

Pamela Escobar
Elizabeth Pace
[Brown University]

Arte público en Barcelona durante el franquismo y la democracia

Introducción

Desde la emergencia de la “ciudad,” el desarrollo y la exposición del arte público ha desempeñado un papel crucial en definir el tono general del ambiente urbano. Las esculturas, los monumentos y la arquitectura que caracterizan una ciudad se puede ver por varios lentes que ayudan a explicar las dinámicas y la historia de la ciudad. Es decir, por definición el arte público actúa en la esfera *pública* y como consecuencia, el entendimiento de estas obras atiende no sólo a las tendencias artísticas y estéticas, sino a las situaciones contemporáneas sociales y políticas también. Por lo tanto, la exploración del arte público puede servir como una ventana crítica al escenario social y político de la época. El arte que ocupa el espacio público se controla y se financia por los poderes locales, regionales y estatales. Por consiguiente, a menudo estas construcciones son evidencia de una demostración de fuerza entre la represión y la aserción que produce unos cambios distintos en relación con el período histórico. Esta idea se ilustrado profundamente en la trayectoria del arte público en la ciudad de Barcelona en el siglo XX.

Entender el franquismo a través del arte público

El estudio y análisis de la alteración, el desarrollo y el control riguroso del arte público en el régimen de Franco en Barcelona ofrece una vista crítica dentro de las ideologías y prioridades distintas bajo el franquismo desde el fin de la Guerra Civil en 1939 hasta el muerte del dictador en 1975. El objetivo de este ensayo es analizar el desarrollo análogo del arte público en Barcelona durante el franquismo, lo cual primero requiere un entendimiento de la estructura de las ideas y los poderes dentro del sistema franquista. El régimen de Franco fue resultado de un guerra civil de tres años que empezó en julio del año 1936 cuando unos sectores del ejercito español se rebelaron contra el Segunda República – el gobierno legítimo del momento. La revuelta sirvió para rechazar el sistema de partidos, la separación creciente entre la iglesia y el estado y la autonomía regional particularmente fuerte especialmente en el País Vasco y en Cataluña. Estos

insurgentes se llamaron a sí mismos “los nacionales” y estaban resueltos a reestablecer el orden contra el supuesto desarrollo del comunismo y anarquismo que en su opinión fomentaba el régimen republicano. Los *nacionales* titulaban estos movimientos “peligrosos” de *España roja* y la idea era que necesitaban ser erradicados totalmente. El general Franco se estableció como el líder de esta sublevación y cuando terminó la Guerra Civil, él implementó una política nacionalista vehemente. Por la represión física y ideológica, Franco tomó el control de los medios de comunicación, la educación y otras esferas públicas para conseguir un estado poderoso y homogéneo.

La Segunda República había ofrecido a las naciones históricas de España un cierto nivel de autonomía política y cultural – existía espacio para la diversidad interna dentro del país. Por lo tanto, la “purga” centralizada dirigida por Franco, tuvo unas implicaciones especialmente severas para Cataluña que estaba orgullosa de su propia cultura y lengua. Franco creía que la fuerza del estado sería alcanzada por la uniformidad total de la cultura – que incluía todas formas de la celebración y expresión de su identidad. El franquismo se basaba en gran parte en el apoyo de la iglesia católica, el ejército y la clase terrateniente porque todos ellos se sentían amenazados por las ideas comunistas y anarquistas. Sin embargo, estos pilares del apoyo estatal al franquismo eran más complicados en Cataluña, donde la unidad absoluta del estado significaba una pérdida de su individualidad social y política. Como consecuencia, los ciudadanos de estas regiones tenían que escoger entre vivir con miedo a la intrusión y la violencia de la policía o ceder su propia lengua, música, arte y otros elementos distintivos. Había una vigilancia constante de la vida pública y privada desde el estado – Franco se aseguró que ningún elemento de la vida español escapara a la unificación.

El género del arte público era un vehículo perfecto para atacar las ideas radicales y nacionalistas de la República e imponer el control del Estado. El régimen de Franco usó la interacción de la población con el arte público como una herramienta para ejercer el poder del estado, para insistir en el conservadurismo y para idealizar el pasado en lugar de pensar en la modernidad. Todas estas afirmaciones podrían ser sentidas por el pueblo de Barcelona en sus espacios públicos.

El primer ejemplo de esta interacción es el monumento “Obelisc” que, originalmente, se dedicó al Francesc Pi i Margall y que está situado en la intersección de Passeig de Gracia y la Diagonal, principal acceso entonces a la ciudad. Pi i Margall fue presidente de España durante la Primera República Española y fue la Segunda República



Obelisco. Monumento a Pi i Margall (1934-1939), a la Victoria (1940-1979)

la que hizo este monumento para conmemorarlo. El Ayuntamiento republicano hizo un encargo a Adolf Florensa y Josep Vilaseca, quienes diseñaron un obelisco que sería coronado por una alegoría de la República con un medallón de Pi i Margall y una inscripción en el base. El monumento se inauguró oficialmente en 12 abril, 1936 por el presidente de la Generalitat, Lluís Companys. Exactamente tres años después en abril 1939, la nueva administración de Franco en Barcelona decidió deponer la alegoría de la República con la obra de Frederic Marès, quien fue el escultor principal del nuevo régimen. Franco mandó que

la creación de Marès fuera debajo del mural imperante y que un águila imperial coronaría el monumento. La

inscripción original en el base, “Barcelona a Pi i Margall” fue cambiada a “A los heroicos soldados de España que la liberaron de la tiranía rojo-separatista. La ciudad agradecida.” Cuando el monumento se descubrió en 1940, todas la estatua, el medallón y la inscripción originales habían sido removidas.

Todas estas acciones del estado reflejan la misión franquista de cambiar el tono del República y luchar contra la autonomía de Cataluña. El obelisco fue una señal de la virilidad y por lo tanto, fue importante para Franco transformar esta imagen poderosa de su vinculación a la República hacia su relación con la Falange Española (partido único de la época franquista de tipo fascista). Por el uso de su escultor más prominente, Franco mostró a la comunidad artística los beneficios y la fama que vendrían con el apoyo de las ideas del régimen. Al imponer que la figura de la alegoría fuese totalmente vestida, en

contra del diseño de la era republicana, él reflejó, de una manera visual, el conservadurismo y el código moral que se esperaba de la población. Mientras el cambio de la inscripción era pequeño y sutil, tuvo gran relación con la ideología del gobierno. En lugar de dedicar el obelisco a una persona de honor, Franco lo dedicó a los españoles “mejores” – los que lucharon contra la República y que liberaron el país entero de la *tiranía*. Como arte público, este monumento se convirtió en un tipo de propaganda.

El segundo ejemplo de como el arte funcionaba como un mensaje del franquismo en Barcelona es el monumento “A los caídos del Foso de Santa Elena” en el castillo de Montjuic . El 26 de enero, 1940 en el primer aniversario de la ocupación de Barcelona por las tropas de Franco, el Ayuntamiento decidió honrar a los que se sublevaron contra la República que habían sido fusilados allí (el castillo fue prisión durante y después de la guerra civil). El 29 de octubre, 1940 – el aniversario de la fundación de la Falange Española – el monumento fue descubierto oficialmente. Esta obra consiste en una figura de bronce sobre una lápida de mármol, con sus pies apoyados en una corona de laurel. Detrás de la figura caída, hay un arco prominente con dos arcos más pequeños en ambos lados. A través del arco más grande se lee la frase, “Honor a todos los que dieron su vida por España.” En una plataforma detrás del arco, existe un obelisco embellecido con la misma águila que Franco puso en el obelisco de la Diagonal, explicado antes. En el momento de su inauguración, la inscripción decía “Caídos por Dios y por España. ¡Presentes!” En el año 1986, el consejo de administración del castillo decidió cambiarla a, "A todos los que dieron la vida por España".¹



A los Caídos del Foso de Santa Elena, 1940

Este monumento fue el primero encargado y llevado a cabo por Franco y sus partidarios. Sirve como un símbolo patriótico del honor que la muerte por España

¹ http://w10.bcn.es/APPS/gmocatleg_monum/HomeAc.do?idioma=EN

significaba. Sin embargo, en este caso, ser “español” era limitado a las ideas rigurosas del franquismo. La inscripción dramática conecta la gloria del régimen de Franco con las personas que murieron para defender su *país* y para el Dios del franquismo – el Dios católico. Con esta exposición pública, Franco afirma la gloria en servir a su estado e ideas. Sólo con estas condiciones – el estado franquista y la religión- se obtenía una muerte honrosa. La decoración de este cementerio servía como unas representaciones visuales de las fidelidades que no sólo serían valoradas, sino forzosas en España por todo el régimen de Franco.

El franquismo se basaba en la alianza estatal del ejército y la iglesia – y el general Franco era la mente y la personificación de estos términos. Por lo tanto, la regulación del



Angel en Plaça Garriga i Bachs, 1941

arte público estuvo bajo su control como dictador y la creación y la alteración de las obras públicas se asentaban sobre estas dos raíces conservadoras. Franco se atrevió a empezar proyectos nuevos, cambiar las corrientes que no le convenían y terminar unas tareas viejas para adaptar al mensaje de su régimen. En 1941, Franco fue responsable de “acabar” el trabajo de “La Plaça Garriga i Bachs”. Con una iconografía religiosa esculpida por su personal artista favorito, Francesc Navarro. Franco tenía un mensaje de poder personal, estatal y religioso para expresar a la población y la representación física del arte le ofreció una vía para imponer estas prioridades.

religioso para expresar a la población y la representación física del arte le ofreció una vía para imponer estas prioridades.

A pesar de este sentimiento de un mensaje público uniforme, uno de los aspectos más interesantes del arte en la esfera pública es que la experiencia con el arte y el espacio tiende a ser increíblemente personal. Mientras Franco veía su arte público en Barcelona como una afirmación clara del predominio del estado, este control inflexible hacía que muchos catalanes marcara con fuerza a sus identidad. Mientras la Segunda República había ofrecido cierta autonomía regional que fue conducente a una identidad dual entre el español y el catalán, el esfuerzo de poder evidente en el arte público franquista forzaba a la población de Barcelona elegir entre los dos: entre dedicarse al

patriotismo del estado franquista o mantener la identidad catalana en privado y estar listo para sufrir la represión violenta. El arte público en el momento reflejaba *el traslado del control del espacio* desde las manos del pueblo hasta las del Estado. Fue esta pérdida del control y por tanto la identidad que representaba el vacío que se sentían en Cataluña.

En un nivel aún más personal, cuando visitamos los sitios de estos monumentos, nos encontramos absortas en las capas de la historia que representan, en la forma de imponer el control o destinar la identidad. Mientras pensamos en el arte público alrededor de nuestro propio hogar, en como los cambios y las adiciones que existen en este espacio añaden a nuestra identidad, somos mucho más concientes ahora. Por lo tanto, es con esta perspectiva que debe reexaminarse el arte durante el franquismo. En este momento, el arte no sólo existía como un placer estético porque formó parte de un movimiento enorme para definir la identidad de una sociedad en total. Y el franquismo precisamente explotaba este sentimiento. Esta comparación del desarrollo del espacio público en el extranjero contra en la del hogar, nos trajo de vuelta de la cuestión del control. Lo que se puede ver más claramente del espacio público que fue alterado por Franco es que la tierra cesó de ser pública y se transformó en la tierra “privada” del estado y sus artistas títeres. Las decisiones ya no pertenecían al pueblo o a su gobierno, sino que al régimen extraño y implacable que no daba cabida a otras identidades.

El arte público en la Barcelona democrática: 1979-presente

Los años de 1979 hasta el presente representan el periodo de “La Barcelona de la Democracia” por la política democrática municipal que ha alcanzado varios objetivos en varias partes de la ciudad (Sobrequés, 1). Durante este periodo, el carácter de Barcelona fue caracterizado por el alargamiento de la avenida Diagonal hasta el mar, la construcción de nuevos túneles y cinturones de ronda, la remodelación de una parte del Ciutat Vella, la obertura de nuevas vías de tránsito y la construcción de grandes centros comerciales (Sobrequés, 1). En 1985 se aprobó el Programa de Medidas para la Protección y Mejora del Paisaje Urbano y en 1986 empezó la campaña «Barcelona, posa't

guapa» (Sobrequés, 1). Barcelona también construyó nuevos edificios a lado del mar como el Moll de la Fusta, el Maremàgnum, el cinema IMAX, el Aquarium, el Museo de Historia de Cataluña (Sobrequés, 1). El escenario de Montjuic cambio dramáticamente a causa de la celebración de los Juegos Olímpicos de 1992. Ejemplos incluyen el pabellón Mies van der Rohe, Ciudad del Teatro, INEF, la torre de telecomunicaciones de Santiago Calatrava, la Anilla Olímpica y la renovación del Estadio Olímpico y el Palau Sant Jordi. Durante la celebración de los Juegos Olímpicos, en 1985 se inició el proyecto urbanístico conocido como Vila Olímpica o Nova Icaria que permitió construir 2.000 viviendas y 200 locales comerciales (Sobrequés, 1). Numerosos edificios culturales han sido construidos o reformados como el Palau de la Música Catalana en 1989, Fundación Tàpies en 1990, el Museo de Arte Contemporáneo, Centro de Cultura Contemporánea y el Museo Nacional de Arte de Cataluña.

La elección en 1986 de la candidatura de Barcelona para organizar los Juegos Olímpicos de 1992, fue una decisión importante para la ciudad (“La exaltación...”, 1). Este evento tuvo impacto en la movilización ciudadana, consenso institucional y proyección internacional así como también de oportunidad de reestructurar la ciudad (“La exaltación...”, 1). Siguiendo esta visión, Barcelona podía mejorar las faltas urbanísticas, sociales e infraestructurales. Desde el inicio de los Juegos Olímpicos en 1992, la ciudad mostró escultura pública de los más reconocidos autores del siglo XX, enriqueciendo la vista artística de Barcelona.

En relación al espacio urbano y escultura, la política urbanística de los años ochenta permitió la urbanización de muchos parques, jardines, plazas y paseos (“Una...”, 1). Barcelona dejó a un lado el pragmatismo de la época anterior para favorecer otros métodos de expresión artística, subrayando la obra artística y sus aspectos sociales y culturales. Urbanistas, arquitectos y artistas trabajaron con un alto nivel creativo, reconocido internacionalmente. En contraste a las esculturas de años anteriores, las esculturas de este tiempo responden a modelos más artísticos que conmemorativos (“Una...”, 1). La frase «los parques y las plazas de Barcelona se han convertido en museos al aire libre» refleja la manifestación de arte en el espacio público de la ciudad (“Una...”, 1). Muchas de estas obras unen el lado urbano con el carácter cultural. Además, muchas de estas obras plantearon nuevas maneras de entender una nueva perspectiva de lo que debían ser las esculturas de la ciudad (“Una...”, 1).

El CAP de Barcelona

El diseño de gran gestos arquitectónicos han formado parte de la planificación urbana de Barcelona, más conocida cuando el vecindario vasto del Eixample (la "Extensión") fue creado para aliviar lo que es ahora la Ciudad Vieja. Gaudi y otros arquitectos del movimiento modernista tuvieron la oportunidad de crear y embellecer edificios tan fabulosos como para formar el contrapunto perfecto a los espacios cuadrados de las calles. Un dilema surgió para los urbanistas cuando se decidió que la Barceloneta y la costa debían ser arreglados para las 1992 Olimpiadas (Sobrequés, 1). El problema era como construir en un ambiente donde los ladrillos y el cemento han estado allí por siglos. La respuesta se encontró en el arte de la calle. La pieza más reconocible comisionada de este tiempo y tan emblemático del Barcelona de hoy como el dragón en el Parque Guell estuvo en su día, es el Cap de Barcelona de Roy Lichtenstein (1923-1997) en el empalme de Passeig Colom y Vía Laietana. Esta escultura, cómica y coloreada representa el uso de puntos de *bendei*, visto aquí como piezas cerámicas en homenaje a la técnica del roto-mosaico del Gaudi (Fabre, 1). El Cap (cabeza) de Barcelona está situado en un espacio abierto donde la escultura se convierte en una visual con varios planos y puntos de vista durante para el observador. Roy Lichtenstein ("Lichtenstein," 1) fue un artista pop, norteamericano y prominente, cuyo trabajo fue influido por estilos populares de publicidad y el cómic ("Lichtenstein," 1). Lichtenstein fue uno de los mejores representantes del movimiento Pop de la denominada primera generación, junto a Andy Warhol, Jasper Johns, Claes Oldenburg y Robert Rauschenberg. Iconográficamente la temática de las "cabezas" es recurrente en Lichtenstein, que utiliza en su producción en distintas obras estilísticas y formales (Martin, 1). El estilo "puntos bendei" era derivado de la técnica de impresión y la reducción cromática a las gamas primarias, resaltadas en el Cap de Barcelona por el uso de la cerámica (Martin, 1). De esta manera, cabezas y pinceladas conforman temáticamente y formalmente la escultura, en una expresiva interpretación,

en la que por un lado, se hace referencia a los rostros femeninos deudores del cubismo picassiano, pero en clave de impacto expansivo en sus contornos, lo cual refuerza y acompaña con inteligencia, la formalización plástica de la pincelada, cuya gestualidad e instantaneidad en el trazo queda congelada en el aire, convirtiéndose en tema a la vez que se constituye en doble homenaje, por una parte al propio hecho pictórico, por otra en alusión

irónica a la "action painting" y a su impulsiva ejecución. (Martin, 1)

El Cap de Barcelona esta situado en el puerto y es un forma de "pop art." Era un proyecto de 1985 y ha estado en su emplazamiento en el Moll de la Fusta desde 1992. Los materiales consisten de ocho piezas de hormigón prefabricado armado con fibras de acero inoxidable, revestidas de cerámica sobre base de hormigón tenido (Fabre, 1). Empezando con una maqueta de un metro de altura, una empresa especializada hizo una copia de madera de tres metros, de la que se sacó, con medios informáticos, un modelo tridimensional que sirvió de base para el trabajo realizado (Fabre, 1). La estructura base se revistió de diferentes colores, siguiendo las indicaciones de Roy Lichtenstein y usando la técnica gaudiniana del trencadís (Fabre, 1).

El Cap de Barcelona representa la cabeza de una mujer, con el pelo al viento, y corresponde a una serie que Lichtenstein bautizó con el nombre de *brushstrokes* o pinceladas (Martin, 1). Pinceladas, su estilo propio, era utilizado sobre todo en el cómic y consiste en ampliar la trama de impresión hasta que son visibles a simple vista (Martin, 1). Además, Lichtenstein añadió unas pinceladas vigorosas que marcan la nariz, los ojos y la boca.



Lichtenstein mismo describió el arte Pop como: "No pintura "norteamericano" sino pintura realmente industrial" ("Lichtenstein," 1). De esta manera, el Cap de Barcelona representa una escultura industrial, señalando la modernización de la ciudad de Barcelona. Observando la escultura en persona, uno nota el sentido de movimiento y actividad. El nivel del suelo donde esta situado la estatua no es plano, más bien es inclinado y añade al sentido de movimiento y una gestualidad imperfecta. Además, esta estructura también refleja la incorporación de estilos de arte contemporánea internacionales como bendei dots. El

aire cómico de Lichtenstein también esta presente y la estructura se convierte en un símbolo de los objetivos y metas de crear lasos intencionales, en este caso con el arte Pop de los Estados Unidos.

Dona y Ocell

Un parque y una plaza abierta, uno de las "plazas duras" más famosas Barcelona, el Parc de Joan Miró ocupa un bloque entero de L'Eixample. Sus características principales son una explanada y charca de la cual una escultura surge, *Dona i ocell*. Palmas, pinos, y árboles de eucalipto, así como también campos de juegos y pérgolas, completan el parque. La escultura *Dona i ocell* o *Mujer y Pájaro* también es conocida como *Dona-bolet amb barret de lluna* y popularmente como el *condón* (Fabre, 1). La escultura consiste de materiales de piedra artificial revestida parcialmente con cerámica (Fabre, 1).

En 1968, la ciudad sugirió a Joan Miró el proyecto de un mural para la terminal del aeropuerto de Barcelona. Aumentando este proyecto, Miró prometió diseñar tres obras que darían la bienvenida a personas viajando a Barcelona por tierra, mar y aire (Fabre, 1). La obra del aire, representada en cerámica por Llorenç Artigas, quedó colocada en 1970 y saluda a los visitantes en el aeropuerto (Fabre, 1). La obra del mar es manifestada en el pavimento del *Pla de la Boqueria* inaugurado en 1976 (Fabre, 1). En fin, la obra relacionada con la tierra para visitantes que llegan en coche por la Gran Via es la escultura *Mujer y el Pájaro* inaugurada en 1983 (Fabre, 1). La escultura *Mujer y el Pájaro* fue la última obra de Miró y él cumplió 90 años tres días después de su inauguración (Fabre, 1). Miró no pudo estar en la inauguración por motivos de salud y murió pocos meses después en 1983.

Joan Miró i Ferrà nació el 20 de abril de 1893 en Barcelona y era un pintor, escultor, grabador, y ceramista, así como también considerado uno de los máximos representantes del surrealismo ("Joan Miró," 1). La intención de Miro en sus obras era abandonar los métodos convencionales de pintura para poder formar una expresión contemporánea. Miró era considerado uno de los artistas surrealistas más radicales y era conocido por promover del uso del ayuno, el insomnio y las drogas psicoactivas para inducir estados de alucinación para crear arte que revelara el subconsciente ("Joan Miró," 1). Miró Falleció en Palma de Mallorca el 25 de diciembre de 1983 y fue enterrado en el Cementerio de Montjuic, en Barcelona ("Joan Miró," 1).



En la escultura *Dona i ocell*, Miró combinó elementos de genitalidad femenina y elementos fálicos (Malet, 1). Con esta escultura Miró liga el monumento con la costumbre romana de grabar un miembro erecto en las puertas de entrada de las ciudades para desear salud y fuerza a los que llegaban (Malet, 1). El escultor Joan Gardy Artigas se encargó de la superficie con *trencadís* de cerámica (Fabre, 1). A causa

de su estado de salud, Miro no pudo hacer las maquetas de una serie de pequeñas esculturas que quería poner alrededor. En 1984 el parque fue oficialmente llamado “Joan Miró” (Fabre, 1).

El título, *Dona i ocell* demuestra dos conceptos estrechamente relacionados con el escultor (Malet, 1). Primero, la mujer, que para Miró representa todo el universo es expresada por la marcada incisión en negro, la cual indica el sexo femenino. Segundo, la estructura fálica de de la escultura representa el sexo masculino, el generador de vida, y forma el volumen principal de la estructura. El pájaro representa un elemento poético que acerca al observador al cielo y a las estrellas.

Dona i ocell es representante de la política urbanística de los años ochenta, transformando el viejo Parc de l'Escorxador (matadero). La escultura también es representante de promoción del arte moderno, como el surrealismo, así como también un orgullo de los artistas nativos o vinculados a la ciudad reconocidos internacionalmente como Joan Miró. Este apoyo al arte de alto nivel creativo y de transformación urbanista ha convertido Barcelona en una atracción de arte moderno y surrealista.

Información adicional on-line

1. Fabre, Jaime y Joseph M. Huertas. "Cap de Barcelona: Chronicle" Ajuntament de Barcelona. 2007. 12 Dec 2007
<http://w10.bcn.es/APPS/gmocataleg_monum/HomeAc.do?idioma=EN>
2. Fabre, Jaime y Joseph M. Huertas. "Dona i ocell: Chronicle." Ajuntament de Barcelona. 2007. 12 Dec 2007.
< http://w10.bcn.es/APPS/gmocataleg_monum/HomeAc.do?idioma=EN>
3. "Joan Miro." Wikipedia. 16 Dec 2007. 17 Dec 2007.
<http://en.wikipedia.org/wiki/Roy_Lichtenstein>
4. "La exaltación Olímpica: La ciudad de los Juegos Olímpicos." *Ajuntament de Barcelona*. 2007. 12 Dec 2007. <http://www.bcn.es/publicacions/Bcn_escultures/info/capitulo5.html>
5. Malet, Rosa Maria. "Dona i ocell: Review." Ajuntament de Barcelona. 2007. 12 Dec 2007.
< http://w10.bcn.es/APPS/gmocataleg_monum/HomeAc.do?idioma=EN>
6. Martin, Fernando. "Cap de Barcelona: Review." Ajuntament de Barcelona. 2007. 12 Dec 2007. <http://w10.bcn.es/APPS/gmocataleg_monum/HomeAc.do?idioma=EN>
7. "Roy Lichtenstein." Wikipedia. 16 Dec 2007. 17 Dec 2007.
<http://en.wikipedia.org/wiki/Roy_Lichtenstein>
8. Sobrequés, Jaume. "The Barcelona of the Democracy." *Ajuntament de Barcelona*. 2007. 12 Dec 2007. <http://w10.bcn.es/APPS/gmocataleg_monum/HomeAc.do?idioma=EN>
9. "Una ciudad renovada por la arquitectura, el arte y el diseño: El inicio de los Ayuntamientos democraticos." *Ajuntament de Barcelona*. 2007. 12 Dec 2007.
< http://www.bcn.es/publicacions/Bcn_escultures/info/capitulo4.html>