Desde las postrimerías del siglo XVIII, los temas mitológicos habían perdido su sentido magnificatorio¹⁵, aunque todavía creyesen atribuírselo los responsables del palacio de Pedralbes durante el primer cuarto del xx.

El parque reviste considerable importancia. Combina perspectivas de gusto francés e inglés y tiene algunas fuentes de Carlos Buigas, que no dan la medida cabal de éste, pero animan el conjunto con la alegría irremplazable del agua. Este parque crea el ambiente aislante para el palacio: función que se hace más perceptible hoy, cuando ya el urbanismo rodea cada vez más estrechamente la finca. Pero no es un parque para resaltar el palacio, sino más bien para ocultarlo. El comedimiento de proporciones del palacio se resguarda tras las frondas del parque. El edificio no domina sobre el mismo, sino que es dominado y como protegido. De hecho, no hay apenas perspectiva para la fachada y se hace difícil hallar un ángulo para fotografiarla íntegra. La avenida principal, eje perpendicular que conduce desde la verja de entrada del parque a la puerta central del palacio, apenas permite columbrar de lejos solamente la propia puerta, recortada de una fachada que queda invisible.

Se pretendió que tal fuera el ámbito propio para Sus Majestades. La minoría adicta procuraba mantener al rey alejado de la realidad, creándole un ambiente ficticio, como había venido haciendo hasta entonces, para desgracia del propio Don Alfonso, como ha recordado Nazario González¹⁶. El ambiente exterior no debía penetrar en Pedralbes. Nada de convocar, por tanto, a los artistas de actualidad, ni mucho menos a los innovadores. Tampoco era cuestión de abrir la iniciativa a círculos sociales más amplios (que, por supuesto, difícilmente hubieran respondido a ella). Así se explica, por ejemplo, la casi vergonzosa cuestación de mobiliario y ornamentación entre ciertas familias poderosas. Y la mezquindad con que ellas respondieron, ésta vergonzosa ya sin el «casi».

La seca realidad es que Alfonso XIII por aquellos años estaba ya práctica-

¹⁵ Cf. Federico REVILLA, «Últimas consecuencias de la simbología clásica: la gran cabalgata barcelonesa en honor de Carlos III», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. XLVII, pp. 383 y ss., Valladolid, 1981.

¹⁶ Cf. Nazario GONZÁLEZ, «Entender a Alfonso XIII», en *Historia y vida*, núm. 56, pp. 108-112, Barcelona, 1972.

mente solo. El régimen se tambaleaba. Puede discutirse la responsabilidad que incumba en ello al propio rey y que algunos autores, como Madariaga, prefieren amplificar¹⁷. Nuestro encuentro con el palacio real de Pedralbes muestra el vacío que rodeaba la institución monárquica. A efectos de Historia de Cataluña, conviene resaltar que semejante comprobación es inmediatamente anterior a la Dictadura de Primo de Rivera: ya que frecuentemente se ha atribuído a ésta en gran parte el abandono de la causa monárquica por muchos catalanes, debido a la incomprensión e incluso la inquina que el dictador mostró hacia el catalanismo. Nos parece claro que el afecto al rey, la adhesión a la corona, etc., etc., en Barcelona no eran ya más que frases hechas a comienzos del decenio de 1920. La paz que pregona un mote en el salón del trono del palacio de Pedralbes —«*Pau, pau i sempre pau*»— se nos antoja más bien indiferencia o cementerial quietud.

Por otra parte, el palacio fue vivido pocas veces y durante breves estancias por la familia real. Es decir, tuvo escasas ocasiones de servir a las finalidades para las que había sido construído y desde luego no consiguió la principal de ellas, a saber, lograr que dicha familia real se habituase a residir en Barcelona.

CUANDO EL SIMBOLISMO SE INVIERTE.

No caben dudas acerca de aquellas intencionalidades en la construcción del palacio real de Pedralbes porque fueron repetidamente expresadas: el palacio debía patentizar el amor de los catalanes a su rey, el deseo de los mismos de tenerle a menudo como conciudadano, así como su fidelidad inquebrantable. Pero la obra no simboliza nada de ello. Quedan recogidos tanto sus limitaciones en magnitud y en riqueza como los apuros de sus promotores para salir airosos, así como el mestizaje de objetivos ya no estrictamente monárquicos. Las piezas valiosas que actualmente atesora llegaron a Pedralbes, en su mayoría, bajo un régimen muy diferente al que había encarnado Alfonso XIII.

Hemos pretendido captar el «otro» simbolismo del palacio real de Pedralbes: más allá de sus valores estéticos, que son cortos, posee una elocuencia propia como testimonio histórico. Nos transmite, en efecto, uno de los últimos intentos de hacer resplandecer el reinado de Alfonso XIII, cuando ya aquel

¹⁷ Cf. Salvador de MADARIAGA, *España*, Espasa Calpe, S. A., Madrid, 1979. El autor se esfuerza visiblemente en no calificar la actuación del rey, aunque amontona alusiones a su empeño en gobernar, con las nefastas consecuencias que acarrearía. No logra evitar la dureza de su juicio, sin embargo, en algunas ocasiones aisladas, v. gr., p. 270.

monarca de tristes destinos tenía los meses contados, así como los partidarios. Sin desear entrar en el fondo teórico de las polémicas sobre el particular, es posible que un enfoque como el presente sirva para aportar algo acerca de los valores comunicativos de la arquitectura¹⁸.

El palacio real de Pedralbes posee ciertamente un significado. Mas no el que se repite en la literatura ditirámica sobre el mismo: demostración de un supuesto entusiasmo monárquico. Sino precisamente el significado opuesto: se trata de un monumento que, tanto en su edificación como en su pequeña historia, nos permite leer el desvío de la sociedad respecto de lo que entonces encarnaba la figura de Alfonso XIII. No es, en suma, un monumento a la gloria de la monarquía restaurada, sino un símbolo de su ocaso.

¹⁸ Cf. M. L. SCALVINI, «Símbolo y significado en el espacio arquitectónico», en *Para una teoría de la Arquitectura*, Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1972.

LAMINA I



1 y 2. Palacio de Pedralbes. Pinturas de «El Vigatà» ilustrando la historia de Tobías.

1



2



3



Palacio de Pedralbes: 1. Fachada principal.—2. Pintura de la bóveda.—3. Pintura mitológica.