

JOSEP PUIG I CADAFALCH

Obres i projectes des del 1911

R-T-ROMEU

VOLUM I

Justificació. Cronologia.
Mestres, col·legues i deixebles.
Evolució estilística i obra prèvia a 1911.



TESI DOCTORAL DE JORDI ROMEU, Arquitecte

Reg. 26.656



Madame PILAR PUIG MACIÀ DE CUNILL, sa fille,
Monsieur RAYMOND CUNILL BASTÚS, son gendre,
Mesdemoiselles MARIE THÉRESE et MARIE LOUISE CUNILL, ses petites filles,
La famille BORRELL MACIÀ, ses neveux et nièces,
Les familles: BONET, CABOT, CADAFAALCH, FERRER, GARÍ, MARFÀ, MASPONS,
VALLMAJOR, ses cousins,
Monsieur JOSEPH RIERA TOYOS

ont la douleur de vous faire part de la perte cruelle qu'ils viennent
d'éprouver en la personne de

Monsieur JOSEPH PUIG CADAFAALCH

Architecte, Docteur ès-Sciences Physiques et Mathématiques,
Dernier Président de la "Mancomunitat de Catalunya",
Docteur Honoris Causa des Universités de Fribourg en Brisgau, Paris, Barcelone et Toulouse,
Professeur à l'Université de Paris, à l'École d'Architecture de Barcelone et à l'Université de Harvard,
Président de l'"Institut d'Estudis Catalans",
Ancien Président des Musées de Barcelone,
Membre de l'"Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi",
Membre de l'Institut d'Archéologie de Berlin,
Membre de la "Historic Society of America N. Y.",
Membre Honoraire de la "Sociedade dos Architectos Portuguezes de Lisboa",
Membre Honoraire de la Société d'Études Byzantines d'Athènes,
Membre Honoraire de la Société Historique d'Alger,
Membre Honoraire de la Société Centrale d'Architecture de Belgique,
Membre Honoraire de l'"Asociación Española de Ciencias Históricas",
Correspondant de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique,
Correspondant de la Société Nationale des Antiquaires de France,
Correspondant de la "Pontificia Academia Romana d'Archeologia",
Correspondant de l'"Archeologisches Institut des Deutschen Reiches",
Correspondant de l'Institut de France: Académie des Inscriptions et Belles Lettres,
Correspondant de "The Mediaeval Academy of America",
Correspondant de l'"Academia Rumana de Bucarest",
Correspondant de l'"Academia Nacional de Belas-Artes de Lisboa",
Correspondant de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées Orientales,
Correspondant de l'"Academia Pontaniana" de Naples,
Correspondant de "The Hispanic Society of America",
Officier de la Légion d'Honneur,
Officier de l'ordre de l'Instruction Publique.

Qui s'est endormi dans la paix du Seigneur, dans sa 89 année,
muni des Sacrements de l'Église, le 23 décembre 1956, à Barcelone.

L'inhumation a eu lieu, dans le Caveau de famille, le mardi 25 décembre 1956
à Mataró (Espagne).

INDEX

ESQUELA	2
INDEX	3
JUSTIFICACIO	4
AGRAIMENTS	25
CRONOLOGIA	26
MESTRES, COL-LEGUES, DEIXEBLES	40
EVOLUCIO ESTILISTICA: GRAFICS	74
OBRA PREVIA	
ESGLÉSIA VOTIVA DE BUENOS AIRES	88
CONCURS DEL PALAU DE LA PAU	89
CASA MERCEDES PASTOR	105
CASA PERE COMPANYY	114
FABRICA CASARRAMONA	127
CASA SERRATOSA	189
CONCURS DE CORREUS	197
MONTJUIC	
EL CAMI FINS A L'EXPOSICIO	199
MONTJUIC : PROJECTES	205
L'OBRA DE REFORMA	383
LA TRILOGIA	
CASA JOAN PICH I PON	402
CASA AUGUST CASARRAMONA	488
CASA MARIA GUARRO	591
OBRA PROPIA I COMPLEMENTARIA	
CASA PUIG I CADAFALCH, BCN	613
OBERTURA VIA LAIETANA	703
PROJ. PLAÇA CATALUNYA	706
CASA ESTANISLAU SAGARRA	717
COLONIA OBRERA YBERN	727
CASA PICH I PON, REP. ARGENTINA	734
MONTSERRAT I L'OBRA ÚLTIMA	
MONTSERRAT	745
MONUMENT A ANGEL GUIMERA	795
CASA MARQUES A LLAFRANCH	803
HOTEL A ANDORRA	822
A MANERA DE CONCLUSIONS	839
BIBLIOGRAFIA	850

JUSTIFICACIO

A la pàgina del seu llibre l'Arquitectura modernista, Oriol Bohigas reclama, de manera suggerent, la necessitat d'una major atenció a l'obra classicista de Josep Puig i Cadafalch, és a dir, la realitzada durant el període comprès entre 1911 i 1931, aproximadament. Recollit aquest suggeriment, l'any 1981 vaig començar una aventura que probablement avui em costaria força de repetir.

Les raons per a no fer-ho podrien ésser les següents. En primer lloc, les de tipus generacional. Als nascuts a la meitat de segle ens tocà de viure unes circumstàncies certament especials. D'un costat, l'agonia de la dictadura franquista, que era molt més sensible a la Universitat, com és natural, i, més en concret, a l'Escola d'Arquitectura, convertida en un centre reivindicatiu tant de situacions polítiques com, per extensió, de professionals. Aquesta conjuntura comportà la contínua ocupació de determinades càtedres que impartien ensenyaments arcaics, buits i amb escassa projecció de futur. Així, doncs, es feia molt difícil d'aprendre sota la protecció d'alguns dels mestres reconeguts com a tals. Erem massa joves per a Federico Correa i Oriol Bohigas, i massa grans en edat per a Rafael Moneo, i companys d'estudis d'aquells que en tals moments tenien encara escassa edat i que m'atreviré, sense que ningú es molesti, a anomenar i considerar com a germans grans, després esdevinguts amics i repartits avui pel Departament de Projectes, principalment. Així, es pot afirmar la meua pertinença a una generació d'orfes, sense pares reconeguts, amb poc ofici professional, ja que no es pot ignorar que ens llicenciàrem amb quatre projectes en tota la carrera, i amb uns coneixements limitats sobretot en allò referent a la cultura arquitectònica.

Alguns afortunats, pocs, tinguérem ocasió de tornar a l'Escola, ara com a professors i mestres ensenyants. De primer, des de l'excitant experiència d'Anàlisi Plàstica, que pretenia la substitució del dibuix acadèmic pel de projectes, i, després, sota la direcció de Federico Correa, a la càtedra de Projectes 1. La possibilitat d'aprendre es confirmà com una alternativa a l'autogestió, i, amb retard, poguérem alinear-nos als coneixements d'altres generacions, avui finalment reconeguts. La tesi és molt el reflex d'aquesta convulsió inicial, d'aquesta inquietud i, sobretot, d'aquesta tardança a arribar als coneixements suficients exigibles a un arquitecte.

En segon lloc, les de caràcter departamental. El suggeriment abans citat semblava lògic que fos recollit per un Departament com és el d'Història més que no pas pel de Projectes. Els cinc anys de recerca i investigació segurament no es veuen en el treball, ni tan sols s'intueixen. Però hi són. Aquesta tasca, impròpia d'un treball com aquest, en què això es dóna per conegut, ha suposat la major part del temps i de les energies, moltes d'elles perdudes, infructuoses i estèrils: viatges, portes tancades per part de la família usurpadora del material, repartit

en multitud d'arxius i disseminat sense ordre ni control als llocs més estranys, etc. Així, allò que s'hauria pogut convertir en un treball sobre tipologies edificatòries, llenguatges, elements arquitectònics per se, ha esdevingut un farragós i pesat catàleg de l'obra. Voldria deixar constància que les intencions de la tesi són les d'un treball d'anàlisi de projectes i obres arquitectòniques, bàsicament, i que les llicències que m'he permès dins el camp de la història són les mínimes que necessitava per a situar l'objecte, no pas en l'espai, sinó en el temps.

Hi ha, en tercer lloc, motius de coherència estilística. L'aprenentatge amb què he iniciat l'escrit es concretava en estudis, revistes i, sobretot, viatges amb els "germans grans" principalment. L'objecte d'aquests viatges -Londres, Amsterdam, Ronchamp, Milà, Los Angeles, Nova York, Porto, Viena, etc., etc.- era el d'augmentar els coneixements sobre un llenguatge basat en els moviments moderns, progressistes, innovadors, i no figurava a l'agenda més que allò imprescindible del llenguatge clàssic, i molt al final de l'agenda. Des de 1981 m'he vist obligat a retornar a tots aquests llocs, a més de París i Roma, però en una visita completament diferent: així, Lutyens i Voysey substitueixen Stirling; Berlague, Oud; Le Brun, Mansard i Gabriel substitueixen Le Corbusier; McKim, Mead & White ho fan amb Stidmore, Owens & Merrill; Otto Wagner, amb Adolff Loos. I visito Roma amb freqüència, fins a perdre la raó per Miquel Angel al Campidoglio, o per Borromini a San Carlino. Es a dir, si l'aprenentatge era a partir de 1910 fins als nostres dies, ho substitueixo pel gran ventall del classicisme, fins a estimar-lo d'una manera rotunda i absoluta, al marge d'altres consideracions. En aquest sentit -i és l'únic- tornaria a començar la tesi.

Unes quantes raons resideixen en el concepte, la naturalesa i la finalitat de les tesis d'arquitectes. La Llei de Reforma Universitària sembla una llei necessària, i no és aquest el marc per a la analitzar-la críticament. La seva aplicació a la Universitat Politècnica pot ésser ja més problemàtica, discutible. Però la seva aplicació a l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura i, en concret, al nostre Departament de Projectes em sembla un error considerable. Són desproporcionats l'esforç i la rendibilitat del treball, a cavall entre tantes anècdotes i entrebancs: és pràcticament inútil, serveix de molt poc que un professor de projectes adquireixi uns coneixements específics d'un personatge, per molt destacat que sigui. Es, en realitat, inútil pel temps que exigeix, pels diners esmerçats, per la transmissió de futurs coneixements als alumnes, no importa de quin cicle. Semblaria, doncs, raonable que les tesis nostres fossin un projecte -si pogués ésser, construït i propi- per tal d'aprofundir en el coneixement de l'ofici i raonar-lo fins a la seva comprensió. La possibilitat, no tan llunyana com sembla, de convertir el Departament en un cos de funcionaris que no construeixen és poc encoratjador i fa una certa por. Sense construir és difícil d'explicar el perquè d'una solució

determinada, és difícil de mantenir un criteri per a judicar la feina dels estudiants i és poc probable d'aconseguir uns projectes sense que les càrregues subjectives de la teoria s'imposin als equilibris racionals de la construcció.

INTRODUCCIO

Dit d'una manera arriscada, podem afirmar amb reserves, malgrat tot, que Puig i Cadafalch fou l'últim arquitecte modernista i el primer noucentista. Ho escriu Alexandre Cirici al seu article a "Quaderns d'Arquitectura", núm. 63 (1966). Es pot comprovar la situació de distància en el temps, respecte dels seus mestres, per la data de naixement i veure que és trenta-sis anys més jove que Martorell, vint-i-un més que Vilaseca, dinou més que Domènech i Montaner, el seu mestre més clar i reconegut de la primera època, disset més que Antoni Guadí, deu més que Sagnier, vuit més que Gallissà, més que Romeu i més que Elies Rogent. En canvi, pel costat del noucentisme, és set anys més vell que Antoni de Falguera, dotze més que Pericas i Massó, tretze més que Goday, setze i disset més que els germans Puig Gairalt, dinou més que Nebot i vint més que Adolf Florensa. Aquesta situació singular, aïllada d'un grup respecte de l'altre, el converteixen en un arquitecte prematurament alineat a les forces del modernisme, d'una manera quasi exclusiva, esquemàtica. Això no és cert, però, i el treball que aquí es presenta demostra que existeix una producció arquitectònica important després d'aquest període que marca molt més clarament la complexitat, la riquesa i la dificultat d'etiquetar convenientment una llarga i vasta obra.

Comú als tres períodes en què dividim l'obra és el fet que Puig no inventa mai res: escull solucions preexistents extretes de l'arquitectura popular, anònima, que ell monumentalitza i transforma en culta i elegant, urbana, sobretot al principi. Després, els models ja no són rurals, sinó europeus i amb paternitat reconeguda. Però l'actitud és la mateixa: harmonitzar-los, compondre'ls, donar-los forma de manera conjunta. Essent elements autònoms, portes, llindes, remats, basaments de diverses procedències, etc., el resultat variarà qualitativament segons, no pas els models escollits, sinó la seva harmonia final.

El 1904, l'editor Parera publica en francès L'oeuvre de Puig i Cadafalch. Al seu pròleg trobarem les claus per a comprendre millor la manera de treballar, de basar-se en uns models que seran combinats segons els esdeveniments de la història. En aquest llibre ja es manifesten les dues tendències que coexisteixen en el temps, emanant-ne una, la medievalista, i gestant-se'n una altra, la secessionista.

Molt lligada a la cronologia del catalanisme, l'obra inicial de Puig és clarament influïda pels tractats escrits de Viollet-le-Duc i més directament, de primer, per Elies Rogent i, després, per Domènech i Montaner, verdadera guia no tan sols en l'aspecte professional, sinó també en el polític. També hem de citar Martorell, el preciosisme de Gallissà i el sac sense fons de Vilaseca. A nivell internacional, esmentarem, Berlague, amb la Borsa d'Amsterdam, de 1893, Messmel, amb les construccions Wertheim, d'estil neogòtic, o Pugin, a Anglaterra, els quals serveixen per a il·lustrar de manera ràpida quins són els models i d'on procedeixen. Des del punt de vista social, polític, la

presència d'un món rural, poc evolucionat, que busca les arrels en la glòria passada, en la reivindicació nacional, perduda, colonitzada, en la irracionalitat, en l'ànima col·lectiva, en els centres excursionistes, en els escrits de Verdaguier, en el renaixement d'una consciència nacional, constitueix, finalment, l'explicació de la recerca de les arrels, que provenen de l'Edat Mitjana i, més concretament, del goticisme. Són filles directes d'aquesta situació Els Quatre Gats, la seva primera obra, de 1896, wagneriana, nòrdica, el Cros Garí i la casa Macaya, molt inspirades en les façanes catalanes dels segles XV i XVI i, més concretament, en els seus patis interiors, amb l'escala al primer pis i els estucs amb motius florals. Una mena de síntesi entre el Bàltic i la Mediterrània es produeix en la casa Ametller, que, en opinió de molts, és la més completa del període. Avans del primer estil serien la coronació esglaonada de la façana, solució present a la casa Coll i Regàs, de Mataró, obra paral·lela però inferior, i del segon serien les forges, les vidrieres, la finestra coronada i la llinda d'arc cornucopial dentat. La casa Terrades, de 1904, és probablement, l'obra més nòrdica d'aquest període: seguint amb l'ús del maó de pla en els paraments de les parets, compon unes tribunes de planta triangular que arrenquen d'un voladiu fet a la genovesa, és a dir, fet de teules i en forma de piràmide invertida. La baronia de Quadres, de 1907, i la seva pròpia casa d'Argentona, de 1901, acaben de manera definitiva el decorativisme medieval: el cobriment desmesurat en pendent i estructura de fusta, la presència de la galeria-tribuna de regust flamíger, subdividint l'espai interior i exterior a manera de filtre, de lògia. Hem deixat per al final dues obres, fent abstracció de la seva qualificació. L'una és la casa Serra, on, sobre una planta igual a la de les Punxes, col·loca, com en aquesta, la temàtica plateresca de la desapareguda casa Gralla de la Portaferriassa, actitud que inicia aquí i que serà una constant de la seva futura obra. Finalment, per acabar el període, l'Hotel Tèrminus, de 1903, molt relacionat amb la casa Muntadas, de 1901. Gaudí ja havia anunciat un canvi important; el pas al remat barroc a la seva casa Calvet, de 1891, posant en evidència prematurament el goticisme i donant entrada al popularisme que representa el barroc. Puig ho pren a can Muntadas i, amb més convicció, en la transformació que féu a l'Hotel Tèrminus, propietat de la seva família. No és exclusivament el remat corbat en tres ordres verticals, sinó també l'aparició dels "puttis", de les garlandes, de la floralitat en relleu afegida, sobreposada. Si ens fixem en la façana posterior de la casa Pich i Pon, de l'avinguda de la República Argentina, feta trenta anys més tard, veurem que és exactament igual. Com diu Josep M. Rovira, a la seva tesi doctoral, aquí neix el moviment arquitectònic del noucentisme. Després insistirem en aquest tema.

1904-1911.

Després de la publicació del llibre esmentat, que serví a Puig i Cadafalch per a mostrar la seva obra en el Congrés Internacional d'Arquitectura de Madrid l'any 1904, s'obre un període intermedi que, a criteri de molts, és el més interessant de la seva producció. D'una banda, es dedica a acabar aquelles obres que són

encara en forma de projecte, com la casa Terrades, la casa Quadres de la Diagonal, etc. D'una altra banda, s'inscriu d'una manera clara i inequívoca en la línia secessionista vienesa amb una sèrie d'obres petites de gran qualitat, quasi totes a Barcelona.

El final del goticisme es fa més clar en els dos concursos que són comentats a bastament al capítol corresponent, amb la col·laboració de Goday. Són el concurs del Palau de la Paix de la Haia, de 1905, i el corresponent a l'església votiva de Buenos Aires. El llenguatge de l'exterior és encara reivindicatiu, combatiu, basat en el Dictionnaire.

Les circumstàncies polítiques són, però, diferents. Des de l'Ajuntament de Barcelona, la Lliga prepara un programa de govern municipal previ al que farà per guanyar més tard les Diputacions i que servirà per a donar forma a la Mancomunitat de Catalunya. Per tant, hem de parlar, no de reivindicacions immediates, sinó de programa de govern, concret, institucional, cívic, ordenat. Tot això no ho troba en el medievalisme ni en les teories de Viollet-le-Duc ni en els models rurals que li serviren fins al moment. Aquesta mesura, la busca en els corrents culturals i arquitectònics d'Anglaterra i d'Àustria, concretament, en la secessió vienesa. Del país del nord Puig i Cadafalch se sent fascinat per les composicions asimètriques de McKintosh, en concret, la Hill House, de 1902. O l'arquitecte més representatiu de l'empirisme britànic, Voysey, sobretot les cases al llac de Windermere, de 1895, d'on extreu les tribunes corbades de punxa suau. Es el despatx d'Otto Wagner, però, la font més clara d'inspiració. La burgesia per a qui construí els habitatges, de poca entitat, reclamava bon gust, mesura i una certa distància respecte al modernisme. De Wagner se'n poden extreure fragments, parts, de l'ornamentació en "putti", però aplanada, planxada. De Hoffmann, la casa de Convalescència de Purkesdorf, de 1903, amb els seus grans panys blancs amb finestres d'aresta viva, sense relleu, plana. D'Olbrich n'extreu les agrupacions de temes vegetals que fa als mosaics a les parts altes de les façanes, similars al Cafè Niedermayer, de 1898, o a la seva pròpia casa de Darmstadt, on recobreix, fent quadricula d'escacs, la coberta amb ceràmica vidriada.

Vist a distància, un estudi més aprofundit d'aquest període probablement hauria estat molt profitós i hauria pogut aportar llum a un període intermedi una mica encobert entre el modernista i el classicista, i que té, al meu entendre, tant o més interès que els esmentats.

A manera d'incís, faré constar que aquestes qualificacions, adjectivacions i acotaments ens serveixen només per a entendre'ns i per a fixar períodes: cap d'ells no comença amb claredat ni mor violentament, sinó que té un part, a vegades complex, i una agonia que, en el cas del goticisme, és llarga i en el secessionisme no tant. No sabem, per incapacitat segurament, explicar-ho amb més precisió, sinó amb reiteració i repetició

dels mateixos conceptes una i una altra vegada.

La sèrie de cases d'aquest període comença amb la Muntadas, de 1901, i acaba amb la Company, que ja descrivim amb profunditat al seu lloc. Entre l'una i l'altra, l'esplèndida casa Trinxet, de 1904, la casa Polo, al passeig de Sant Gervasi, també desapareguda, la torre Capella, de 1909, la finca Sobrevia, a les Guillerries, o la casa Llorach, al carrer de Muntaner, per citar-ne les principals.

Compositivament, tenen un ordre simple, quasi elemental, de planta ordenada. Un estalvi de decoració en contrast amb els altres períodes, tant l'anterior com el posterior. Una mesura petita, domèstica. Els seus estucs són blancs, amb els esgrafiats en baix relleu. Totes les formes són més suaus, arrodonides, femenines, com en contrast amb les agulles penetrants anteriors. Els "astials" són mixtilinis; els pinacles en forma de bola. Els arcs i els merlets prenen forma trilobulada, sense angles. L'arc d'Artemisa, amb dues inflexions, és pertot arreu i no desapareixerà a partir d'ara, com la façana posterior de la casa Casarramona. Les tribunes també seran normalment ondulades i prominents, deslligades del pla de la façana.

1911.

La tesi, després d'aquesta aproximació en el temps que acabem de veure succintament, s'inicia el 1911 per una sèrie de raons que després apuntarem. Podria traslladar-se al període 1914-1915, i la part classicista tindria una raó d'ésser. Però en 1911, tal com expliquem en tractar de la història de Montjuïc, convergeixen tres obres importants i significatives que donen idea que es deixen enrera dues etapes i se'n comença una de nova.

La fàbrica Casarramona. - Descrita al seu capítol, és el millor exponent de les possibilitats constructives del maó. Tal com explica el mateix Puig al seu article sobre el maó de pla, aquesta tècnica, derivada de la volta de llibre italiana, havia penetrat a Catalunya el segle XIV, al claustre de la cartoixa de Montalegre. La sinceritat del material vist, tal com propugnava Domènech i Montaner, obligà a explorar i a mostrar les habilitats constructives dels arquitectes modernistes. Una vegada més, fou Gaudí qui anà més lluny en aquesta tècnica: a les golfes de la Pedrera, a la coberta de Santa Maria de Cervelló o a les Escoles de la Sagrada Família s'observen aquestes afirmacions. Puig i Cadafalch, enamorat de l'artesanía, fa servir constantment els efectes del maó. L'obra cabdal en aquest sentit, més que no pas els cellers de la casa Codorniu, a Sant Sadurní d'Anoia, és la fàbrica Casarramona. Construïda totalment en maó a través d'un sistema de voltes buides, insisteix en el tema del cobriment de les finestres per l'avenç de filades en fals arc mitral; les gelosies de llosetes, la forma dels quadrats, els remats en regressió vertical, etc., fan d'aquesta obra una de les cabdals, al meu entendre, de tot de treball i que no podia deixar

d'estudiar en aquestes circumstàncies. Hi ha diferències de criteri respecte a la procedència de l'agulla de la torre: mentre Antoni de Moragas diu que és una rèplica de la masia Garcia, de 1899, deguda a Gallissà, Cirici afirma que aquesta cúpula cònica és tretada de la llanterna del palau Güell. Després d'aquesta obra, verdader testament modernista, la majoria dels elements que componen l'edifici no es repeteixen més. Sembla, doncs, una altra bona raó per a la seva inclusió.

La casa Company. - L'altra tendència coexistent, la secessionista, també presenta un producte final, quasi de testament cultural i amb circumstàncies similars, incloses les qualitatives. És difícil de trobar una obra d'aquesta mena superior a la que comentem. La cantonada, tan estimada i copiada per Rafael Masó, és una obra mestra de les possibilitats que es gestaren a Viena i acabaren a Barcelona. Aquest equilibri, aquesta mesura, no feien preveure de cap manera que en el seu propi despatx es dibuixaven perspectives i projectes oposats estilísticament i conceptualment en ells. La posició de Puig i Cadafalch en aquest període és, al meu entendre, la més culta, la de models menys compromesos amb situacions polítiques reivindicatives o obligades a treballar en estils oficials per a satisfer un gran projecte social, com ho fou el catalanisme l'any 1915 en els treballs de l'Exposició de la Llum. Es una mesura de projecte, la domèstica, destinada a una burgesia urbana i culta que no vol estridències. És l'any del Glosari d'Eugeni d'Ors, espècie de Bíblia de gent equilibrada i seriosa. És una programa poc compromès, bastant lliure i que, als seus 44 anys, l'arquitecte domina amb tot l'ofici que l'obra anterior li permet.

Concurs de Correus. - Existeixen discrepàncies raonables sobre la convocatòria d'aquests concursos, al qual participà la flor i nata de l'arquitectura de l'època. A través de l'escrit de convocatòria, datat el 1909, s'estableixen les bases per als concursants, senyal inequívoc que el projecte fou treballat a les dates a que ens referim. Un article de Bonaventura Bassegoda sobre aquest tema, demostra una tardança i una demora motivada no saben perquè. Finalment, la seva construcció, el 1928, per part de Goday i Torres, els guanyadors, fa encara més llunyana i difícil d'entendre aquesta situació. Sigui la causa que sigui, la convocatòria del concurs serveis al treball per a observar, en l'únic dibuix al nostre abast, com apareixen clarament i detallada gran part d'elements extrets del llenguatge classicista: des de l'entrada, amb columnes corínties, el remat amb balustres, les llindes, els balcons, fins als elements de jardineria pròxims al punt de vista de la perspectiva, tot ens indica que quelcon han canviat, i de manera radical, en l'obra de Puig. No és tant la composició general de la façana, assimilable a la d'Otto Wagner al Gran Hotel de Viena, sinó la superposició d'elements de clara arrel classicista perfectament definits.

Comença, doncs, l'estudi d'aquest període.

EL NOUCENTISME

L'aventura del modernisme no impedí que es continués construïnt amb el llenguatge classicista, solapant-lo en el temps i convivint de manera més o menys pacífica. Sobre el tema no hem trobat acord ni en la seva definició ni en els seus continguts ni en el grau de participació del nostre personatge. Oriol Bohigas no li atribueix mai la qualificació de noucentista, ni tan sols el relaciona: "El noucentisme en arquitectura -diu- requereix una definició precisa que encara no té" ("Arquitectura Bis", setembre de 1974). Més tard afegeix: "Podem afirmar que no es tracta, tan simplement, d'un retorn al llenguatge clàssic com a reacció anti-modernista". Però, continua: "Cabria interpretar-lo més restrictivament com a una relativa continuïtat, en la qual es fan servir el vocabulari de les fases transitives de les avantguardes europees, les derivacions secessionistes, etc." Així, aquestes derivacions són introduïdes a Catalunya per Puig a partir de la casa Muntadas i, per tant, podem pensar en una certa vinculació del nostre personatge amb el moviment, encara que no sigui com a membre militant, sinó com a mestre de generacions més joves, com Goday, Bergós, Massó, Pericas o els Puig Gairal, per citar-ne uns quants.

Alexandre Cirici, per justificar les seves tesis sobre la classificació de les etapes de l'obra de Puig i Cadafalch, subratlla que: "Prescindint de l'esquema simplista de l'oposició entre el món modernista i el noucentista i mirant les coses més de prop ...", tot referint-se, com Bohigas, al fet que el noucentisme no és exclusivament l'oposició entre el modernisme i l'acadèmia. Podríem dir que és la continuïtat i la transformació a mesura que el partit del catalanisme va passant del poder municipal, puntual i burgès, al de la Diputació-Mancomunitat, que és institucional, estatal, global, i que necessita adaptar les avantguardes als models més conservadors, ja reconeguts internacionalment, o, com a mínim, ja experimentats. Per a Enric Jardí, al seu llibre sobre el noucentisme català, la figura número dos d'aquest període es Puig i Cadafalch, després de Prat de la Riba. Atenint-nos al camp polític exclusivament, és possible que així sigui. En el camp arquitectònic, en canvi, les coses no semblen tan clares. Per a Josep M. Rovira, en la seva tesi dirigida per Ignaci de Solà-Morales, el noucentisme en arquitectura comença com ja en dit, amb la casa Muntadas i l'Hotel Tèrminus. Analitzant les procedències d'ambdues obres, també ens podríem remontar a la casa Calvet i considerar Gaudí com a precursor del moviment.

La "Catalunya ideal", de Prat de la Riba i de Xènius, o el Glosari d'aquest darrer, són de 1911. Les relacions d'ambdós polítics sembla que eren bones: mentre Prat fou president, Puig i Gadafalch s'encarregà de les qüestions culturals i el noucentisme

era, en certa manera, l'expressió d'ells. En canvi, les relacions amb Eugeni D'Ors, així com amb Fijoan, dos homes molt lligats al moviment, foren tenses i abruptes. Josep Pla, en un dels seus llibres, fa referència contínua a l'exili a què Puig obligà els dos personatges i explica amb tot luxe de detalls, que no reproduïrem, el concepte que tenia, no exactament brillant, per cert. Suposo que va per aquest sentit la resistència de Bohigas i de Cirici en considerar-lo un home del noucentisme, un noucentista, encara que en nombroses evidències poden fer pensar el contrari. No és aquí, en sembla, el lloc més adequat ni l'autor el més qualificat per a etiquetar un personatge en l'un o en l'altre costat, ni és aquesta voluntat de la tesi. Serveixi el que hem dit per a evidenciar la diversificació de criteris dels diversos autors qualificats en el tema.

JOAN PICH I PON

Al marge de les institucions, de les quals ja parlarem en un altre apartat, Puig i Cadafalch tingué com a clients alguns dels que en podríem dir la flor i nata de la burgesia catalana, sobretot fins a aquestes dates. La tipologia de personatges que li fan encàrrecs comença a variar en el naixement d'aquesta etapa. Així, el burgès culte que reclama els seus serveis al Nou-cents, és substituït per l'empresari, l'home de negocis audaç, llançat. Des de 1903, en què s'iniciaren les centrals elèctriques, els professionals d'aquest ram tingueren una notable influència i prosperitat. Com a homes d'empresa, inicien el traspàs de la petita indústria familiar a l'esperit d'empresa capitalista, promotor, sens dubte, d'aquest període. Al davant dels electricistes, Joan Pich i Pon, lerrouxista, alcalde de Barcelona, poc documentat però extraordinàriament entusiasta, es convertí en l'home clau, en el millor client de la vida professional d'aquest període. Tant la decisió d'encarregar-li l'Exposició de les Indústries Elèctriques, presidida per Pich i Pon, el 1913; com la d'encarregar-li el seu edifici d'oficines a la Plaça de Catalunya, el 1919, i l'obra última de la seva casa, demostren una continuïtat d'amistat i una fidelitat envejable, alhora que palesen en la importància extrema del client en l'encàrrec de l'obra i en la seva posterior execució i cura. Sense Pich i Pon, i això pot considerar-se una especulació gratuïta, l'obra de Puig no tindria aquesta tercera part tan rotunda, tan clara i tan inequívocament imperial. Parlan de fidelitats, la família Casarramona té una història que cau en la mateixa línia: l'hereu de la indústria de teixits, August, li encarregà la seva casa particular, al passeig de Gràcia, peça cabdal d'aquesta nova etapa. Sabem d'incidències múltiples de Puig i Cadafalch amb els seus clients: des d'Ametller, irritat pel preu de l'obra, fins a Maria Guarro, incapaç d'entendre una sola línia dels plànols que l'arquitecte havia dibuixat.

EL CAMP, LA CIUTAT, L'IMPERI

Es difícil d'entendre aquest canvi tan radical, tan sobtat, sense

entrar en consideracions de tipus polític. Malgrat la voluntat de l'autor de la tesi de deixar al marge les al·lusions polítiques i arqueològiques, hem de recórrer a elles per tal d'explicar i de fer entendre mínimament aquest canvi qualitatiu. Sense la conversió de la Diputació, a la qual havia accedit la lliga en guanyar les eleccions, en la Mancomunitat de Catalunya, probablement no s'hauria produït aquest salt, aquesta transformació estilística. Si el camp, amb la seva olor de terra, d'aigua, rude, basta, amb la presència divina de les esglésies, del culte, es convertí en la ciutat, equilibrada, assenyada, culta, treballadora, europea, la presència d'un programa polític de govern il·lusionà, transformà l'estil amb el llenguatge de l'imperi que sobre la Mediterrània tindria la Catalunya de Prat de la Riba, Cambó i, sobretot, de Puig. "La Paris del Migdia" havia dit el nostre personatge uns anys abans; "A votar per l'Exposició Universal", havia escrit: no era, doncs, una improvisació, sinó el fruit d'un llarg camí de conquesta de les institucions que faria possible tot això. Aquest era el moment.

1913-1917

Entre l'encàrrec i els primers lliuraments del projecte, l'arquitectura que Puig proposa és un còctel complex, estrany, lluny de la raó de l'obra anterior, lluny de l'equilibri demostrat, lluny de tota referència històrica de l'arquitectura catalana: potser, i en un altre sentit, el Palau de la Música Catalana fóra susceptible de representar aquest esperit, per allò que té de significatiu dels valors del catalanisme, que en ell també es volen deixar ben clars, ben dibuixats, ben representats. De l'ordenació primitiva, presentada el 1915 i modificada fins a 1917, que descrivim amb tot luxe de detalls en el seu apartat corresponent, en podem resumir les components del nou estil, les imatges. Reproduint exactament la disposició en planta i el perfil de l'Exposició de París de 1900 (el palau central vindria a ocupar el lloc del palau dels invàlids), un eix monumental ordenaria la plaça d'Espanya fins a l'edifici situat al punt més elevat, similar al traçat actual. Això ve de París, però també de Roma: la columnata de Bernini, a la plaça d'Espanya, la perspectiva en desnivell, com al Tívoli, més gran que la Villa d'Este, la cúpula de geometria anàloga al Panteó, amb un element columnar en forma de sòcol a la manera de San Pietro i Montorio. I potser no serà molt desorbitat ni casual de parlar del "Manuelino" de piazza Venezia, erigit com a monument a la reunificació italiana, del mateix llenguatge formal i amb similar càrrega política, representativa dels nacionalismes. I també de Viena, en concret d'Otto Wagner: el projecte Artibus, tan similar a allò referent a l'ordenació general, la cúpula del sanatori de Steinhoff, tan wagneriana, etc. Es a dir, tres capitals europees, tres síntesis històriques d'imperis diversos al llarg del temps. Però també hi és present el nou imperi, l'americà: Madison Square Garden, West Point, la Universitat de Colúmbia, l'edifici del Museu de Belles Arts de Boston, son imatges presents en les perspectives, en els dibuixos, en el croquis que Puig extreu de McKim, Mead & White fent-ne una refosa absolutament i paradoxalment nova. Per si això fos poca cosa, tal com diu al

prefaci del seu llibre de 1904: "Tot això i més incrustacions d'un art autòcton", etc., que són evidents en els detalls més particulars. Així, en les obres d'urbanització de la muntanya es decideix a fer referència al Generalife granadí, amb la seva escala d'aigua al passamà. També proposa l'agrupació de vivendes espanyoles, preludi del Poble Espanyol. Però, sobretot, és el valencianisme la part dominant del treball en allò referent als detalls: aquesta abundància incontrolada que tenen les falles, aquest colorit quasi puntillista, a la manera de Sorolla, aquesta quantitat d'elements florals, de "putti", de garlandes, de mosaics compostos de mil colors. Les cantonades són coronades per uns edicles estrets de Puente Real, així com les portes, que són les de l'església de Caldes de Montbui, els palaus ja construïts, després dels projectes, basats també en el valencianisme. Les quatre torres del palau central provenen de campanars valencians, com el de Santa Caterina de València, el de la seu de Xàtiva, el Miquelet de la catedral de València, etc. La columna salomònica també és un motiu utilitzat amb freqüència, bé que no en exclusiva, en aquelles terres. Insistim en la pèrdua de contacte amb la realitat, amb el poder dels somnis i la seva traducció en formes diverses, universals, però sempre de triomf, de glòria, d'abundor, de manca de control. Era difícil, i el temps així ho decidí, que alguna d'aquestes propostes il·lusòries tingues final feliç, excepte la urbanització general i els palaus bessons, que es construïren de manera certament més discreta, desproveïda d'aquesta teatralitat.

1917-1921

En morir Prat de la Riba, Puig i Cadafach fou designat president de la Mancomunitat de Catalunya. En plena guerra mundial i enmig de problemes socials, es decideix a proposar la inauguració de l'Exposició de la Llum. Aquest any presenta una documentació vastíssima, completa de l'anomenada Secció Espanyola de l'Exposició i que comprèn el vessant nord de la muntanya de Montjuïc. En parlem a bastament en el capítol indicat. Només aferigem l'interès extraordinari del treball, la seva magnitud i el rigor en què està fet. Més de cent plànols de plantes, seccions, alineacions i rasants donen una idea precisa de l'abast que el projecte havia de tenir. Ja van desapareixent les exuberàncies ornamentals més immediates i gratuïtes, donant forma de projecte d'execució a tota l'àrea de llevant, al passeig de Santa Madrona com a eix transversal i als palaus limítrofs a la plaça d'Espanya, concebuts tipològicament com els palaus bessons. La urbanització de l'eix central, amb les tres places que configuren els palaus laterals i el central, les escalinates d'accés, la pèrgola com a sòcol, va passant del paper als moviments de terra, als empedrats i a la seva execució parcial. La càrrega teatral, però, es va dissipant lentament i els lliuraments de plànols són cada vegada més sintètics, reduïts de càrrega ornamental, simplificats. Continuant amb Montjuïc, dues obres de remodelació a la Rosaleda i al parc Laribal ens centren l'interès d'aquest període: la colla de l'arròs i el restaurant de la Font del gat són dues mostres més de l'habilitat projectual de Puig i, sobretot, de la manera d'enfocar el tema de la

restauració respecte a l'objecte a restaurar. Recordem, per exemple, el treball neoarqueològic de restauració del palau de la Mancomunitat, a la Plaça de Sant Jaume. Després d'un estudi històric dels elements que li arriben, la selecció, la catalogació i, després, el projecte arquitectònic que ordena, uneix i anul·la les parts. És la restauració com a projecte d'unes pre-existències a conservar, a harmonitzar entre si. El cas de Montjuïc és l'invers; les preexistències són pobres, sense interès. Un edifici de planta quadrada esdevindrà una joia amb una interpretació poderosa en les façanes, afegint-hi dos semicilindres als laterals coronats per una pèrgola i mantenint l'estructura sense més intervenció que la indispensable; és la Colla de l'Arròs. Al restaurant, tres edificis mal relacionats entre si, amb unes tipologies pobríssimes, es converteixen en un edifici classicista de la millor composició fent servir el mateix criteri: el de dissenyar una nova pell exterior, composta, rotunda, i adaptar l'interior a les noves necessitats. És tot el contrari de la política patrimonial actual, basada en el façanisme i en la cursileria derivada d'allò antic, al marge dels seus valors intrínsecs, al marge de les necessitats actuals. És una política d'aparador, de cara a la galeria, aniquiladora d'una realitat.

Un altre exemple esplèndid d'aquest període i d'aquesta actitud progressista és la transformació que fa de la casa del carrer de Provença, 231, per a convertir-la en la seva pròpia, on visqué la resta del seus dies, amb les intermitències pròpies de l'exili a què fou sotmès. Entre McKintosh i la secessió, la casa és un esplèndid producte de la seva maduresa, que poc o no res té a veure amb l'ordenació de Montjuïc i amb l'etapa americana que s'apunta imminent. Seria, en certa manera, una obra més del segon període, més vienesa; la tribuna en forma de panxa corbada, l'arc d'Artemisa en les llindes, els estucats de la porta, plans, sense relleu, la columna barroca de l'arrencada de l'escala la pèrgola de coronació, etc., fan d'aquesta casa un incís dins el classicisme 'abarrocat que paral·lelament construeix a Montjuïc.

AMERICA, AMERICA; LA TRILOGIA

La vinculació de Puig i Cadafalch amb Amèrica ve de lluny: periòdicament donava classes d'arqueologia a Cornett o a Harvard. No és casual que, en el moment que té tot el poder imaginable, senti la fascinació que desde la Mediterrània acostumen a tenir els EE.UU. i es proposi de construir en certa manera a "l'americana". Es parla normalment d'una vinculació a l'Escola de Chicago i s'acostuma a fer referència a Sullivan, en concret, a tres obres seves que serviren de font d'inspiració per a dissenyar la Pich i Pon, de la plaça de Catalunya. L'Escola de Chicago no és un moviment homogeni: ni Sullivan o Adler s'assemblen massa a H. H. Richardson, ni Frank Lloyd Wright no és pràcticament enlloc en l'obra de l'arquitecte de Mataró. Si per l'escola esmentada es vol fer entendre una tipologia edificatòria en alçada, el salt del goticisme en vertical, la major horitzontalitat de les finestres, l'aparició quasi teatral de l'ornamentació, o insinuar que Sullivan i Adler eren coneguts per

Puig, aleshores potser sí que podríem estar-hi d'acord. En canvi, la lectura detallada de l'obra de McKim, Mead White és plena, com s'explica a l'apartat corresponent, d'exemples de segur molt més treballadables de banda a banda de l'Atlàntic. O els gratacels de Burham, molt més equilibrats de proporcions. Una altre consideració és la volumetria i la relació entre la verticalitat i l'amplada: els exemples de Chicago són clarament de tipologia vertical; els de Puig, en canvi, no passen de sis o set plantes, ço que els dona unes característiques que els altres no tenen.

Sigui quina sigui la font, la meravella d'inspiració, el cert és que aquesta arquitectura d'arrel clàssica que construirà en aquest període és la que té més qualitat respecte a les del seu temps. Serà una espècie de cant del cigne. En el fons, Montjuïc és l'exposició universal que té més finestres tapades, finestres que no serviran per a res i que només obeïxen a la cotilla acadèmica de les composicions en simetria, endreçades, essent demostratiu del poder creixent que tenien les estructures lliures que solucionaven els problemes d'il·luminació central i posaven en entredit unes façanes periclitades i sense sentit. D'aquesta dicotomia entre forma i funció, entre contingut i continent, se'n beneficiaria poderosament el moviment modern, aleshores en gestació, presenciant aquest conflictes. Dadà, futuristes, constructivistes, De Stijl, Bauhaus començaven per aquestes èpoques i per diversos camins l'estocada definitiva, la llarga agonia del classicisme.

Les obres d'aquest període a Barcelona, Catalunya i Espanya són d'arrel "Beaux-Arts": Sagnier, Ferrés Puig, els noucentistes en general, com Nebot, Bona, Guàrdia i Vial, tots aquest, que acabaren de construir els definitius emplaçaments de l'Exposició, són a una gran distància qualitativa respecte a l'obra del nostre personatge.

La casa Pich i Pon és, sens dubte, la més completa. Chicago al marge, és el primer edifici d'oficines del país, que proposa una planta lliure, amb paviment industrial continu per a rebre les subdivisions interiors segons les necessitats de l'usuari. Es, per tant, un edifici flexible, lluminós, d'obertures quadrades, grans. Proposa les baranes en sentit horitzontal, sense precedents en l'arquitectura del seu temps. Tot això, tal com prologà el 1904, afegit a un edicles de cantonada romàntics, gerros extrets de Versalles, columnes jòniques com a recurs de la subdivisió dels vànols i de la portalada barroca amb frontó figuratiu, exuberantment valencià, tot al contrari de la composició general precedent, tot al contrari del salt qualitatiu tipològic, però coexistent d'estranya i feliç manera.

La casa d'August Casarramona, al passeig de Gràcia, acusa el fet d'ésser una remuntada d'una casa eclèctrica existent, a la qual afegí dues plantes i un àtic i compogué, en ampliar-la, la portentosa façana posterior, de llinda sinuoso curvilínia, que, segons criteri del doctorand, es l'obra més moderna i fascinant d'aquest període. A la façana principal fa un tractament

d'agregació d'un volum central, compost de la porta, una tribuna poligonal, un balcó superior, tot sostingut per una galeria correguda al principal, en forma de balconada que posa èmfasi a la simetria. El remat, amb finestre correguda, és subdividit per una columnata jònica coronada per una cornisa pesant, amb balustres superiors i gerros del mateix estil que l'anterior. La casa Maria Guarro té similars característiques i acusa de manera notòria que no pogué dirigir l'obra per incompatibilitat amb la propietat. Aquest canvi és principalment a la tribuna-galeria que dóna a la via Laietana, avui molt diàfana i transparent, mentre que en projecte era força calada, atapeïda, com si fos la continuació de la tribuna de la Baronia Quadres, a la Diagonal, que molt voluntariosament es converteix en un filtre interior-exterior, en un element intermedi que fou allò que suggerí a J. F. Ràfols de qualificar Puig de l'arquitecte de la penombra. Altre fet a destacar també és la presència d'un gran rètol publicitari a la coberta plana, tal com era a la Pich i Pon. La presència d'aquest element i la seva integració al conjunt, a la perspectiva resultant, demostren fins a quin punt l'idea americana del capitalisme, de l'empresa, de la publicitat, fou assumida, assimilada i convertida en arquitectura pròpia. Destacarem, també, la dificultat de la planta i l'extrema habilitat amb què resol les dues alineacions de les façanes a través del passadís rodó, figura ideal per a solventar aquest tipus de conflicte.

ELS PALAUS

Del festiu, exuberant i àulic projecte de 1917 se'n construïren relativament poques coses. Tal com expliquem al seu capítol, la urbanització de la muntanya és fruit d'aquest esforç i en podem veure encara avui algunes de les qualitats. Com a arquitectura específica, i deixant al marge les dues reformes ja comentades, Puig i Cadafalch construí els dos palaus que ell anomenà de l'Art Modern i que Primo de Rivera convertí en Victoria Eugenia i Alfonso XIII, donant a l'Exposició de la Llum la foscor pròpia de les dictadures. Política al marge, els palaus són l'obra d'aquest període amb més entitat arquitectònica i amb més coherència formal. Si abans ens referíem a l'arquitectura de l'Exposició com a la no resolució d'un problema entre contingut i continent, aquí el problema es resol, molt brillantment per cert. Sobre una estructura palafítica en retícula, similar a la de la mesquita de Còrdova, i en un terreny en pendent desigual a un costat i l'altre, Puig i Cadafalch s'enfronta a una decisió arriscada, difícil: fer habitables i útils dos espais, d'alineacions sortides en planta de forma simètrica i decreixent, que en secció, per tant, en topografia, no ho són. Dels plànols d'alineacions i rasants es veuen les successives aproximacions i les dificultats perquè això fos possible. També es justifica que interiorment no siguin iguals i, potser, que no tinguin un sistema estructural igual: inicialment, ambdós es solventaven amb un sistema de cavalls longitudinals recolzats sobre jasseres de ferro en gelosia. Així construí el del costat est, mentre l'oest canviava per una retícula de formigó en forma de volta de gran novetat tecnològica. Exteriorment, les parets estucades d'or amb

la columnata esgrafiada substituint les inicials, el remat dels templets valencians a les cantonades i un sòcol de peces de formigó enormes, fetes "in situ", constitueixen, sens dubte, el conjunt d'edificis amb més qualitat que es construeixen el 29.

Com a element d'enllaç que ens obre les portes cap al nou capítol d'entre 1921 i 1924, podem citar el palau de l'Art Antic, o palau de la Llum, o l'actual Palau Nacional; era, sens dubte, l'edifici principal de l'Exposició. Totes les perspectives inicials tenien com a objectiu l'enorme cúpula a la manera del Partenón o del Sanatori Steinhoff. Els dibuixos interiors ens mostraven unes galeries d'art, altíssimes, amb llum zenital com les que McKim, Mead & White construïen per les adinerades institucions americanes. Hem vist plànols dispersos d'obra; existeixen uns contraforts paral·lels a l'última tramada de l'escalinata central que formaven part de la planta de fonamentació. Tal com els mostrem, existeixen plànols E 1/50 dels interiors i se sap que Puig i cadafalch connectà personalment amb la casa Zeiss per tal d'aconseguir un muntatge sense necessitat de bastida, segons mètode patentat d'aquesta indústria alemanya. Hi ha plànols de la Compañia Euskalduna de Buques de l'estructura d'aquesta cúpula. Només el cop d'Estat i les seves conseqüències impediren l'execució d'aquests plànols ja d'execució, que demostren fins a quin punt el projecte era madur i el moviment de terra ja començat.

Es el 1921 l'aturada interna, prèvia al cop de 1923: són els conflictes socials als quals s'enfronta la Mancomunitat, són els problemes interns del comitè organitzador, molt dividit, són els deutes de l'obra realitzada. El cop físic, del setembre de 1923, ve precedit d'una devallada important en les activitats públiques del nostre personatge en allò referent a l'Exposició, que omplirà el període de 1921 a 1924, molt ric, en canvi, en l'activitat privada.

1921-1924. LA PLAÇA DE CATALUNYA

La publicació, l'any 1927, del treball sobre la plaça de Catalunya ens confirma el mètode i la capacitat que l'arquitecte de Mataró posseïa. D'un costat, hi ha un treball vastíssim i documentat sobre intervencions similars a d'altres places d'Europa, les principals o de característiques similars; notes, acotacions, mesures, etc., tot és bo per tal de justificar les seves decisions i contrastar-les amb les altres possibles no executades. Sobre aquesta base d'investigació, les preexistències del solar, el seu ús, la seva tipologia, els elements a considerar, també son tinguts en compte. Com a conseqüència de tot això, una el·lipse amb sis eixos transversals, desmuntada al nord i suplementada al sud, configura un espai que serviria de base, com a Montjuïc, perquè, després, arquitectes molt inferiors basessin les seves formes en un projecte híbrid com el que podem veure avui, empitjorat per la presència de les fonts i els parterres típics de la cursileria de la potsguerra. Després d'ésser aprovada pel consistori, els fets que s'esdevindran impediran que es pugui porta a terme, tal com succeí a Montjuïc.

1923-1924.

El dia de la inauguració del palau Est, amb la Fira de l'Automovil, Puig i Cadafalch conclogué el seu discurs amb un "Visca Catalunya". Tal expressió de sentit patriòtic podria no ésser cap sorpresa excessiva, si no fos perquè el mateix matí, poques hores abans del fet, Primo de Rivera havia donat el cop d'Estat que acabaria amb la Mancomunitat, bé que no d'una manera oficial, ja que la dimissió no es produeix fins a Nadal, però sí de manera efectiva. Certament, aquesta tesi no és un treball d'història política ni social de les circumstàncies que envoltaren la producció arquitectònica del nostre personatge, però no es pot evitar d'al·ludir al seu càrrec d'home públic, com a president, i totes les seves conseqüències, que, com es pot comprendre, foren moltes i del mateix signe. La dictadura aturà de primer i després anul·là tota la seva obra pública d'aquells moments, a Montjuïc i a la plaça de Catalunya. I podem afirmar que pràcticament conclou la seva obra arquitectònica per donar-se plenament a les feines d'arqueòleg, d'investigador que tant l'àtragueren sempre i que alternà amb les altres activitats. Escasses obres, que ràpidament analitzarem, fetes per amicitat, per solidaritat amb el catalanisme, faran de parèntesi en la seva obra intel·lectual i investigadora.

MONTSERRAT

Com és prou conegut, l'abadia d'orgàniques formes té una història molt lligada al nacionalisme i les reivindicacions catalanes. No és d'estranyar, doncs, que Puig i Cadafalch dimitís del seu càrrec de president de la Mancomunitat de Catalunya, constés als llibres de visites de l'abadia amb una certa freqüència. No es pot dir que l'extensa i variada obra de l'arquitecte comenci amb l'arribada de la dictadura, perquè no és així, però sí, en canvi, que la majoria de realitzacions seves d'una certa entitat són d'a partir de 1924.

A Montserrat és on podem veure sense masa maquillatges l'evolució progressiva de la seva arquitectura, el pas des del medievalisme al classicisme, amb l'aportació d'una novetat molt lligada als seus estudis sobre l'art bizantí: ens referim al claustre, de clara procedència oriental.

La col·laboració comença aviat amb la creu del cinquè Misteri de Goig, de caire netament goticista, verdadera filigrana de ferro forjat.

El projecte de remodelació i prdenació de la façana es alienable al del projecte urbanístic de Montjuïc. Tant cronològicament com estilísticament, la presència d'un cos central rodejat de torres extremes de València amb l'aparició d'una portalada basada en el barroc i incrustada en ella, fa pensar inequívocament en la imatge del palau de l'Art Antic. D'aquesta reordenació, i en el mateix encàrrec, figurava la reforma del refetor, sota una estructura neoromànica, i la construcció del claustre. Al primer sanejà i obrí una gran vidriera cap al claustre, així con unes finestres zenitals que li donen una bona lluminositat.

S'encarregà també del mobiliari, dels arrambadors i de la coberteria, avui encara en ús. Al claustre, l'escassa alçada de les pilastres, el gruix de les seves parets, la forma arrodonida dels seus arcs fan pensar en un intent de reconstruir el romànic. En canvi, el recobriment en peces de fang sense vidriar, la seva disposició en escaire i el motlluratge fan pensar més en el bizantí, sobre el qual està treballant aquest temps.

L'escala de comunicació entre ambdós espais i la part del monestir propiament dit no té en sí uns valors destacables, excepte la contenció i el grau de discreció obtinguts. En canvi, la coronació d'aquesta caixa ve proposada amb una volta de pavés de colors d'una gran novetat, inspirada en Guimard o en Bruno Taut, que culmina l'espai de manera singular i inèdita fins aquells dies.

La presència de nous materials, poc experimentats o poc assajats, és també a la reforma que fa de la biblioteca, on utilitza el linòleum en rotlle, continuat, sense juntes. Els anys 20, la presència de paviments de goma deuria ésser, com a mínim, poc freqüent. Aquesta intervenció consisteix a col·locar un sòcol-moble de fusta que conté les llibreries, dins una gran nau en la qual obre finestres zenitals. És una obra molt representativa de l'actitud amb que s'enfronta durant aquesta última etapa: la de "menys és més", del "minimal" precis i exacte, de la intel·ligència i la discreció, que són comuns en aquest exemples.

Però, al meu entendre, l'obra cabdal de Montserrat és el malabarisme estructural que fa amb les roques de la muntanya en l'edifici del garatge i del restaurant. Hem parlat relativament poc de les encertades solucions estructurals en anteposar d'altres conceptes per davant seu. La planta lliure, de més de 600 m, que s'obté fent treballar la roca com a suport de les monumentals jàsseres, és un dels episodis tecnològics més destacables de la feina i que demostra la preocupació en la solució global, de partida, que tenia dels problemes. Els peus drets dins un garatge molesten la circulació dels vehicles i les roques existents estalvien la fonamentació, procurant un suport en horitzontal que ve donat per si sol a conseqüència del pendent de la muntanya. Aquesta solució té quelcom a veure amb les façanes, planes, sense relleu, que recorden la A.E.G. de Peter Behrens. És a dir, entre la teatralitat, entre el barroquisme i les falles, Puig i Cadafalch retorna, quen el programa així ho requereix, als recursos de l'estructura vista, del parament pla, de la prevalença de l'ús del material per sobre del decorativisme, tal com ho estipulava el Dictionnaire de Viollet-le-Duc, però actualitzat, modern, contemporani, alineat a les avantguardes europees.

Concluem, donç, afirmant que a Montserrat podem veure un repertori estilístic i formal similaral de la seva evolució. Potser hi manca quelcom de secessionista hi encara hi ha les novetats del romànic-bizantí o els treballs estructurals del

garatge, per si sols amb suficient interès.

1928

Si la vinguda de la dictadura havia suposat l'exili, la persecució, la consolidació d'ella encara trigà uns anys. Per la nostra història són quatre. El fet a destacar és l'enderroc de les quatre Victòries Alades, símbol principal de tot el somni de Montjuïc. El 1913 Puig i Cadafalch identificà el projecte de l'Exposició de la Llum amb el projecte de catalanisme, l'esdeveniment que permetria de donar a conèixer al mon l'existència d'un país que ara ja tenia un govern, del qual ell mateix participava d'una manera activa. Posats a fer imatges, Montjuïc seria el Versalles català, l'espai esplendorós des d'on es manifestarien les inquietuds culturals i estilístiques, l'abundor dels seus prohoms, els seus capitalistes pròspers, el seu nou govern, etc. Les quatre Victòries Alades eren, en arquitectura, l'únic dibuix de tots els presentats que es podia tocar, que tenia volum, que tenia una pell rugosa i aspra, la del maó, tan volgut per Puig i Cadafalch, a l'espera de l'estuc final que li donaria la brillantor, el reflex, la glòria, i sense les Victòries, ni tan sols encarregades a ningú. Per la seva posició dominant, central, enmig de l'avinguda Principal com a element omnipresent des de tots els punts de vista, no tan sols eren unes fites simbòliques i polítiques, sinó un gest arquitectònic admirable: subdividia en tres fragments el llarg recorregut, amb un saló central com a avinguda d'accés, donava la forma rectangular a la plaça dels Bells Oficis, de tan bastes proporcions, i enlairava el punt de vista a l'alçada del monumentalisme dels edificis que tenia al costat, formant amb ells un conjunt harmònic, proporcionat. Els funcionaris Bayó i Térrens, caps del departament d'"arquitectura y Boato", posaven les seves signatures a un expedient neutre, insípit, no gaire diferent de les sentències de execució de qualsevol país del món. La mort del somni es materialitzà a través de la dinamita que fa volar pels aires tantes i tantes expectatives, tantes il·lusions i tants esforços. Després d'aquest fet, Puig, que treballa ja poc, només construirà tres obres més i un projecte també reivindicatiu.

COMIAT DE BARCELONA

De nou, Pich i Pon, el seu adversari polític i amic personal, li encomana un habitatge de veïns a l'avinguda República Argentina, prop de la plaça de Lesseps. Si l'analitzem amb deteniment, poca cosa nova aporta amb les seves solucions, llevat d'un cansament notable, visible en els detalls més que no pas en la composició general, basada, com sempre, sobre la trilogia descrita amb una volumetria afegida en forma de tribunes, en aquest cas, a la part alta de l'edifici i en els seus laterals. Amb una cornisa potent continuïsta de les anteriors, però menys treballada, com la porta d'accés principal, síntesi formal de les anteriors. També la planta, amb el conflicte de les dues alineacions, com a la casa Guarro, és resolta exactament igual, traient rendibilitat a l'esforç anterior. Malgrat tot, és un magnífic complement de la trilogia americana i té el valor sentimental, per a nosaltres,

d'ésser l'última obra a Barcelona d'un home que tant contribuí a millorar, amb la seva feina, la imatge de la ciutat.

Ja caiguda la dictadura, les forces del catalanisme tornen a sorgir amb la República. Una de les primeres activitats és la d'aixecar un monument en memòria de Guimerà. L'emplaçament escollit fou al capdamunt del carrer de Balmes, al peu del Tibidabo. Una gran i enorme columna coronada per una àguila de bronze servia de pal per una grandiosa senyera catalana. La monumentalitat de la proposta sembla la continuació del mateix criteri del projecte de Montjuïc, sense que l'experiència recent hagués afectat el més mínim la seva manera de projectar.

EL MAR I LA MUNTANYA

Con si s'hagués pogut preveure, les obres últimes de l'extensa i prolifera producció surten de la ciutat i retornen al món rural, el de la petita escala, encara que en dos emplaçaments diferents i oposats. L'un és a primera línia del mar, a Llafranc, sobre les roques. Concebut com un hotel pel seu client Marquès, no arribà a exercir mai com a tal. Novament, dues cases antigues deslligades entre si donen lloc a un projecte unitari, coherent, contingut, esplèndid. Si les façanes són equilibrades en relació a l'entorn, el pati interior que crea recorda els de la primera època, despullats d'ornamentació, purs. L'ús de la columna cilíndrica, sense base ni capitell, ja l'havia assajat a la casa Company amb èxit, de la mateixa manera que insisteix en el pergolat de remat superior, entre cantonades més altes, com a la seva pròpia casa del carrer de Provença, 231. També manté l'estructura tripartita convencional, tan comuna a la seva obra per nosaltres estudiada.

L'hotel a Andorra és tipològicament diferent en ésser-ho el seu emplaçament, en pendent i amb una climatologia determinada. Descrit a bastament en el seu capítol, només destacarem la despulla progressiva que va afectant la seva obra, cap a l'abstracció formal, quasi nua. Tant en l'un com en l'altre podem veure que, en cinquanta anys d'exercici professional, es pot passar dels Quatre Gats, de la Creu de Montserrat o de ca n'Ametller, per citar les obres primerenques, als hotels simples, equilibrats i racionalistes que tanquen tota una vida professional caracteritzada per l'amor al coneixement, al progrés, als ideals, fecunda, complexa i variada.

AGRAIMENTS

A l'autor d'aquesta tesi li és grat de fer constar la seva gratitud a les persones que d'una manera o altra l'ham ajudat a confeccionar-la i a fer-la possible, i que són les que s'expressen a continuació.

Oriol Bohigas, el Puig i Cadafalch de la post-guerra, ànima indiscutible del treball.

Josep Romeu i Figueras, sense el qual jo no seria arquitecte.

Antoni de Moragas, base moral d'aquesta tesi.

Andrea Mesecke, ajuda, companyia i plaer de cinc anys de recerca.

Alexandre Cirici, de l'obra del qual provenen, i del seu consell, els més imaginatius comentaris.

Magda Sunyer, per la companyia, paciència i comprensió demostrades.

CRONOLOGIA DE JOSEP PUIG I CADAFALCH (1867-1956)

- 1867 Neix a Mataró, el 15 d'octubre.
- 1883 Títol de batxiller per l'Institut de segon ensenyament de Tarragona.
- 1883 Publica al "Setmanari de Mataró":
 "Lo castell de Burriach"
 "Lo campanar de l'Església"
 "Lo Castell d'Onofre Arnau"
- 1883 Publica a "L'excursionista":
 "L'art romànica a Catalunya"
- 1883 Ingressa a l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona.
- 1883 Ingressa a la Facultat de Físiques i Matemàtiques.
- 1884 Es matricula a l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona.
- 1884 "Setmanari de Mataró". Del 2 Oct. al 11 de Gener 1885:
 "Estudio Físico de la natació"
- 1884 Aprova, al curs d'ingrés, Dibuix Lineal Arquitectònic i Paisatge.
- 1885 Aprova, al curs d'ingrés, Dibuix de Figura.
- 1886 Aprova l'assignatura Còpia del Guix, del curs preparatori.
- 1886 Ingressa al Centre Escolar Catalanista.
- 1887 Aprova, del curs preparatori, Detalls Arquitectònics (excel.lent) i Ombres i Perspectiva.
- 1888 Es doctora en Ciències Físico-Químiques per la Universitat de Madrid.
- 1888 President de les Escoles Especials del Centre Escolar Catalanista.
- 1888 Participa als Jocs Florals de Barcelona, aquell any presidits per la Reina.
- 1888 Es l'any de la inauguració de l'Exposició Universal del parc de la Ciutadella.
- 1888 Aprova les assignatures del primer grup: Estereotomia (bo), Resistència de Materials (notable), Coneixements de Materials (bo), Història de l'Arquitectura (bo), Dibuix de Conjunts.
- 1888 Discurs preparatori del tema del romànic.
- 1889 "Notes arquitectòniques sobre les Esglésies de Sant Pere de Terrassa". Comissió dels Jocs Florals.
- 1889 President del Centre Escolar Catalanista.
- 1889 Aprova les assignatures, del segon grup: Aplicació dels materials a la Construcció (notable), Teoria de l'Art (notable), Hidràulica (notable), primer curs de Projectes (bo).
- 1889 Número 1 a l'Escola d'Arquitectura.
- 1889 El curs 1888-89 té per professor Domènech i Montaner.
- 1889 Domènech li encarregà dos volums de la Historia General del Arte.

- 1890 Elies Rogent li dirigeix el projecte final de carrera sobre el pont monumental.
- 1890 Projecta una església votiva de planta triangular, també dirigida per Elies Rogent.
- 1890 Font i Carreras guanya el projecte de la façana de la Catedral.
- 1891 Article sobre la nova façana de la Catedral, al periòdic "La Renaixença", 18 d'octubre.
- 1891 "Carta estiuenca". "La Renaixença" 29 d'agost.
- 1891 "Regionalisme artístic". "La Veu de Catalunya", 13 setembre.
- 1891 "La Academia de Bellas Artes de Madrid". "La Renaixença", 18 d'octubre.
- 1891 Crea, amb Pompeu Fabra, una acadèmia, a la ronda de de la Universitat, per a l'accés a Arquitectura i Enginyeria.
- 1891 Aprova, dins el quart grup, les assignatures: Aplicació de les Ciències Físico-naturals a l'Arquitectura (notable), Arquitectura Legal (notable), Topografia (excel.lent), tercer curs de Projectes, Modelat.
- 1891 Es llicencia en Arquitectura juntament amb Antonio Arévalo Martínez, Andreu Andot Puig, Ildefons Bonells Reixach, Miquel Modorell Puig, Lluís Moncunill Parellada, José M. Rodríguez Villegas, Rafael Sararrain Miralles del Bosch, Modesto Tauter Benítez, Jeroni Torner Gaspar.
- 1892 Es casa amb Dolors Macià Monsardà.
- 1892 Es nomenat arquitecte municipal de Mataró.
- 1892 Ingressa a la Unió Catalanista, presidida per Lluís Domènech.
- 1892 Projecte d'edificis de beneficiència a Mataró.
- 1892 Restaura una creu de terme.
- 1892 Arranja el saló de reunions.
- 1892 Construeix l'edifici del mercat mataroní.
- 1892 Publica "Estudi d'arqueologia sobre el sepulcre Romà de Favara".
- 1893 Bandera votiva i una làpida per a la festa catalanista de Ripoll.
- 1893 Joieria Macià, al carrer de Ferran, avui desapareguda.
- 1893 "De l'esperit regional en la decoració de les obres d'art industrial a Catalunya". Conferència donada al Palau de les Belles Arts, Barcelona
- 1893 "L'escultura decorativa en l'època ogival". Conferència al Centre d'Escultors Tallistes. 4 novembre.
- 1893 Publica a "L'excursionista" unes conferències sobre "L'art romànic a Catalunya".
- 1894 Amb Domènech, Gallissà i Prat de la Riba, ingressa a la redacció de "La Renaixença".
- 1894 Hi publica, sobre Bassegoda, "La reial capella de Santa Agueda".
- 1894 També, "El catalanisme i l'arqueologia", on diu: "l'art arquitectònic que es tornà com un ofici amb un llibre antic: el Vitruvi".

- 1894 Pla de terreny expropiable per a la via pública a la plaça de Santa Anna, de Barcelona.
- 1895 Decora el saló dels Jocs Florals.
- 1895 Redactat amb la col.laboració de Luis Viladevall, "Memòria sobre el estado sanitario de la ciudad de Mataró". Mataró.
- 1895 "La qüestió del castellà". "La Renaixença", 5 de desembre.
- 1895 "Els administratius castellanistes". "La Renaixença", 22 de desembre.
- 1895 "Estudi sobre la masia catalana". "La Renaixença".
- 1895 Casa Martí o Els 4 Gats. Manuel Ballarín fa les forges.
- 1895 Intervé en els Jocs Florals.
- 1895 Dissenya el tapís en memòria del poeta Lluís Pons i Gallarza.
- 1895 Casa Coll i Regàs, de Mataró, en col.laboració amb Gallissà.
- 1895 Plànol d'una faixa de terreny que se cedeix a la via pública en l'ex convent de Montsió, de la plaça de Santa Anna, de Barcelona.
- 1895 Col.labora en el disseny de la senyera de l'Orfeó Català.
- 1895 Baixos al carrer de Nàpols, 166, de Barcelona.
- 1896 "L'Art administratiu". "La Renaixença", 26 de gener.
- 1896 "L'administració de les vides humanes". "La Renaixença", 16 de febrer.
- 1896 "Lo Home Rule guerrero". "La Renaixença", 12 de març.
- 1896 "L'arquitectura romànica catalana". Conferència a l'Ateneu Barceloní, 21 de març.
- 1896 Dissenya la creu commemorativa del cinquè Misteri del dolor, de Montserrat, amb escultura de Josep Llimona.
- 1896 Primer Misteri de Goig a la reixa de la capella, a Montserrat.
- 1896 Dimiteix del seu càrrec d'arquitecte municipal de Mataró.
- 1896 Comença a impartir classes com a professor de l'ETSAB.
- 1897 "¡Todos nos quieren!" "La Veu de Catalunya", 17 de gener.
- 1897 "Los Areneistas". "La Veu de Catalunya", 16 de maig.
- 1897 "Lo fabricantisme". "La Veu de Catalunya", 11 de juliol.
- 1897 Article sobre l'Ateneu Barceloní. Setmanari "La Veu de Catalunya", 7 de febrer.
- 1897 "Caràcter que diferencia les arquitectures catalana i castellana antigues". "La Renaixença" 11, 12 i 14 de juny.
- 1897 Es presenta al concurs per al monument de Rius i Taulet. Eusebi Arnau és l'escultor. Pere Falqués i Manuel Fuxar guanyen el concurs.
- 1897 Reforma de la casa Coll i Regàs, de Mataró, amb escultures d'Eusebi Arnau, de guix.

- 1897 Casa Puig, d'Argentona, amb escultures d'Eusebi Arnau.
- 1898 "Don Quijote". "La Veu de Catalunya", 2 d'octubre.
- 1898 Reformes a la façana i interiors de la casa Ametller, del passeig de Gràcia de Barcelona.
- 1899 "A en Silvela". "La Veu de Catalunya", 18 de gener.
- 1899 "Nosaltres". "La Veu de Catalunya", 28 de gener.
- 1899 "La temporada còmica". "La Veu de Catalunya", 9 d'abril.
- 1899 "Els regeneracionistes administratius". "La Veu de Catalunya". 5 de gener.
- 1899 "La qüestió separatista". "La Veu de Catalunya", 25 de febrer.
- 1899 "Don Quijote a Catalunya". "La Veu de Catalunya", 23 d'abril.
- 1899 "La nostra obra". "La Veu de Catalunya", 6 de maig.
- 1899 "El francesisme". "La Veu de Catalunya", 16 de juliol.
- 1899 "La qüestió dels quartos". "La Veu de Catalunya", 3 de juliol.
- 1899 "Les manifestacions francesistes". "La Veu de Catalunya", 23 de juliol.
- 1899 "La unidad de la Hacienda". "La Veu de Catalunya", 26 d'agost.
- 1899 "Estafes amb cortesia". "La Veu de Catalunya", 1 d'octubre.
- 1899 "Els governants d'Espanya". "La Veu de Catalunya", 26 d'octubre.
- 1899 "Lo dels Museus". "La Veu de Catalunya", 2 d'octubre.
- 1900 Reformes a la casa Ametller, del passeig de Gràcia, de Barcelona, en col.laboració amb l'escultor Arnau i el ceramista Jujol.
- 1900 "Espanyolisme". "La Veu de Catalunya", 6 de març.
- 1900 "Lo de l'Escola de Belles Arts". "La Veu de Catalunya", 23 de març.
- 1900 "El Baedeker d'en Dato". "La Veu de Catalunya", 4 maig.
- 1900-1901 "La Barcelona d'anys a venir". "La Veu de Catalunya", 29 de desembre, 7 i 22 de gener.
- 1901 "Un gran prelat català". "Diari de Catalunya", 14 febrer.
- 1901 "Historia general del Arte". Volums II i III. Editorial Montaner i Simón. Barcelona.
- 1901 Casa Macaya. Hi planifica uns patis gòtics. En col.laboració amb Gallissà.
- 1901 Casa Muntadas.
- 1901 Quiosc d'"Anís del Mono".
- 1901 Ingressa a l'Ajuntament de Barcelona.
- 1901-1902 Classes i conferències diverses a la càtedra de Resistència de Materials i hidràulica de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona.
- 1902 "L'autonomia a l'Ajuntament". "La Veu de Catalunya", número ext. de 1 de gener.

- 1902 "Don Luis Domènech i Montaner".
"Revista Hispania", nº 93, 30 de desembre.
- 1902 Pertany a la Junta de Museus.
- 1902 "Una silueta". "Revista Hispania", 28 de febrer.
- 1902 Una opinió del crític Raimon Casellas: "De esta escuela de arquitectura catalana, Puig i Cadafalch es el discípulo predilecto, el más brillante i el más fecundo".
- 1902 Reformes a la façana de la casa del baró de Quadras, Diagonal, 192, Barcelona.
- 1902 Baixos i un pis a la casa Serra, rambla de Catalunya Diagonal, Barcelona.
- 1902 Façana i reformes interiors, al carrer d'Aragó, 282, Barcelona.
- 1903 "La difamació contra els regidors catalanistes".
"La Veu de Catalunya", 18 de maig .
- 1903 "Els mals de l'Ajuntament".
"La Veu de Catalunya", 2 d'abril.
- 1903 "En Gallissá". Article publicat amb motiu de la mort de l'arquitecte. "Revista Cu-Cut", 30 d'abril.
- 1903 "Discursos de Don Claudi Omar i de Don Josep Puig i Cadafalch en la solemne sessió necrológica que l'Exm. Ajuntament de Mataró celebrà el 29 de juliol de 1903 per onorar la memòria de D. Terenci Thos i Codina, mestre en Gai Saber". Establiment tipogràfic d'H. Abadal. Mataró.
- 1903 "A l'Ajuntament". "La Veu de Catalunya", 11 de maig.
- 1903 "Barcelona". "La Veu de Catalunya", 29 d'octubre.
- 1903 "Meeting electoral de les Arts". "La Veu de Catalunya", 5 de desembre.
- 1903 Convocatòria des de l'Ajuntament de Barcelona del Concurs del Pla d'Enllaços. Memòria i Plec de Condicions atribuïts a l'arquitecte.
- 1903 Comença can Serra (fins a 1907).
- 1903 Hotel Tèrminus.
- 1903 Pren part al concurs per a enllaçar Sarrià i Horta. Es adjudicat a Léon Jaussely, amb un accèssit per a Ferran Romeu.
- 1903 Terminació i restauració de la Baronia Quadras, entre Hostalric i l'"Eixample", al terme de Maçanet.
- 1903 Casa Terrades: tres vivendes amb quatre pisos, a Bruc -Rosselló-Diagonal, Barcelona.
- 1903 La revista "Hispania" dedica un número extraordinari (nº 73, del 28 de febrer de 1903) a la figura de l'arquitecte J. Puig i Cadafalch.
- 1903 Nou Hotel Tèrminus, de Barcelona.
- 1903 Casa Llorach, C/ Muntaner-Travessera, Barcelona.
- 1904 "L'Oeuvre de Puig i Cadafalch, architecte".
Parera Editeur. Barcelona.
- 1904 "La Maison du Peuple i la Casa del Pueblo".
"La Veu de Catalunya", 6 d'abril.
- 1904 "Les cases del poble, aquí i a l'estranger".
"La Veu de Catalunya", 6 de març.
- 1904 Restaura la creu de Lloret.

- 1904 Casa Trinxet, amb pintures de Joaquim Mir.
- 1904 Edita "III Congreso de la Junta de Arquitectos".
- 1904 Publica "El Llibre d'obres. 1896-1904".
- 1904 Diputat a Corts.
- 1904 Projecta el camí paral·lel al Torrent dels Morts, de Sarrià.
- 1904 Ingressa al Círcol Artístic de Sant Lluc, aleshores al carrer de Montsió, Barcelona.
- 1904 Ermites de Sant Pere del Bosc, a Lloret de Mar.
- 1905 Discurs de gràcies. Certamen literari.
- 1905 "Catalanitzar la Diputació Provincial".
- 1905 "La Veu de Catalunya". 5 de març.
- 1905 "i A votar per l'Exposició !"
- 1905 "La Veu de Catalunya", 11 de novembre.
- 1905 Quart trimestre: "Història de l'art català".
- 1905 Lliçons al Cercle Artístic de Sant Lluç.
- 1905 "En Puig i Cadafalch", "La Veu de Catalunya", de Prat de la Riba.
- 1905 Cessa com a regidor per presentar-se per a diputat, però no és elegit.
- 1905 Casa Sastre i Marquès.
- 1905 Prat de la Riba és elegit president de la Diputació.
- 1905 Imparteix uns cursets d'arqueologia al Cercle Artístic de Sant Lluc.
- 1905 Baronia Quadres, a la Diagonal de Barcelona.
- 1905 Concurs del Palais de la Paix.
- 1905 Imparteix classes a les universitats de París i Harvard.
- 1905 Converteix dues finestres en portals a l'Hotel Tèrminus.
- 1905 Una casa de lloguer a la Gran Via de les Corts Catalanes de Barcelona.
- 1905 Façana principal de can Serra, al carrer de Còrsega (Barcelona).
- 1906 "Azorín a Barcelona". "La Veu de Catalunya", 17 d'abril.
- 1906 Participació en el LXXIII Congrés Arqueologic de França. Carcassone i Perpignan.
- 1906 "La restauració de l'església de Sant Martí de Sarroca". "La Il·lustració Catalana", 2 de desembre.
- 1906 Intervé en la reconstrucció del monestir de Sant Joan de les Abadesses.
- 1906 Id. en el de Santa Maria, de la Seu d'Urgell.
- 1906 Masia Sobrevia-Terrades.
- 1906 Casa baró de Quadres, Gran Via-Diagonal, de Barcelona.
- 1906 Una casa al carrer de Santaló, a Sant Gervasi, de Barcelona.
- 1906 Casa de les Punxes, de Terrades, a Diagonal-Bruc-Rosselló, de Barcelona.
- 1907 Premi Martorell de l'Excel·lentíssim Ajuntament de Barcelona per "L'Arquitectura Romànica a Catalunya".

- 1907 "Les esglésies romàniques amb coberta de fusta de les Valls de Boí". "Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans".
- 1907 Decoració de la farmàcia Sastre i Marquès, al carrer de l'Hospital de Barcelona.
- 1907 Es presenta per a diputat i és elegit.
- 1907 Creació de l'Institut d'Estudis Catalans des de la Diputació, presidida per Prat de la Riba.
- 1907 Restauració del palau de la Generalitat.
- 1907 Mercè Pastor de Cruïlles, estudi del Tibidabo.
- 1907 Sortidors de ferro i majòlica per al vestíbul del palau de Belles Arts, de l'Exposició de Barcelona, a la Ciutadella.
- 1907 Fins a 1909, període de política particularment agitada.
- 1907 Hisenda Sobrevia, casa Terrades, a Seva (Montseny).
- 1908 "Incompliment d'ofertes sobre l'instrucció pública". "La Veu de Catalunya", 26 de desembre.
- 1908 "L'alegria dels enemics de Catalunya". "La Veu de Catalunya". 16 de desembre.
- 1908 "Rèplica al Congreso de Diputados al diputat Luis Lopez Ballesteros", 17 de desembre. Madrid.
- 1908 "L'arquitectura romànica a Catalunya". Edició del primer volum. Ins. Est. Catalans.
- 1908 Planifica les excavacions d'Empúries.
- 1908 Intervé en el cinquantenari dels Jocs Florals.
- 1908 Decoració del palau de Belles Arts.
- 1908 Col.labora en el disseny de la cadira de la Reina, modelada per Arnau, Jujol i Llacer.
- 1908 Construcció de l'edifici de Clínicas Solarium, al Tibidabo.
- 1909 Ultim discurs com a diputat en Corts, reivindicant la plaça d'alcalde de Barcelona. 17 de gener.
- 1909 "Lo de la cultura". "La veu de Catalunya", 10 d'abril.
- 1909 "El geni del ordre económic". "La Veu de Catalunya". 26 d'abril.
- 1909 "Lo de la cultura". "La veu de Catalunya", 19 de maig.
- 1909 Conferència sobre els resultats de les excavacions Palau de Belles Arts de Barcelona. Juny.
- 1909 Projecta, amb Josep Goday, una església votiva dedicada a l'Immaculat Cor de Maria per a Buenos Aires.
- 1909 Viatge a Alemanya.
- 1910 "Els Barbres". "La Veu de Catalunya", 5 de maig.
- 1910 Ornamentació de la sala del pavelló espanyol de l'Exposició Internacional de Brussel·les.
- 1910 Bust de Víctor Balaguer al parc de la Ciutadella. L'escultor era Manuel Fuxà.
- 1911 Premi ciutat de Barcelona per a la casa de Pere Company.

- 1911 "L'arquitectura romànica a Catalunya".
Segon volum. Institut d'Estudis Catalans.
- 1911 "El Palau de la Diputació General de Catalunya".
"Anuari de L'Institut d'Estudis Catalans".
- 1911 Casa de Pere Company, amb estuc groc. Casanova-
Buenos Aires, Barcelona.
- 1911 Elegit membre de la Diputació.
- 1911 Fàbrica Casarramona.
- 1911 Embelliment de les reformes de la capella de Santa
Agata, Arxiu de la Corona d'Aragó i Catedral, a
Barcelona.
- 1911 "Les excavacions d'Empúries". "Anuari de l'Institut
d'Estudis Catalans".
- 1911 Projecta el padró de l'entrada de la finca de Sant
Pere del Bosc. Creu de terme amb sant Pere i sant
Jordi.
- 1911 Santuari de Sant Pere del Bosch.
- 1911 Planta baixa i dos pisos a la rambla de Triomf,
tocant al carrer de Llull (Barcelona).
- 1912 Conferència als membres de l'Associació d'Arqui-
tectes de Catalunya amb motiu d'ésser nomenat pre-
sident sobre les excavacions d'Empuries. Maig.
- 1912 Pich i Pon, alcalde de Barcelona.
- 1912 Casa palau Macaya (Barcelona): reforma.
- 1912 Monument a Manuel Milà i Fontanals, a Vilafranca del
Penedès.
- 1912 Pis al carrer de Venus, 8, Barcelona.
- 1913 "Els temples d'Empúries".
"Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans".
- 1913 Premi ciutat de Barcelona al millor edifici
construït el 1912; fàbrica Casarramona.
- 1913 "Transcripció del discurs polític de candidat
provincial". "La Veu de Catalunya", 3 de març.
- 1913 "Diades Regionalistes". "La Veu de Catalunya", 7
d'abril .
- 1913 "Presidència del Congrés d'Art Cristià. Octubre.
- 1913 Se celebren eleccions de diputats provincials.
- 1913 "La Veu de Catalunya" subratlla l'interès dels Estats
Units per l'obra de Puig i Cadafalch.
- 1913 Les Diputacions es converteixen en Mancomunitat amb
fins administratius.
- 1913 Es fan els preparatius per a una exposició universal
de Barcelona, que de moment es dirà d'Indústries
Elèctriques.
- 1913 Construeix una cotxera de dues plantes a la finca
Santa Margarida, de Sarrià.
- 1913 "Les excavacions d'Empúries". "Anuari de l'Institut
d'Estudis Catalans". Segona part del treball.
- 1913 Casa Miele al carrer de Ferran, 2, Barcelona.
- 1914 Discurs d'inauguració de la Biblioteca de
Catalunya, arreglada per Puig i C. 28 de maig.

- 1914 La Via Laietana i la remodelació del Casc Antic. Domènech i Montaner s'encarregaria des de la plaça d'Antoni López al portal de l'Angel; Puig Cadafalch, del portal de l'Angel a la baixada de Sant Pere; i Romeu, del barri de Sant Pere a l'actual plaça d'Urquinaona.
- 1914 Es constitueix la Mancomunitat de Catalunya.
- 1914 Concurs de l'edifici de Correus.
- 1914 Pis a Modolell.
- 1915 "Els bàrbars contra la cultura".
"La Veu de Catalunya", 12 de maig.
- 1915 Pàgina artística. Publicació de les dues perspectives de l'Exposició de les Industries Eléctriques. 19 de juliol.
- 1915 Discurs d'apertura del Museu d'arts decoratives i arqueològiques de la Ciutadella. 7 de novembre.
- 1915 Menció honorífica del premi Ciutat de Barcelona per la restauració interior de la casa Miele.
- 1915 Per a la projectada exposició universal són nomenats: enginyer, el militar Mariano Rubió i Bellver; jardineria, Amargós; arquitecte Josep Puig i Cadafalch.
- 1915 Comencen les obres de l'exposició el 18 de juliol, amb una festa organitzada per Oleguer Junyent.
- 1915 Palaus d'Alfons XIII i Maria Cristina; subdivisió de l'espai interior.
- 1915 Col·labora amb Pere Falqués en la realització de "Les dues mares", del parc de la Ciutadella.
- 1915 Encàrrec de la plaça de Catalunya.
- 1916 "Les ensenyances tècniques de la Diputació".
"La Veu de Catalunya", 8 de febrer.
- 1916 Projecte de l'Exposició de la Llum.
- 1917 "L'obra cultural de la Diputació de Barcelona i de la Mancomunitat de Catalunya". Conferència el 2 de maig i publicació a "La Veu de Catalunya" el 3 de març.
- 1917 "El meeting electoral d'anit". "La Veu de Catalunya" dels dies 8 i 10 de març.
- 1917 El comitè de l'Exposició Universal és nomenat per Pich i Cambó.
- 1917 El 1r d'agost mor Enric Prat de la Riba.
- 1917 Casa Puig, al carrer de Provença, de Barcelona.
- 1917 Reformes interiors i de façanes, a la finca de les Corts, 604, de Barcelona.
- 1917 "Discurs amb motiu de la presa de possessió del càrrec de President de la Mancomunitat de Catalunya". 30 de novembre, "La Veu de Catalunya".
- 1918 "L'arquitectura romànica a Catalunya".
Tercer volum. Institut d'Estudis Catalans.
- 1919 Discurs amb motiu de la seva reelecció com a President de la Mancomunitat. 11 de setembre.
- 1919 Premi Desseigneurs de l'Académie des Transcriptions et Belles Lettres de Paris.

- 1919 Casa Joan Pich i Pon, a la plaça de Catalunya, Barcelona.
- 1920 "L'endarreriment històric en els serveis provincials i l'esforç de la Mancomunitat de Catalunya".
"La Veu de Catalunya", 15 de desembre.
- 1920 Addició de dos pisos a la finca del carrer Rosselló, 168, Barcelona.
- 1921 "L'obra agrícola i industrial".
"La Veu de Catalunya", 10 de juny.
- 1921 "La Mancomunitat i els seus enemics". Conferència al Palau de la Música. 5 de juny.
- 1921 "L'obra agrícola i industrial de la Mancomunitat. La hisenda en relació als municipis". Conferència al Teatre Principal de Tarragona. 8 juny.
- 1921 Tercera reelecció com a President de la Mancomunitat. Discurs de presa de possessió.
- 1921 "La ceràmica de Paterna en la decoració del claustre de Sta. M^a de L'Estany". Congrés internacional d'història de l'art. París.
- 1922 Pròleg del llibre de Rovira i Virgili " Història Nacional de Catalunya. Edicions pàtria.
- 1922 "Extensió del predomini de l'arquitectura lombarda a la darrereria del segle XI". Congrés internacional d'història de l'art. Roma.
- 1922 Construeix la casa Maria Guarro.
- 1922 Construeix el portal de Sant Pere Claver i Sant Carles vora el pont de pas sobre la línia del ferrocarril de Sarrià a Barcelona.
- 1923 Nomenament com a Doctor Honoris Causa per la Universitat de Friburg, Alemanya.
- 1923 Quarta reelecció com a President de la Mancomunitat. Discurs de presa de posesió. 28 de Agost.
- 1923 "Mancomunitat de Catalunya: l'obra realitzada".
"Mancomunitat de Catalunya", juny.
- 1923 Inauguració del Palau de l'Art Modern de Montjuïc, amb motiu de l'Exposició Internacional del moble. Ultim acte com a President. 13 de setembre.
- 1923 Homenatge a l'Hotel Ritz de Barcelona. 17 de desembre
- 1923 Delega funcions al vice-president de la Mancomunitat, Santiago Estapé. 24 de desembre.
- 1923 Creua la frontera cap a França, exiliant-se 26 de desembre.
- 1923 Publica a l'"Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans".
"El problema de la transformació de la catedral del Nord importada a Catalunya. Col.laboració a l'estudi de l'arquitectura gòtica meridional".
- 1923 Publica a l'"Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans" una altra part de la seva crònica
"Les excavacions d'Empúries".
- 1924 "Els deutes de la Mancomunitat".
"La Veu de Catalunya", 24 de març.
- 1924 "Els números del Sr. Sala son falsos".
"La Veu de Catalunya", 1 i 2 d'abril.

- 1924 Conferència inaugural del 1 Congrés internacional d'estudis bizantins, Bucarest. 15 d'abril.
- 1924 "Bizantinion. Revue Internationale des Etudes Bizantines".
- 1924 Article al "Bulletin de la Societé Historique de l'Academie Roumaine".
- 1924 "La destrucció de l'Acrópolis de Barcelona".
- 1924 "La Veu de Catalunya", 10 de desembre.
- 1924 Imparteix lliçons sobre l'art romànic català a París.
- 1924 Té com a secretari Cunill, gendre seu.
- 1924 Pertany a l'Acadèmia d'Ensenyament Artístic i Tècnic, domiciliada a Alt de Sant Pere, 27, Barcelona.
- 1924 Alfons Sala el substitueix en la presidència de la Mancomunitat de Catalunya.
- 1924 Col.labora a l'homenatge a Luigi Pirandello.
- 1924 16 de desembre, president del PEN.
- 1924 Casa Casarramona.
- 1924 Romeu, baró de viver, refusa el projecte de la plaça de Catalunya, de Puig i Cadafalch, i l'atorga a Nebot, aleshores director de l'ETSAB.
- 1925 "La liquidació definitiva de la Mancomunitat segons el Sr. Milá i Camps". 13 de desembre.
- 1925 Curs sobre l'arquitectura romànica a Catalunya. Onze lliçons. Anfiteatre de la Sorbonne. Paris.
- 1925 Imparteix classes a Harvard.
- 1925 Membre de l'Académie d'Inscriptions et Belles Lettres de Paris.
- 1925 Refetor del monestir de Montserrat.
- 1925 Carta de Puig a "La Veu de Catalunya" denunciant que no se li paguen els honoraris de l'exposició. A tal efecte es constitueix un arbitratge, que ho encarrega a Sagnier i Florensa.
- 1926 Declaracions a La "Veu de Catalunya" sobre la seva propera estada als EEUU. 24 de gener.
- 1926 Curs sobre la arquitectura romànica a Catalunya. Universitat de Harvard, Massachussets, EEUU.
- 1926 "Synopsis of a lecture on the premier Art Roman a l'XI siècle". "Metropolitan Museum of Art". Nova York.
- 1926 Conferència a la Universitat de Cornell sobre el mateix tema.
- 1926 Publica "La transmissió de la cúpula oriental en la basílica romànica del segle XI".
- 1927 "La plaça de Catalunya". Editorial Catalònia. Barcelona.
- 1927 Participació al II Congrés d'estudis bizantins. Belgrad.
- 1927 Membre de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, a proposta de l'Institut de France.
- 1928 "La place de la Catalogne dans la géographie generale et la chronologie du premier art roman". Conferència a París. Institut d'Art de la Sorbanne.
- 1928 "La maison particulière, les villes; la composition architecturale". Institut d'art de la Sorbonne.

- 1928 Participació en el projecte de la Fundació Cambó a París, a la Sorbona, presidit per Pierre Laveda. Puig és membre del consell directiu de la Fundació.
- 1928 Presenta les seves conclusions a l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, de París.
- 1928 Cambó, líder de la Lliga regionalista.
- 1928 Fundació de la Biblioteca Catalana.
- 1928 Claustre de Montserrat.
- 1929 "Els primers dies de La Veu". "La Veu de Catalunya", número extraordinari amb motiu del 30 aniversari de la seva fundació. "La Veu de Catalunya".
- 1929 Conferència a la Sorbona: "La place de la Catalogne dans la géographie générale et la chronologie du premier art roman".
- 1929 Cobert al carrer de l'Aliga, Barcelona.
- 1929 Habitacions en una finca del passeig de Sant Joan, Barcelona.
- 1930 "La geografia i els orígens del primer art romànic". "Memòries de l'Institut d'Estudis Catalans".
- 1930 "Millores a Montserrat". "La Veu de Catalunya", 31 de gener.
- 1930 Es crida per la Sorbona per a pronunciar dues conferències sobre arquitectura gòtica.
- 1930 Col·labora a la Fundació Cambó, a l'Institut d'Art et Archéologie, Universitat de París. Conferència: "La maison particulière, les villes et la composition architecturale".
- 1930 Novament membre de la Diputació Provincial de Barcelona.
- 1930 "La Mancomunitat de Catalunya i el Dictador". "La Veu de Catalunya", 27-28 de febrer, 1,2,3, de març.
- 1931 "La cultura i la República". "La Veu de Catalunya". 9 d'abril.
- 1931 Proclamació de la República.
- 1931 Casa Pich i Pon, a la República Argentina, de Barcelona.
- 1931 "Les excavacions d'Empúries". "Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans".
- 1932 "La renovació en l'arquitectura". "Arquitectura i Urbanisme", nº 2, març.
- 1932 Publica a París "La place de la Catalogne dans la géographie générale et la chronologie du premier art roman".
- 1932 Es presenta per a diputat al Parlament català, però no és elegit.
- 1932 Membre del consell de la Lliga Nova.
- 1932 Investidura de Doctor Honoris Causa per la Universitat de la Sorbonne. París.
- 1934 Publica a París "L'architecture gothique en Catalogne".
- 1935 Presidència dels Jocs Florals.
Discurs de presentació.

- 1935 "LLeis Històriques de la vida dels estils arquitectònics". Unió Interacadémica. Barcelona.
- 1935 Es tradueix al francès "La geografia i els orígens del primer art romànic".
- 1936 Edita, en col.laboració amb Francesc Martorell, els treballs apareguts a l'"Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans" de 1927 a 1931.
- 1936 Pich i Pon deixa de ser alcalde de Barcelona.
- 1936 Es trasllada a Sant Miquel de Cuixà.
- 1937 Presenta a l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres de París diversos estudis sobre esglésies asturianes i sobre la frontera septentrional de l'art mossàrab.
- 1938 Publica al portaveu de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres de Paris diverses memòries i recensions.
- 1938 "Bulletin de la Société Nationale des antiquaires de la France". París.
- 1939 Segueix col.laborant intensament a l'esmentada Académie.
- 1941 Torna a Catalunya i s'estableix a Argenton.
- 1941 "Boletín Oficial del Estado". Ordre de prohibició d'exercir com a arquitectes a Sert, Gudiol, Puig i Modesto Sánchez Accas.
- 1941 Forta protesta de la Universitat de Harvard i rectificació, poc després, del Ministeri de l'Interior.
- 1941 Torna a França.
- 1943 Torna a presentar a l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres de París els seus estudis sobre les esglésies asturianes i la frontera septentrional de l'art mossàrab.
- 1945 Acaba el seu llibre "L'art wisigothique et ses survivances".
- 1945 Se celebra a casa seva la festa de Sant Jordi amb nombroses personalitats de la vida catalana addictes a la idea catalanista.
- 1946 Presidència d'honor de la Societat Catalana d'Estudis Històrics.
- 1947 Intervé en els nous descobriments de la catedral d'Egara.
- 1947 Forma part rellevant de la Comissió Abat Oliba.
- 1948 "Noves descobertes a la catedral d'Egara". Institut d'Estudis Catalans.
- 1949 Doctor Honoris Causa per a la Universitat de Tolosa del Llenguadoc.
- 1949 Primer volum de "L'Escultura Romànica a Catalunya". Col. "Monumenta Cathaloniae". Fundació Cambó.
- 1952 Segon volum de l'obra esmentada.
- 1954 Tercer volum de l'obra esmentada.
- 1956 Mor a casa seva del carrer de Provença el dia 23 de desembre.
L'enterren a Argenton el dia de Nadal, al matí solejat del Maresme.

1957

"L'escultura romànica monumental".

"L'Art Catalá", dirigit per Josep M^a Folch i Torres.

MESTRES, COL·LEGUES I DEIXEBLES

VITRUBI POLIO, Marc ()

L'arquitecte romà, autor d'"Els deu llibres d'arquitectura", és repetidament citat per Puig en els seus escrits com si aquest llibre fos el text del classicisme, una mena de Bíblia contra la qual ells es rebel·laven. Així, a manera d'exemple, l'any 1891 es refereix a "les raquítiques formes del Vitruvi", i el 1894 parla de "l'art arquitectonics que es tornà un ofici amb un llibre antic, el Vitruvi". Són freqüents les crítiques en aquest sentit en diversos escrits, no importa massa l'època. Creiem que es refereix al tractat de Vitruvi de manera genèrica per tal de justificar el seu rebuig al classicisme i la presa de partit en favor del medievalisme. El 1932 diu: "Feiem gòtic contra clàssic, no per romanticisme, sinó perquè el gòtic és llibertat i estructura".

ROGENT, Elies (1821-1897)

L'origen, a Catalunya, del retorn medievalista sembla degut a aquest arquitecte, primer director de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona i cofundador d'ella. Ja estudiant, Rogent i els seus col·legues cremaren el Vitruvi en senyal de ruptura amb les tesis academicistes iniciades al renaixement i a favor d'una major llibertat compositiva que propugnaven les tesis de Viollet-Le-Duc i el seu famós diccionari. Tal fet sempre escandilitzà Puig, que en les seves conferències assenyalava com a excessiva la combustió d'un llibre que ell, paradoxalment, odiava. Rogent fou el responsable de l'Exposició Universal de 1888 i això enlluernà Puig, que aconseguí del seu primer mestre la tutoria en un projecte de planta triangular per a una església votiva en un exercici de curs acadèmic, mentre Rogent en fou el director. També el projecte de final de carrera, que es basà en un pont monumental de línia vienesa, comptà amb l'ajut del seu professor. Els motius bizantins i mudèjars del paranif de la Universitat Central de Barcelona, dissenyats per Rogent, són admirats i citats a bastament i prendran molta importància en l'obra tardana, principalment al claustre de Montserrat. La restauració de Ripoll, en concret el seu esperit, servirà a Puig com a model del seu treball al palau de la Generalitat i en d'altres recuperacions arqueològiques.

WAGNER, Otto (1841-1918)

Si alguna persona perviu al llarg de l'obra i de les variacions de models que en ella són presents, modernista, secessionista, clàssica abarroçada, és l'arquitecte vienès, responsable d'un dels despatxos més rics i importants de la història, amb personatges ensenyats per ell, com Joseph Hoffman, J. Olbrich o Joseph Plecknic, per citar els més destacats, La conferència inaugural de la seva pressa de possessió de l'Acadèmia de Viena, el 1894, es publicà amb el títol de "Moderne Architectur", la qual serví a Puig i Cadafalch de llibre de text. Malgrat el seu modernisme, Wagner fou un arquitecte d'arrel renaixentista o potser barroca, mirant a Itàlia més que no pas al gòtic, quelcom present en l'obra de la segona i la tercera etapes del nostre home. Aquesta influència comença aviat, ja que al projecte de final de carrera és fàcilment recognoscible el traçat dels ponts vienesos. Del projecte, no realitzat, de l'Hotel Wien, a Ringstrasse, de 1910, se'n pot extreure el model de la casa Pich i Pon i de Can Guarro, principalment. Però allà on ja és claríssim el coneixement profund que Puig tenia d'Otto Wagner és al projecte per al Museu Artibus. Des de la planta fins a la perspectiva en cascada que presenta per a l'Exposició de les Indústries Elèctriques, el 1915, tot es tret d'ambdós documents i és adaptat a les característiques topogràfiques de Montjuïc: l'exedra de l'entrada, l'ordenació central amb aigua vorejada de pèrgola, els palaus laterals simètrics amb aquesta ordenació i el remat final elevat de l'edifici central, que Otto Wagner situa al pla, deixant de taló de fons la muntanya ajardinada coronada per un Belvedere, la qual cosa Puig varia en disposar l'edifici central a dalt de tot. Aquesta construcció, la proposà rematada per una cúpula semiesfèrica, ectreta del sanatori Steinhof, de l'any 1907. També té molt a veure amb aquesta cúpula el projecte de Berliner Dom-Frage, de 1891, sobretot en la presenració de la perspectiva que tant recorda la de Montjuïc, des de l'entrada lateral dreta. La tercera fase de l'obra de Puig, a partir de 1911, té, al nostre entendre, tant a veure amb Wagner com a Mckim, Mead and White, més la juxtaposició d'elements vernacles, valencians, bizantins, etc.

MARTORELL MONTELLS, Joan (1833-1906)

Repetidament citat pels seus biògrafs, Martorell esdevé, després d'Elies Rogent, un precursor del medievalisme de tipus religiós que Puig i Cadafalch desenvoluparà al llarg de la seva carrera. La cúpula de l'església de la Mercè, la reforma de l'església de Santa Mònica, el trasllat de la de Montsió a la rambla de Catalunya serien exemples d'intervenció en edificis antics. Però és sobretot en el conjunt de l'església de les Saleses, de 1882, d'on el jove Puig aprèn l'ús del neogòtic com a estil a imitar i que després farà servir als concurs del Palau de la Pau de la Haia o al de l'església votiva de Buenos Aires, per citar dos exemples.

La manera de projectar de Martorell és reconeguda com a una de les escoles que l'arquitecte de Mataró farà servir a la seva obra. Les altres són, segons els seus escrits, l'arqueològica de Rogent i la modernista de Domènech i Montaner.

VILASECA I CASANOVAS, Josep (1848-1910)

Encara que no recollit en els seus escrits com a mestre inqüestionable, si que sembla que l'autor de l'Arc de Triomf, porta d'entrada a l'Exposició de 1888, té quelcom a veure amb els primers treballs de Puig. Vilaseca projecta segons la tesi de fer coexistir l'escola eclèctica neogòtica amb l'aportació d'ornamentació inspirada en les més variades fonts: la casa de Bruno Cuadros, a la Rambla, en seria la mostra més exagerada i explicativa. A la casa Cabot, de 1905, projectada paral·lelament a l'Hotel Tèrminus, marca les diferències principals entre ambdós. Mentre Vilaseca segueix donant variacions sobre els temes gòtics i medievals, Puig ja apunta als coronaments de caire barroc i l'aparició del "putti" com a marc superior de les finestres, iniciant així el camí del secessionisme vienès, preludi del segon període de la seva obra. En el detallisme i en el gust pèr a la petita escala sí que coincideixen plenament, encara que sigui només fins a la data. Recordem els dibuixos de l'un i de l'altre sobre les portes de la casa de Mercedes Calun de Vilaseca i les de la Baronia Quadres, resoltes amb la misma independència i precisió.

Com a curiositat direm que la casa Pich i Pon, de la plaça de Catalunya, és feta sobre una casa, la Batlló, de Vilaseca, de la qual no respecta més que l'estructura interior, alternant les façanes i remuntant-li tres plantes.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel (1814-1879)

Si podem parlar d'influències clares, l'arquitecte i teòric francès n'és una de les menys discutibles. Es autor, com és prou sabut, dels deu volums del "Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècles", publicats entre 1854 i 1868. L'Escola d'Arquitectura de Barcelona, a través d'Elies Rogent, introdueix aquesta nova Bíblia de la construcció. Si, d'un costat, el món formal del primer període de Puig es basa en el neogoticisme grafiat del Dictionnaire, d'on surt la casa de les Punxes, per exemple, de l'altre i d'una manera especial, es configura també la possibilitat de fer un recull arqueològic del patrimoni arquitectònic català, de la mateixa manera que ho féu Viollet per al francès. Així es pot entendre, encara que parcialment, la necessitat d'embarcar-se en una aventura enciclopèdica, com foren els volums sobre l'arquitectura romànica a Catalunya.

FONT I CARRERAS, August (1846-1924)

Entra molt jove a la de feia poc inaugurada Escola Provincial Oficial d'Arquitectura, on obté el títol el 1869. Segons Ràfols, col.laborà amb Elies Rogent en diversos projectes i es convertí en un dels principals propagandistes d'ell. Les seves tesis sobre les restauracions foren aplicades a reforçar la cúpula del Pilar, a Saragossa, la continuació de l'església de Santa Anna i el projecte de façana de la Catedral de Barcelona, que provocà una aïrada reacció de Puig i Cadafalch, el qual publicà a "La Renaixença", el 1890, un article contra la intromissió eclesiàstica madrilenya en el concurs de restauració. Aquest incident motivà un distanciament entre ambdós personatges i les seves relacions es veieren truncades. Destacaríem, com a obres interessants, la plaça de braus de les Arenes, de Barcelona, i els Banys Orientals, a la Barceloneta. Fou president de l'Associació d'Arquitectes de Catalunya i, segons que explicà Florença, les seves classes a l'Escola eren quasi una transposició de les idees del Dictionnaire raisonné de Viollet-le Duc, com a mètode de treball.

DOMENECH I MONTANER, Lluís (1850-1923)

El 10 d'abril de 1909, un article de Puig i Cadafalch en el periòdic de la Lliga Regionalista, titulat Lo de la Cultura, acaba amb una història plena d'afectes i de col.laboracions entre el mestre i el seu deixeble. Són vint anys de militància política i arquitectònica i és molt el que Puig deu a Domènech i Montaner, vertadera guia, brúixola i camí d'aquesta primera part del seu exercici professional. Enrera quedaven moltes col.laboracions, treballs conjunts, amistats, etc. En resumirem algunes. El curs 1888-1889, Domènech és professor a l'Escola d'Arquitectura en el curs de Puig i Cadafalch, Moncunill, etc. En acabar el període lectiu, li encarrega dos volums de la Historia general del arte. El 1892, sota la presidència de Domènech, el jove de Mataró entra a la Unió Catalanista. L'any següent, amb motiu de la inauguració de la Joieria Macià, al carrer de Ferran, publica un extens i elogiós article del seu ex-alumne a "La Veu de Catalunya". El 1894, els dos personatges, més Gallissà i Prat de la Riba, van a militar a les files de la Renaixença. El 1900, Domènech és nomenat director de l'Escola d'Arquitectura. El 1902, Puig publica a la revista "Hispania" Don Luis Domènech i Montaner, extens escrit laudatori del seu mestre, que no feia preveure els futurs esdeveniments. El 1908, juntament amb Ferran Romeu, s'encarregaran d'urbanitzar la Via Laietana, dividida en tres trossos, un per a cada arquitecte. El 1917, també urbanitzaran Montjuïc per parts i completament per separat. Miramar. era per a Font i Gumà, la part baixa per a Puig i l'alta per a Domènech, fent equip amb Vega i March, que probablement fou l'autor del projecte, altrament impropï de la categoria d'aquest arquitecte, ja molt gran i de poca salut.

Es difícil d'entrar en una anàlisi detallada de tot allò que es transmet d'un arquitecte a un altre: en tot cas, la influència del mestre és molt més cultural i política que no pas de mimesi de la forma. D'altra banda, Domènech no canvia estilísticament, sinó que es manté fidel als principis del modernisme, mentre que Puig i Cadafalch evoluciona cap a models reconeguts, internacionals, de primer, i, després, cap al monumentalisme de tipus classicista.

HERVAS I ARIZMENDI, Joan J. (1851-1912)

Només una breu cita per a il·lustrar la presència d'una arquitectura paral·lela a la de Puig, amb similitud de llenguatge però de molta menor qualitat. Seria la línia encapçalada per Sagnier i que representa una arribada tardana al modernisme feta amb elements de procedència afrancesada i amb dificultats d'harmonització. L'obra de la casa de Pérez Samanillo il·lustra plenament que el 1910 Hervàs arriba al modernisme a través del classicisme i Puig està acabant amb la secessió i preparant-se per a la utilització dels recursos acadèmics com a adequació al nou llenguatge que es demana des de les institucions.

ROMEU, Ferran (1862-1943)

Es considerat per Florensa com un personatge destacat dins la bibliografia del modernisme, que ell conforma amb Domènech, Gallisà, Romeu i Puig, per tal d'establir un fil generacional de l'escola de la darrera dècada del segle XIX i primera del XX. Tant la casa de la plaça de les Olles com la casa de Conrad Roure són dos bons exemples d'aquesta línia estilística. El 1903 participa en el concurs d'enllaços entre Barcelona i rodalies, on obté un accèssit. Des del seu càrrec a l'Ajuntament, executarà parcialment alguna de les actuacions que preveïé Léo Jaussely, que en fou l'arquitecte guanyador. Entre elles, l'obertura de la Via K o Via Laietana actual, que es dividiren entre Domènech i Montaner, a qui es destinà la part baixa, Puig i Cadafalch, la part central, i Romeu, des del carrer baix de Sant Pere fins a la plaça d'Urquinaona. Recordem també la seva activa participació en l'Exposició de la Llum, de la qual fou nomenat director i representant per part de l'Ajuntament. Sembla que tingueren discrepàncies notables en el tractament de l'avinguda Central. En allò que fa referència a la plaça d'Espanya, en canvi, Romeu és qui agafa més rotundament el traçat en exedra de l'entrada i el transforma en un cercle de molt vastes proporcions, enorme, en consonància amb les mides de l'avinguda, i enderrocant totes les construccions annexes, entre elles, la plaça de braus de la Arenes, de Font i Carreras, i convertint la plaça en un espai d'inaudites proporcions.

GAUDI I CORNET, Antoni (1852-1926)

De les dues vies en què es dividí el modernisme, l'acadèmia encapçalada per Domènech i Montaner, Gallissà i Puig i Cadafalch, és la que ha estat més tractada i estudiada. La segona seria l'encapçalada per Gaudí, amb els seus fidels Berenguer, Rubió i Bellver i Jujol. No és el meu propòsit d'iniciar un comentari sobre les excel·lències d'aquest arquitecte il·lustre, sinó el de referir-m'hi només en allò que ateny al nostre personatge. El 1932, en una conferència a l'Escola d'Arquitectura, Puig i Cadafalch deia a l'auditori: "Gaudí és l'alumne més brillant de Viollet-le-Duc", com donant a entendre el reconeixement dels seus mèrits dins el ja finit modernisme. Molt d'hora, el 1891, la casa Calvet, al carrer de Casp, de l'arquitecte de Riudoms, és coronada per un remat barroc, que Puig adaptarà per al de l'Hotel Tèrminus, inici del període secessionista. La sèrie d'obres que ambdós arquitectes construeixen tenen diversos punts de coincidència: a la porta del Naixement de la Sagrada Família, hi són presents els temes florals, com a Cros Garí. Els baixos de la casa de les Punxes són rugosos com ho resol a la Pedrera, de la mateixa pedra i amb el mateix tractament. La sèrie de coincidències no amaga, però, una manera radicalment diferent d'entendre l'arquitectura: si Gaudí basa tota la seva producció en la creativitat, en la imaginació i en l'experimentació, Puig i Cadafalch la basa en la documentació, en la cultura i en els recursos que tot això dóna. Són dues maneres diverses d'enfocar el tema, i no necessàriament excloents. Un dels gestos més emotius de la relació entre ells seria l'entrega de la casa Batlló en la casa Ametller. Gaudí, en compondre la façana i veure que la casa de Puig era més baixa, féu enderrocar una part del forjat existent, i hi disposà un balcó en el qual fa sortir un passamà que recull el bordó de coronació de la casa Ametller, quasi integrant-se l'una en l'altra, fonent-se en una estranya continuïtat.

MCKIM, MEAD AND WHITE ()

La fecunda, extensa i magnífica obra de Standford White (1853-1906), el projectista més dotat de l'equip de Nova York, autor de més d'un centenar d'obres per a l'alta societat americana i, sobretot, per a institucions cíviques i polítiques, com per exemple, l'ampliació de la Casa Blanca, de Washington, és, al nostre entendre, la guia, el model, el mirall en què Puig i Cadafalch es basarà per tal d'afrontar el repte de l'Exposició de les Indústries Elèctriques i, en conseqüència, de l'obra privada dels edificis d'oficines i, si volem, també de l'ordenació de Montserrat. No és casualitat que si el model de ciutat es traslladat de Chicago, on trevallaven H.H. Richardson i Sullivan, a Nova York, paralelament i a partir de 1913 Puig i la Lliga decideixen convertir Barcelona en la capital del Mediterrani, prenent com a model la capital del món, Nova York, amb la seva arquitectura institucional d'elevadíssima qualitat i amb els seus arquitectes reconeguts com a tals. L'exemple de Chicago és més dubtós sobre tot en allò que fa referència a l'obra de Montjuïc, encara que si que ho pot ésser més clarament en edificis concrets, com la casa Pich i Pon, per exemple.

Per a il·lustrar-ho, serveixen el següents exemples. Primer: el Madison Square Garden, de Nova York, de 1891, té una similitud amb el projecte, no realitzat, per al Palau de l'Art Antic, on ara hi ha el Palau Nacional, no solament pel que fa a l'estructura tripartita en vertical, pròpia del classicisme, sinó a la coronació en templets de cantonada units per una loggia de columnes jòniques. Però, per sobre d'això, la torre de coronació, tan similar a la Giralda de Sevilla, se'ns mostra com un element formal nou, estrany, singular, que els arquitectes integren sorprenentment amb el brunelleschianisme dels baixos i amb els "tholoi" de remat. Aquesta torre central és la que Puig proposà per a l'Exposició, el 1917, i per al projecte de Montserrat. També van coronats sospitosament per un Hermes, extret de l'escultor Gianbologna, com a la casa Pich i Pon. Segon: el New York State Building, construït amb motiu de l'Exposició de Chicago, el 1893, és la mateixa solució formal que la Colla de l'Arròs, amb proporcions més grans i generoses: sobre el rectangle subdividit en nou parts, s'hi enganxen dues semicircunferències columnades a la planta baixa en sentit contrari a l'eix d'accès, el mateix concepte de la Rosaleda de Montjuïc. Tercer: el The Batlle Monument, a West Point, a Nova York, de 1896, és la columna en la qual s'inspira per a dissenyar les quatre Victòries Alades del passeig Central.

Quart: la perspectiva del tercer pis del vestíbul de l'art del renaixement, al The Brooklyn Institute of Arts and Sciences, de 1897, és la imatge que Puig féu servir per a fotografiar els interiors dels palaus de l'Art Modern, amb curiosa denominació. Cinqué: el remat de l'escalinata barroca de la residència de Mr. Odrichs, a Newport, de 1902, és amb columnata de braços barroca, capitell compost i estàtua, exactament igual que Pich i Pon i August Casarramona. Sisè: les lleis de composició del Lamb's Club de Nova York, el 1906: la simetria, l'entrada central, la tribuna

al principal, la seqüència d'alçades que acaben amb una cornisa amb balustres i retranqueigs de l'àtic, són a Casarramona i Maria Guarro. També ens pot servir la cantonada de The Gorham Building de Nova York, del mateix any, aquí amb remat palafític. Setè: Per a parlar del remat pergolat res més clar que The Colony Club, a Nova York, aquí estranyament col·locat sobre coberta en mansarda, ço que fa pensar en la desaparició del White com a llapis de l'equip i la progressiva deterioració del despatx, que s'inclina a fotografiar més els encerts anteriors sense massa rigor i entusiasme.

BERLAGE, Hendricus Petrus (1856-1934)

L'arquitecte holandès i Puig i Cadafalch, contemporanis, coincideixen el 1905 en el concurs per al Palau de la Pau de la Haia amb dos projectes qualitativament diferents de criteri, tot i que el neogotisme és l'element compositiu en les dues solucions. Berlage, estudiant de Samper, amant d'Itàlia i molt influenciat per l'escola de Chicago, té a veure amb la tesi pel concurs de Stoch Exchange, d'Amsterdam, el 1885, i per la Borsa d'Amsterdam, de 1893, a causa del tractament del totxo massís, la resolució de les cantonades, les torres de rellotge i els coronaments, que Puig tindrà en compte, el 1909, per tal de solucionar l'obra de la fàbrica Casarramona, a la qual arribà després de fer obres més petites, gairebé d'orfreberia del maó de pla, com la seva pròpia casa d'Argentona. Berlage té similars recursos en el tractament d'aquest material, encara que més contingut. En el vessant públic, els plans directors d'Amsterdam i de La Haia poden fer pensar en la part urbanística de la plaça de Catalunya, Montjuïc, Montserrat, monument a Guimerà, Mataró, etc., que Puig projectà.

SULLIVAN, Louis H. (1856-1923)

Repetidament esmentats pels especialistes de la matèria, els treballs de l'arquitecte americà vénen a ésser com el model, la partitura de la nova música en pedra que produirà l'Exposició de les Indústries Elèctriques, formalitzada en els pavellons bessons i en les cases Pich i Pon, de la plaça de Catalunya, Maria Guarro i August Casarramona, principalment. Sense ànim de polèmica, l'ordenació de la façana dels Magatzens Carson, a Chicago, poca cosa té a veure amb les obres de Puig. Certament, la major horizontalitat de les seves finestres, la prevalença del buit sobre el ple, la divisió vertical tripartita els podrien relacionar; però també ho podríem fer amb l'edifici Bayard, de New York, amb molta més precisió i exactitud. Es difícil també d'associar la planta baixa de l'Stock Exchange Building amb la curvatura ondulada dels baixos de Pich i Pon, de la plaça de Catalunya. En canvi, la coronació de l'Auditori de Chicago amb la casa assenyalada demostra coneixement exhaustiu del tema del grataçel americà, o sigui, del trànsit entre el goticisme i els nous programes edificatoris en vertical. Per a la tesi voldríem afegir el projecte de la Fraternity Temple, de 1891, precedent en planta de l'església votiva de Buenos Aires, però de cobertora plana. L'obra darrera de Sullivan té, al meu entendre, molta més relació amb el traçat dels pavellons de Montjuïc o amb la façana del garatge i el restaurant de Montserrat: ens referim al Merchants National Bank, a Iowa, de 1914, i al National Farnnes Bank, a Owatonna, de 1907-1908, resultats ambdós amb façana plana, donant al mur un tractament quasi pictòric, fent servir la llum zenital, planxant l'ornamentació de manera secessionista i donant una importància grandiosa a les portalades, que són diferenciades de la resta de l'edifici molt volgudament. Per acabar, també podríem trobar analogies amb H.H. Richardson i sobretot amb l'equip de R. Burnham, els quals podem incloure en el capítol de mestres inspiradors dels edificis "moderns" americans, en els quals Puig es mirarà per a resoldre els problemes en vertical barcelonins:

LETHABY, William Richard (1857-1931)

L'interès que té per al nostre treball aquest arquitecte anglès es basa en la seva faceta de teoria i història de l'arquitectura. Fou fundador, amb sir George Frampton, de la Central School of Arts and Crafts, i la diridí entre 1893 i 1911, la qual podria ésser una mena de Castell dels Tres Dragons vernacular on les arrels del medievalisme els oficis i la llibertat estructural eren ensenyats. Com a arquitecte, citarem d'ell l'Eagle Insurance Building, de Birmingham, i, sobretot, l'església de Brockhampton, de 1902, que té molt a veure amb el celler de Sant Sadurní d'Anoia que Puig i Cadafalch projectà el 1905 per a la firma Codorniu, d'estructura gòtica.

ANNESLEY VOYSEY, Charles F. (1857-1914)

Es considerat per alguns com l'arquitecte anglès de la generació posterior a la de William Morris, o sigui, la de Puig i Cadafalch. Els seus treballs són, de primer, de teixits i papers pintats. Es a partir de 1890 que comença a construir cases, convertint-se en uns del arquitectes preferits pels seus contemporanis, tal com ho era Puig un xic més tard. Els seus dissenys, a diferència dels seus contemporanis, no foren produïts per als artesans, sinó per a la indústria. La domesticitat del seu treball fou tinguda en compte pel nostre arquitecte en les solucions de tribunes en forma corbada que s'inicien el 1911 amb la casa Company i que Voysey introduí a la casa Broadeys, al llac de Windermere, el 1898, profusament repetida en les seves obres posteriors. La rotunditat dels vols de la coberta i el gust per les finestres de quadrats els fa també solidaris, principalment en l'obra última, partir de 1923.

MACKINTOSH, Charles Rennie (1868-1928)

Contemporani de Puig, l'arquitecte escocès és, al nostre entendre, l'exponent de la fidelitat a "Arts and Crafts", a la passió pel disseny de petita escala, a l'obra pictòrica, plana. En aquest sentit, seria més correcte comparar-lo amb Jujol o Gaudí, Moncunill o Granell, que no pas amb el nostre personatge. Si ho fem és per explicar les relacions amb la secessió vienesa, sobretot després de la Hill House, de 1902, i de l'exposició que, amb el seu grup d'artistes, féu a Viena i a Torí. Es del pocs arquitectes que es mantingué fidel al moviment final del segle i no deriva cap al classicisme. Alexandre Cirici comentava la presència del compàs i la lira en el frontó de la casa Puig i Cadafalch, al carrer de Provença, com a inspirada en els gravats en estany de l'arquitecte escocès.

DOMENECH I ESTEPA, Josep (1858-1912)

Aquest deixeble de Vilaseca i eminent home de ciència, convé citar-lo a la tesi per tal de comparar els camins dels arquitectes que construïren en abundor pel mateix temps que ho feia Puig, i per tal d'establir algunes consideracions marginals. Obres importants en volum, com la Catalana de Gas, de 1893, l'Observatori Fabra, la presó Model o l'Hospital Clínic, ens mostren una manera de projectar que pretén d'ésser modernista i que té dificultats per a expressar-ho, quedant-se en uns interessants exemples eclèctics que deriven cap al colossalisme, posant en evidència els seu ensenyaments teòrics dins les tesis modernistes més en boga. Fou professor de Puig el tercer any de carrera.

AMARGOS I SAMARANCH, Antoni (1858-1918)

L'interès d'aquest arquitecte en el treball es centra en les seves intervencions en les dues exposicions internacionals relitzades a Barcelona. La situada al parc de la Ciutadella, de 1888, ens presenta un Amargós especialitzat en un tipus d'arquitectura de jardí amb una obra pròpia, com es l'hivernacle del parc, on les influències saxones d'aquesta tipologia edificatòria són clares, i una altra de restitució de l'obra de Fontserè a l'Umbracle, edifici situat al seu costat. Més directa fou la relació que mantingueren en la urbanització del parc de Montjuïc. Amargós és l'autor d'un primer projecte d'enjardinament l'any 1894, en què fa una proposta d'edificació annexa a la Creu Coberta. El 1914 presenta un nou projecte com a conseqüència del Pla d'Enllaços de Léon Jaussely, que proposava Montjuïc com en gran parc. El comitè de l'Exposició d'Indústries de la Llum i l'Ajuntament el nomena jardiner, mentre que Marià Rubió és l'enginyer militar i Josep Puig i Cadafalch n'és l'arquitecte. Amb l'arribada de C.N. Forestier i la creació de Parcs i Jardins, sembla que la relació entre ambdos personatges no fou un model de bona harmonia. Les continuades i complexes propostes sobre el traçat de la Via K, actual recta de l'Estadi i Marquès de Comillas, en la qual es poden veure diferents projectes de l'un i de l'altre, axpliquen les tensions entre l'Ajuntament, representat per Amargós, i el comitè de l'Exposició, representat per Puig, tot plegat molt ben exposat per Ignasi de Solà-Morales en el seu llibre sobre l'Exposició de 1929.



SAGNIER I VILLAVECHIA, Enric (1858-1931)

Dins del llenguatge clàssic a Catalunya i en concret a Barcelona, podem citar amb preferència l'obra, extensa i abundant, de l'arquitecte que obtingué la preferència de la burgesia conservadora de finals de segle, és a dir, la mateixa, però d'un altre signe, que encarregà les obres al nostre personatge. Si Puig és el contacte amb l'exterior i la línia avançada, culta i capdavantera, Sagnier és el conformisme burgès, acomodaticí, el revés de l'avantguarda. No es tracta, però, d'un arquitecte sense talent, sinó tot al contrari: només observant les seves obres es poden avalar aquestes afirmacions. Com a mostra citarem la primera i la darrera de les seves produccions: el 1895, l'edifici de Duanes, al moll de Barcelona, s'adscriu a un línia afrancesada, barroca, mentre s'estaven cuinant els primers edificis modernistes; i, quant a la darrera, l'actual edifici de la Caixa, a la Via Laietana, de 1917, que s'adscriu a un modernisme goticitzant, quan Puig ja ha abandonat fins i tot la secessió vienesa i és dins l'escola americana amb afegits autòctons. Són dues vies oposades que reflecteixen dues maneres de pensament, el culte-liberal-progressista i l'aristocràtic-reaccionari-oportunista, per expressar-ho gràficament. La tipologia on Sagnier té més mostres és la de l'Eixample, de cases entre mitgeres, la imatge que ha configurat l'Eixample. Al marge de les xifres d'execució, hi podem trobar cases adscrites a la línia classicista comparables a les de Puig tardà. Com a exemple d'aquest antagonisme manifest, Sagnier defensà, el 1925, la dictadura de Primo de Rivera en l'arbitratge que es produí amb motiu de no ésser abonats els honoraris de Puig per part del comitè de l'Exposició del 29, la qual cosa motivà un duríssim article a "La Veu de Catalunya" en què Puig acusava d'afectes a la dictadura els qui ho eren i, a més, no pagaven. A títol d'anècdota, sembla que Sagnier declarà, segons Florensa, que no havia vist mai una feina tan seriosa i completa, raó per la qual semblava lògic que se l'hi havia de pagar.

GALLISSA I SOQUE, Antoni M. (1861-1903)

De la magnífica tesi presentada pel seu net Antoni de Moragas Spa s'extreuen diverses mostres i testimonis de l'estreta relació que tingueren Gallissà i Puig. Una mica més gran que Puig i Cadafalch, Gallissà tingué una notable influència en la primera part de la seva obra modernista, sobretot en allò que fa referència als temes de petita escala, com els tapissos i les rajoles. Es construí una casa a Argentona i hi visqué temporades, propi de la residència de Puig, ço que propicià un mutu coneixement i respecte. Domènech i Montaner el nomenà director del Castell dels Tres Dragons, en el qual participa activament el jove Puig. Els tres personatges, units per l'ideari del catalanisme, formen part del moviment polític i cultural de la Renaixença, juntament amb Prat de la Riba. Això era el 1894. Un any després, col·laboren als Jocs Florals i en el tapís a la memòria de Josep Lluís Pons i Gallarza. Una altra mostra d'aquesta estreta relació és la casa Coll i Regàs, de Mataró, que és signada per Gallissà en ésser Puig arquitecte municipal i no poder signar projectes al seu municipi per incompatibilitat. Moragas fa una relació documentada de la rajoles i remats ceràmics que són a les diferents obres primerenques i que poden veure's a la casa Macaya, a la Terrades, a la seva pròpia d'Argentona i, amb profusió, al Cros Gari. El 1903, amb motiu de la mort de Gallissà, Puig i Cadafalch publica un article d'inusual tendresa i sentiment que indica l'estima per l'arquitecte mort prematurament.

CERDA, Ildefons (1860-1876)

Repetidament citat pel nostre arquitecte com a causa principal de tots els mals urbanístics de Barcelona, l'enginyer que imposà des de Madrid la retícula "curví" i impersonal al pla de la ciutat i configurà la imatge dominant de l'Eixample, fou objecte de tot tipus de comentaris despectius. Més directament, Puig participà activament en el foment i en el jurat que promogué el Pla d'Enllaços, guanyat per León Jaussely el 1905 i que era un intent d'aturar i redissenyar els espais concebuts per Cerdà. En la mateixa línia es troba el projecte per a l'entrada de l'Exposició de Montjuïc i la configuració de la plaça d'Espanya, que justifica com a manca del Pla Cerdà, i també el projecte de la plaça de Catalunya, on, a través de la seva publicació, ataca amb vehemència els espais residuals deixats de la mà de Déu i la necessitat d'intervenció en ells a través de projectes concrets en lloc de coeficients i números, com proposava l'enginyer. El 29 de desembre de 1900, a "La Veu de Catalunya" Puig i Cadafalch publica un duríssim article contra ell.

HORTA, Víctor (1861-1947)

Gairebé contemporani de Puig i Cadafalch, l'arquitecte belga segueix un camí en certa manera similar al seu. Després d'uns inicis juvenils dubtosos, construeix una sèrie d'edificis dins l'estil de l'"Art Nouveau" basats en el treball del ferro i les seves múltiples possibilitats. Així, podem destacar dues obres. l'Hotel Tassel, de 1892, i l'Hotel Solvay, de 1900, per a un adinerat client, per al qual construï diversos immobles. Ambdós són peces mestres de l'"Art Nouveau" i podriem alinear-les a la casa Terrades i la d'Ametller, per citar dos exemples. El que ens interessa és el camí d'aproximació successiva al classicisme, que el portarà a l'abandó d'aquest estil i el conduirà, com Puig, a formes reconegudes, com, per exemple, el Palais des Beaux Arts de Brussel·les, 1920-1929, tan proper al projecte del palau de l'Art Antic de Montjuïc. A "La Veu de Catalunya" el 1904 Puig publica "La Casa del Pueblo i la Maison du Peuple", on recorda el seu viatge a Brussel·les per tal d'admirar l'obra capdavantera d'Hortà, de 1900. Enmig dels elogis continguts en allò referit a l'arquitectura, Puig ataca a la propera i immediata construcció d'una casa del poble que es tretén de construir a Madrid i fa evident la seva duplicitat d'home públic conservador i d'arquitecte progressista enamorat del seu ofici.

GARNIER, Tony (1869-1948)

Arquitecte, enginyer i teòric francès. Obtingué un gran premi a Roma el 1899. Mentre visqué a Itàlia projectà la Cité Industrielle, que no acabaria fins al 1917. Per als nostres efectes, aquest projecte arriba a influir de manera poc equívoca en el de la Colònia Obrera Ybern, de 1920. La distribució general, amb un centre en forma de plaça que recull els dos carrers, el tractament de les cantonades, amb pèrgola enganxada i parterre inclòs, fan pensar en un coneixement, no ja de l'esperit, sinó de la part gràfica del projecte. L'ús que Puig i Cadafalch en fá és a partir de 1915 majoritàriament. Pren el seu esplendor en l'obra dels palaus de Montjuïc, el dret, en el qual, després de resoldre el primer amb estructura de ferro, proposa el formigó com a material per a treballar.

BINET, René ()

L'arquitecte francès és citat a bastament en els articles i comentaris de Puig i sempre de manera elogiosa. L'autor de la revolucionària porta monumental de París, de 1900, és tingut en compte repetidament com a personatge destacat d'entre els qui participaren en l'esdeveniment. La importància que les portes tenen com a element singular i diferenciat de la resta de l'edifici en l'obra que ens ocupa, és un fenomen que es desenrotlla al llarg de les descripcions de cadascun dels projectes. És interessant l'interès específic d'aquesta obra en ferro, de planta triangular, de la qual no trobem cap referència en la seva obra posterior, incloses les diverses propostes que es fan sobre la plaça d'Espanya, tant en la versió de 1915 com en la de 1918, més reduïda.

GUIMARD, Hector (1867-1942)

Per raons cronològiques, a França i a Catalunya es produïren línies paral·leles sobre llenguatges arquitectònics, encara que amb noms diversos. Guimard i Puig, quasi bessons, ho demostren. L'autor de les entrades de les estacions del metro de París, construí un bloc d'habitatges a París el 1898, el Castel Berangues, en què fa servir, com ho feien els germans Perret, una paret de pavés de vidre moldejat amb estructura de ferro. Vint anys més tard, Puig i Cadafalch resolía la coberta de l'escalinata del claustre de Montserrat amb el mateix material i motlle, però amb coloració. La passió d'ambdós arquitectes pel traçat amb doble corba de centres alternats és també remarcable, encara que ho fan a diferents escales.

OLBRICH, Joseph Marie (Tropeau, 1867 - Düsseldorf, 1908)

La tristament curta vida d'aquest arquitecte, igual que succeí amb la Gallissà, han privat el col·lectiu de la creativitat prodigiosa d'un dels millors alumnes d'Otto Wagner, convertit en col·laborador seu en molts projectes de les estacions ferroviàries de Viena. Nascut el mateix any que Puig, Olbrich rep una formació "Beaux Arts" a Viena i ben aviat es distingeix dins el moviment secessionista, de tal manera que li encarregan l'edifici d'exposició d'aquest moviment, que constitueix la seva primera obra i que, amb diferent tractament forma, influirà en els projectes del nostre arquitecte a l'Exposició de la Llum en el que fa referència al projecte i al tractament de les parets sense finestres dels pavellons construïts. Es molt coneguda també la influència sobre Puig arran de la seva publicació, el 1901, de les "Ideen von Olbrich", amb motiu dels projectes encarregats pel gran duc de Hesse per a construir una colònia per a artistes a Darmstad. Fins i tot, les seves construccions vieneses de 1899, la Haus Stöhr, la vil·la Friedmann i la Haus Bahr, ja son un precedent claríssim de la casa Company. Però serà en la gran casa de Glückert on és fa més clara i més inevitable la comparació. Aquí no es tracta només d'una operació de maquillatge de façana, de tractament epidèrmic, sinó que les plantes son les mateixes que fa servir Puig a la casa Muntades i a la casa Riera i Puig: dos rectangles de diferent mesura creant, en la seva part transversal, un eix de simetria, donant un volum, una cobertura i un tractament del pla de façana anàleg a l'obra del nostre personatge. La casa Habich ja proposa una cornisa de dues jàsseres juntes amb travessers de formigó petit, que és igual a la pèrgola posterior de la casa Guarro o a la de la colla de l'Arròs. Però és en el projecte de l'Hotel Königswart, de 1902, on l'evidència del coneixement que Puig té de l'Olbrich és fa més palesa i evident. La resolució de la part central de la façana és la mateixa composició que la casa Terrades, de 1905; basades ambdues en la disposició de la terrassa circular que emfatitza les cantonades, tant en volum sortint com en alçades, el pla de façana entre les torres és dividit en tres parts, en les quals disposa unes tribunes de planta rectangular que, en pujant l'edifici en vertical, es converteixen en balcons, igual que a la casa de les Punxes. El coronament superior, el proposa en formes no octogonals sinó corbades, d'un cert gaudinisme, per definir-lo d'alguna manera. Però observant els croquis anteriors a aquesta solució, el remat tripartit és dubitatiu i no el decideix definitivament sense donar-li avans moltes voltes. L'obra pòstuma, la Haus Feinhals, a Colonia, ens mostra, ja el 1908, un canvi cap a l'acadèmia sense formalitzar cap ordre establert, però ordenant de manera intel·ligent les façanes cap al que ens hem quedat sense saber mai si hauria pogut esdevenir el llenguatge clàssic i la mort definitiva de la secessió vienesa. Les diferències entre ambdós són notables, tantes que es difícil enumerar-les. D'entre d'elles, voldria destacar l'extraordinària elegància del producte olbrichià; des de l'ordre acadèmic de la plata, après d'Otto Wagner, fins a la confecció acurada de qualsevol objecte, sigui un automòbil, una tetera o

una butaca, no importa la seva escala ni el seu ús. Es fa difícil de comprovar com solucianaren ambdós arquitectes de manera similar problemes paral·lels que alhora es formalitzen tan diversament. Per entendre'ns, direm que Olbrich és la subtileza i l'elegància extrema i que Puig li pesen les figures poc esveltes, rudimentàries del romànic.

MESSMEL ()

Alexandre Cirici, segurament un dels més profunds coneixedors de l'obra de l'arquitecte de Mataró, fa esment, en els seus escrits, de l'obra de l'arquitecte alemany, com a representant centroeuropeu d'aquest neogòtic modernitzant. En concret, cita el conjunt de construccions que dirigí per a l'empresa Wertheim el 1904, mentre Puig i Cadafalch projectava la casa de les Punxes. L'analogia estilística és correcta, al nostre entendre, i demostra el grau de coneixement de l'arquitecte català respecte als models centroeuropeus i nòrdics, que tant pesaren en la seva primera fase professional.

PUGIN ()

La influència de les revolucionàries idees expressades per William Morris i per John Ruskin, són traduïdes en arquitectura, molt tímidament al principi, per Pugin, que inicia d'aquesta manera el retorn medieval, més concretament, el gòtic.

MONCUNILL, Lluís (1868-1931)

Incorporem l'arquitecte de Terrassa per tres raons. La primera és que cronològicament neix el mateix any i fa tota la carrera amb el nostre personatge, encara que obté el títol un any després. Es, per tant, el col·lega més destacat amb qui conviurà al llarg dels seus primers aprenentatges. Segona: la confirmació que el modernisme no té a Catalunya una sola lectura, sinó dues, i Moncunill s'adscriu a l'encapçalada per Antoni Gaudí, amb Jujol, Berenguer, etc., i Puig pren part en la de Domènech i Montaner, Gallissà, Romeu, etc.

Oriol Bohigas, amb molt bon criteri, lliga l'obra de la masia Freixa, construïda el 1907, amb la fàbrica Casarramona, de 1911, i la farinera Teixidors, de Rafael Massó, del mateix any, explicant que es tracta de les obres de tipologia industrial de més qualitat que va donar el modernisme i segurament les últimes.

FALQUES I URPI, Pere (1857-1916)

La referència és més anecdòtica que no estilística o d'influències recíproques. Sembla bastant clar que l'ampliació de l'arsenal de la Ciutadella, per a la qual Puig i Cadafalch presentà un projecte el 1906, no acceptat, poc o no res té a veure amb la tipologia del nostre arquitecte.

El 1897 es convoca un concurs per al monument de Rius i Taulet, situat a l'actual passeig Lluís Company. Pere Falqués, fent equip amb l'escultor Manuel de Fuxà, el guanyà i en segon lloc quedaren Puig i Cadafalch i Eusebi Arnau, que també feien equip.

VILLAR CARMONA, Francesc de P. (1860-1927)

Arquitecte molt lligat a la clerecia, com el seu pare, treballa contemporàniament amb Puig i Cadafalch a Montserrat, encara que en un sentit oposat. Villar construí la façana principal de l'església monàstica i el primer Calvari de Dolor del Rosari monumental. Sembla que tingué quelcom a veure amb la no acceptació de l'encàrrec de Puig de l'ordenació exterior de la muntanya de Montserrat. Fou també president de l'Associació d'Arquitectes de Catalunya, i construí, així mateix, l'església de Santa Madrona.

LUTYENS, Sir Edwin (1869-1944)

Quasi contemporanis en el temps tant per la data de naixement com per les seves obres i evolució estilística i formal, Lutyens i Puig tenen certes analogies inicials en el punt d'inflexió, de canvi, i en la seva actitud posterior. L'escola, l'educació del primer és dins de la línia d'"Arts and Crafts", especialment Voysey i Shaw. El projecte més representatiu d'aquest moment seria Tigbourne Court, a Surrey, de 1897. A partir de 1905, Lutyens deriva cap a formes classicistes, especialment pal·ladianes i neogeorgianes que justificaven l'estil colonial dels seus encàrrecs. Com a mostres d'aquest segon període citem l'Ambaixada Britànica a Washington i el cenotafi de Whitehall. Cal fer esment també del caràcter d'home públic i de notable presència social, circumstàncies que possiblement facin entendre el camí cap a estils conservadors i la gran quantitat d'obres importants realitzades per a la societat anglesa colonial. H.A.N. Brokman el qualifica d'arrogant, sec i anarcat, ço que potser també es aplicable, segons diversos indicis, al nostre personatge.

HOFFMANN, Joseph (1870-1956)

Ambdós són d'una llarga vida quasi bessona. El cofundador de la secessió Vienesa i deixeble estimat d'Otto Wagner influirà poderosament amb el seu treball de 1903, la Casa de Convalescència de Purkersdorf, i obrirà la nova etapa de Puig i Cadafalch, que serà la d'influència secessionista, plana, planxada, que substituirà el neogoticisme anterior. Sense arribar a l'extrema elègncia de l'arquitecte vienès, Puig prendrà bona nota dels resultats i els aplicarà, sobretot a la casa Company. Com en d'altres exemples dels seus contemporanis, s'observa una inicial inclinació basada en la lliure forma i l'absència de regles compositives que predicaven les avantguardes de final de segle, per anar evolucionant cap a una progressiva academització, de caire més accentuat en Puig. Es a dir, considerem el fet com a generacional més que com a aïllat, reconeixent això com a propi dels arquitectes d'avantguarda, mentre les escoles trigaren molts més anys a produir el fenomen, i, ben segur, per d'altres motius.

PLECNICK, Joseph (1872-1957)

El recentment estudiat arquitecte eslovac entra dins el nostre estudi com a contemporani de Puig, com ell, alumne escollit de l'escola d'Otto Wagner, que fou l'equivalent, salvant les distàncies, de Domènech i Montaner en allò referent a l'àmbit local. Es pot objectar que Plecnick seria un creador més singular, menys lligat a corrents o escoles, més lliure. Però l'evolució de la seva obra també deriva cap a un classicisme abarrocat que podria equiparar-se amb el de Puig. En concret, el local de la companyia d'assegurances Vzajemna, a Ljubljana, de 1928, presenta similituds amb la casa Pich i Pon i amb l'obra de Mckim, Mead and White, sobretot en el seu fris de figures humanes coronant les columnes sense capitells.

LOOS, Adolf (1870-1933)

Un nou deixeble d'Otto Wagner pot significar una sorpresa, i probablement ho és. L'autor d'Ornamentació i delictes difícilment pot tenir excessius lligams o analogies amb l'obra de Puig i Cadafalch. L'absència d'excessos i l'expressió dels materials per sí mateixos només són entrevisibles al final de la seva obra, a partir de 1922-1923, i principalment a Montserrat, en concret, al garatge i al restaurant, on l'estructura és visible, els elements de tancament són suportants, les portes i les finestres són sense ornamentació i el paviment és continuat. La juxtaposició en el temps d'ambdós personatges indica que la presència de les avantguardes conviu molt estretament, al marge de l'èxit i l'acceptació que tingueren l'un o l'altre, que també fou molt diversa. L'exemple de Loos serveix per a il·lustrar aquesta convivència i el rebuig que des de la fi de segle tingueren els llenguatges clàssics, des del renaixement al neogotisme.

BEHRENS, Peter (1868-1940)

El camí de l'arquitecte alemany s'inicià també a les files de la revista "Jugendstil", la qual abandonarà cap al 1904, durant la seva època de director de l'Acadèmia d'Arts Aplicades de Düsseldorf. El pas al racionalisme, el féu molt aviat, molt més que alguns aspectes de l'obra de Puig que ens ateny: paradoxalment, cal entreveure un cert aspecte i una certa tendència en fragments de l'obra que no sigui façana principal, sinó lateral o darreres, es a dir, on l'arquitectura es produeix per si mateixa i no té res a explicar ni a representar. Serien els darreres fascinants, ordenats, nets, plans, de la casa de Casarramona del passeig de Gràcia, els laterals dels pavellons de Montjuïc, el darreres de la casa Pich i Pon, de la plaça de Catalunya, l'Hotel de Llafranch, etc., i, sobretot, la façana del restaurant i el garatge de Montserrat, quasi calcada aquella, de la sala de màquines de la factoria AEG, de la qual Behrens fou l'arquitecte.

VEGA I MARCH, Manuel (1871-1931)

Un dels contemporanis més lligats a Puig en l'etapa que estudiem, no tant per la seva producció arquitectònica com pel vessant polític-institucional. Vega es presenta el 1905 al concurs del Pla d'Enllaços que convoca Puig des de l'Ajuntament de Barcelona, però no surt guanyador ni massa ben parat a criteri del jurat. El 1909 proposa com a emplaçament de l'Exposició Universal a l'anomenat Parc del Besòs, que certament era el lloc més raonable a causa tant a la topografia com al Pla d'Enllaços esmentat. Forma part de la Comissió de Cultura de l'Ajuntament el 1916 i redacta un pla per a la construcció de 37 escoles. El mateix any 1917 presenta un projecte corresponent a la secció Internacional de l'Exposició de la Llum, signat amb Domènech i Montaner i que correspon a l'actual recta de l'Estadi. El projecte és una còpia menor del de Puig de 1915: només cal veure les columnates d'entrada, que són exactament iguals que les Victòries Alades, enderrocades el 1929.

DOMENECH I ROURA, Pere (1881-1962)

Fill de Domènech i Montaner, col.laborà amb el seu pare en les obres d'acabament de l'Hospital de Sant Pau i, després de la seva mort, passà a dirigir-les. L'obra de la casa de la Premsa, feta per a l'Exposició del 29, reflecteix també el parentiu i l'ascendència. Domènech fou el substitut en la direcció de les obres de l'Exposició, nomenat el 1925 per a la dictadura i el nou comitè organitzador, encara que amb un caire ideològic clarament diferent del de Puig i Cadafalch. Col.laborà en el Palau Nacional amb Cendoya i Catà i fou directament responsable de l'estadi de Montjuïc, d'un classicisme molt diferent del seu pare, en la línia de la regressió que també es fa palesa a la resta dels treballs que dirigí i encarregà. Fou catedràtic de l'ETSAB fins a 1950.

VALERI J. POPURULL, Salvador (1873-1954)

D'arrel gaudiniana, l'escassa producció d'aquest personatge ens mostra que el punt d'inflexió escollit per la tesi, el 1911, no és tan arbitrari com pot semblar en principi. Així, la casa Comalat, amb un llenguatge quasi rococó, ens fa patents dues coses: la primera és el retorn a les lleis de simetria en la composició de la façana principal, amb l'entrada, la tribuna i el balcó endreçant els elements que donen a la Diagonal, de manera que es rematen i es complementen amb "putti", com els de Puig a l'Hotel Tèrminus, de 1902, i, més tard, a Montjuïc. El segon aspecte és el tractament de la façana posterior que, com molt bé ho fan notar Hernández Cros, Mora i Pouplana al seu llibre, pertany a un altre llenguatge radicalment diferent. D'aquest fet tampoc no se n'escapa Puig a la casa Pich i Pon, de la plaça de Catalunya, o a la casa Casarramona, encara que fent servir un llenguatge quasi racionalista de terraça contínua minimalista.

RUBIO I BELLVER, Joan (1870-1952)

De la tesi del seu descendent Ignasi de Solà-Morales i Rubió, després convertida en llibre sota el títol de Joan Rubió i Bellver o la fortuna del gaudinisme, n'hem extret algunes notes que relacionen i lliguen les dues produccions arquitectòniques en allò referent als canvis estilístics postmodernistes; així, la seva contemporaneïtat física no té res de comú en les primeres obres. Per exemple, les construccions que fan a la muntanya del Tibidabo, totes elles de tipologia residencial, com el Frare Blanc, el Sanatori de Tibidabo, la casa Fornells, degudes a Rubió i Bellver, són certament més pròpies del gaudinisme que no pas a la secessió de Puig en a casa Muntadas, la Pastor o la Trinxet, per posar alguns exemples.

En canvi, si estudiem la casa Pomar tant tipològicament com estilística trobarem un tractament paral·lel compostiu interessant: els baixos oberts en arcades, la tribuna del principal vidriada i en relleu, la conversió d'aquest element en balconada al segon pis, la seqüència de plantes tipus amb balcó corregut i el remat triangular amb aigües a les mitgeres com el de Puig a la casa de les Punxes, l'Ametller, etc. Malgrat les proporcions, aquesta casa, exceptuant el remat esmentat, té molt a veure amb la casa Casarramona, pel passeig de Gràcia, o amb la façana de la Pich i Pon, de l'avinguda de la República Argentina. També es produeix paral·lelament el canvi al classicisme, encara que amb estils diferents, com ho eren a l'època modernista: El trànsit entre ambdues produccions és en virtut de les seves col·laboracions amb les institucions, de primer a través de la Diputació i després des de la Mancomunitat, allà el 1913. Així, l'obra pública que oferirà Rubió de més envergadura, l'Escola Industrial o can Batlló, del carrer d'Urgell, seria en certa manera equiparable a la producció monumental última de Puig.

VALERI I PUPURULL, Salvador (1873-1954)

D'arrel gaudiniana, l'escassa producció d'aquest personatge ens mostra que el punt d'inflexió escollit per la tesi, el 1911, no és tan arbitrari com pot semblar en principi. Així, la casa Comalat, amb un llenguatge quasi rococó, ens fa patents dues coses: la primera és el retorn a les lleis de simetria en la composició de la façana principal, amb l'entrada, la tribuna i el balcó endreçant els elements que donen a la Diagonal, de manera que es rematen i es complementen amb "putti", com els de Puig a l'Hotel Tèrminus, de 1902, i, més tard, a Montjuïc. El segon aspecte és el tractament de la façana posterior que, com molt bé ho fan notar Hernández Cros, Mora i Pouplana al seu llibre, pertany a un altre llenguatge radicalment diferent. D'aquest fet tampoc no se n'escapa Puig a la casa Pich i Pon, de la plaça de Catalunya, o a la casa Casarramona, encara que fent servir un llenguatge quasi racionalista de terrassa contínua minimalista.

RUBIO I BELLVER, Joan (1870-1952)

De la tesi del seu descendent Ignasi de Solà-Morales i Rubió, després convertida en llibre sota el títol de Joan Rubió i Bellver o la fortuna del gaudinisme, n'hem extret algunes notes que relacionen i lliguen les dues produccions arquitectòniques en allò referent als canvis estilístics postmodernistes: així, la seva contemporaneïtat física no té res de comú en les primeres obres. Per exemple, les construccions que fan a la muntanya del Tibidabo, totes elles de tipologia residencial, com el Frare Blanc, el Sanatori de Tibidabo, la casa Fornells, degudes a Rubió i Bellver, són certament més pròpies del gaudinisme que no pas a la secessió de Puig en a casa Muntadas, la Pastor o la Trinxet, per posar alguns exemples.

En canvi, si estudiem la casa Pomar tant tipològicament com estilística trobarem un tractament paral·lel compositiu interessant: els baixos oberts en arcades, la tribuna del principal vidriada i en relleu, la conversió d'aquest element en balconada al segon pis, la seqüència de plantes tipus amb balcó corregut i el remat triangular amb aigües a les mitgeres com el de Puig a la casa de les Punxes, l'Ametller, etc. Malgrat les proporcions, aquesta casa, exceptuant el remat esmentat, té molt a veure amb la casa Casarramona, pel passeig de Gràcia, o amb la façana de la Pich i Pon, de l'avinguda de la República Argentina. També es produeix paral·lelament el canvi al classicisme, encara que amb estils diferents, com ho eren a l'època modernista: El trànsit entre ambdues produccions és en virtut de les seves col·laboracions amb les institucions, de primer a través de la Diputació i després des de la Mancomunitat, allà el 1913. Així, l'obra pública que oferirà Rubió de més envergadura, l'Escola Industrial o can Batlló, del carrer d'Urgell, seria en certa manera equiparable a la producció monumental última de Puig.

ANTONI DE FALGUERA (1876-1945)

Col·laborà amb Puig i Cadafalch en la redacció del monumental estudi de l'arc romànic a Catalunya i d'altres treballs arqueològics, així com el propi despatx d'arquitectura. Es, potser, un dels personatges més fidels a les directrius del mestre i en l'obra del qual es nota d'una manera menys equívoca la procedència. Per a il·lustrar-lo, citarem quatre exemples: el projecte d'entrada al cementiri de Sant Esteve de Castellar; la casa de la Lactància, a la Gran Via, 477, de Barcelona; l'Escola del Bosc, a Montjuïc; i, per sobre les altres, l'actual Conservatori Municipal de Música, al carrer del Bruc, 110, de Barcelona, rèplica de Can Serra en l'ordenació general i en el tractament de les cantonades.

JAUSSELY, León (1875-1933)

L'arquitecte i urbanista francès guanyà el Pla d'Enllaços que convocà com a concurs l'Ajuntament de Barcelona. Aquest projecte significava el triomf de la gestió de Puig i Cadafalch al municipi com a membre del seu govern, ja que fou ell l'ànima de la convocatòria que pretenia ésser un replanteig unitari, diguem-ne modernista, del qüestionat Pla Cerdà, el qual refusava i discutia tant com podia. Es destacable també tota la part del grafiat, principalment de la perspectives, extretes totes elles de l'Académie des Beaux-Arts, que recorden moltíssim les que farà Puig en el projecte de 1915, assimilant així la idea de ciutat burgesa, capitalina, que l'un i l'altre concebien per a Barcelona.

CATA I CATA, Enric (1878-1937)

L'autor, juntament amb Pedro Cendoya, del Palau Nacional de Montjuïc fou un dels membres del cos de professors de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona que substituï Puig i Cadafalch en el disseny de la coronació de l'eix monumental, que ell denominà palau de l'Art Antic. Catà, molt més dotat que els seus col·legues en allò referent al projecte, proposà un edifici basat en el projecte inicial de 1915, però d'una qualitat inferior, com quasi tot el producte que es construí en l'Exposició de 1929. Aquest espai, inicialment cobert amb la cúpula inspirada en Wagner i McKim, Meat & White, que havia de servir com a edifici representatiu d'un ideari polític determinat, passa a fer-ho del seu oposat, la dictadura de Primo de Rivera, amb tot el confusionisme espanyolista i culturalment regressiu. Aquesta actitud no fou exclusiva de Catà ni del palau, sinó també de la resta d'edificacions que configuraren finalment la muntanya de Montjuïc.

FERRES I PUIG, Eduard (1880-1928)

L'interès que per a nosaltres té l'arquitecte del Maresme es basada en la independència estilística i de criteri que mantingué al llarg de la seva fecunda i poc coneguda obra. L'individualisme de Ferrés fou promogut principalment per les seves obres a l'estranger, principalment a Brussel·les, on construí diversos hotels per a l'empresari Marquet, home de negocis relacionat amb la cadena dels Hotels Ritz. Es poca la influència del tandem Elies Rogent - Domènech i Montaner, per no dir nul·la. En canvi, els treballs inicials demostren una connexió molt estreta a les tesis de la "Moderne Bauformen", cap al final del secessionisme, per a derivar obertament cap a un classicisme afrancesat més en la línia de Puig i Cadafalch que no pas en la d'E. Bona o E. Sagnier. Cal destacar l'Hotel Palace, a Madrid, l'Hotel Ritz de Barcelona, la casa Ferrer Vidal, de 1916. El 1925 fou nomenat director de les obres de l'Exposició de Montjuïc, en substitució de Puig i Cadafalch, fent equip amb Domènech i Roura. L'obra més representativa del treball de Ferrés entre nosaltres és la casa Damians, al carrer de Pelai, ex-El Siglo, on són presents els magatzems Tietz de Berlín, de Shering, en una intel·ligent adaptació.

PERICAS I MORROS, Josep M. (1881-1965)

L'arquitecte de Vic entra dins del que podríem definir com a escola de Puig i Cadafalch. Amb Rafael Massó, ambdós serien els representants de l'escola d'Amsterdam i la secessionista, enfront de la línia més conservadora. També els podríem qualificar com a continuïstes fora de Barcelona i serien dels pocs representants que construeixen amb elevada qualitat. Ja el 1911, Pericas fa una obra de joventut que té molt a veure amb la fàbrica Casarramona, no solament per l'ús del maó pla, sinó per l'expressió formal: és l'església del Carme. També el monument a Verdaguer tindria quelcom a veure amb l'obra de Puig. Però, sobretot, és la intervenció a l'illa de cases formada per Diagonal, rambla de Catalunya i Rosselló, en què és situada can Serra, allà on és més clara i evident aquesta relació. Les solucions d'ampliacions successives porten explicades les diverses dates i evolucions estilístiques. A destacar la cantonada oposada amb el núm. 320 de la Diagonal, construïda en línia de l'obra de Puig, i el tractament arrodonit de les cantonades, tan similar a la casa Miele, del carrer de Ferran i Rambla, que ens permeten d'afirmar que Pericas és un dels continuadors estilístics més avantatjats.

MASO I VALENTI, Rafael (1880-1935)

L'obra de l'arquitecte de Girona seria l'extensió culta i refinada del noucentisme fora de Barcelona, en concret a Girona i la seva província. Masó, més que Pericas, seria el deixeble predilecte, al meu entendre, i el continuador del moviment secessionista al país iniciat per Puig i Cadafalch. Cal contemplar les cantonades de la casa Encesa, de 1915, o la torre de la societat "Athenea", de 1913, com per poder veure-hi Olbrich i Hoffman, però més directament la casa Company, amb tot tipus de profusió ornamental similar, fins i tot volumètrica. La farinera Teixidor, de 1911, té més a veure amb la casa Casarramona que no pas amb Gaudí, tal com defensa J.F. Ràfols.

GODAY CASALS, Josep (1882-1936)

Natural de Mataró, el podem considerar sense gaire dubtes el seguidor més qualificat dels plantejaments culturals i arquitectònics de Puig, sense que això signifiqui que les seves obres estiguin lligades a les del darrer. Aquesta relació es basa en el treball conjunt al despatx de Puig, on col·laborà en la casa de les Punxes i, molt especialment, en els concursos per al Palais de la Paix i de l'església votiva de Buenos Aires, d'una clara tendència goticista. I, en segon lloc, en la col·laboració, juntament amb Antoni de Falguera, dels volums sobre la història del romànic a Catalunya, obra en la qual és responsable de gran part d'aixecaments de plànols. Arran de la convocatòria, el 1910, del concurs per a la seu de Correus, es produeix la ruptura entre els dos arquitectes, malgrat presentar dos treballs gairebé iguals. Fou premiat el de Goday, en equip amb Jaume Torres Grau, que és el construït. La influència dels anys d'aprenentatge és visible en l'ús que farà a totes les obres dels esgrafiats que dissenyà perquè Francesc Canyelles els executés amb rigor. El 1916 fou nomenat arquitecte en cap del servei d'Escoles de l'Ajuntament. Es en elles on Goday explica millor la independència de criteri i el gust pel noucentisme de manera poc confusa. Així, l'escola Pere Vila, la Baixeres, la Ramon Llull presenten uns estils de rigor classicista amb marcades incrustacions ornamentals en forma d'esgrafiats, tal i com hem dit, o en l'ús que fa de la terracuita, la qual cosa no féu mai Puig i Cadafalch. La reforma, el 1919, de la casa de l'Ardiaca es mou dins els esquemes coneguts de Rogent-Domènec-Puig, més visibles en l'ús de la ceràmica del claustre. A Montjuïc, l'edifici de la Casa de la Ciutat, de 1928, és un exemple més tardà de la progressiva despulla ornamental i del tímid intent de donar importància a l'estructura. Per acabar, la seva obra cabdal, al meu criteri, fou el grup escolar Collazo i Gil, de 1932, on els models tornen a ésser l'arquitectura culta escandinava, saxona, de l'ús del maó amb possibilitats compositives insòlites. En certa manera, seria el retorn a l'origen que inicià Puig amb el goticisme nòrdic.

FLORENSA I FERRER, Adolf (1889-1969)

En un article a "Arquitecturas Bis" sobre el llenguatge classicista a Barcelona, Oriol Bohigas, en parlar de les escoles d'aquest moviment, les classifica en dues línies: la brunel.leschiana, representada per Duran i Reynals i N.M. Rubió i Tudurí, com a caps de fila, i la de Puig i Cadafalch i Adolf Florensa, en tant que s'inspiren en les obres americanes de l'Escola de Chicago. Seria, aquest darrer arquitecte, el més jove seguidor i un dels més fidels d'allò que denominarem "escola Puig", per entendre'ns. A la part de la Via Laietana encarregada el 1908 al nostre personatge, Florensa fa tres obres dins el llenguatge de què es componia la trilogia d'obres americanes d'oficines, ja esmentades. El casal del Metge és la més italiana, potser més florentina i europea que les altres. Tant la casa Cambó com el Foment del Treball són unes mostres correctíssimes del camí en què treballà Puig i Cadafalch i que Florensa sabé adaptar en aquest difícil equilibri que consisteix a militar en el classicisme quan les avantguardes s'estan obrint camí. De molt menys qualitat és l'edifici del Palau de Comunicacions de Montjuïc, adaptació pobre del projecte de 1915 i en el qual es proposava una columnata que tancava un edifici compacte, sòlid, similar al dels palaus. Aquest interès i aquesta correcció decauen profundament després de la guerra, com també tota la producció de Bona, Nebot, Duran i Reynals i els arquitectes d'arrel classicista que abans del 36 obtingueren un resultat i una correcció, però que s'estabellaren després enfront del feixisme i l'arquitectura dels especuladors.

GUARDIA I VIAL, Francesc () (Títol, el 1905)

Gendre de Domènech i Montaner, fou l'encarregat d'ampliar la casa Thomas del seu sogre amb un respecte i fidelitat encomiables. Però això no era més que un fals reflex, ja que Guàrdia mantingué una actitud hostil i beligerant contra les avantguardes i el modernisme en particular. D'arrel secessionista és el Mercat Central de València, obra primerenca que lliga amb el final de la casa Company. Dos edificis posteriors, la Delegació d'Hisenda, de la Via Laietana, 8, i la casa Almirall, de la Diagonal, ens presenten una manera de treballar ben diferent de la de Puig i Cadafalch dins el classicisme, encara que d'una elevada correcció estilística i formal. Es una mostra de l'academicisme tardà de caire "Beaux-Arts", però amb una certa qualitat.

RUBIO I TUDURI, N.M. (1891-)

El cap de files del moviment classicista d'abans de la guerra, juntament amb Duran i Reynals, que J.F. Ràfols qualificà de "bruneleschians", començà a tenir contacte de molt jove amb el nostre personatge. Així, en buscar Cambó, H.N. Forestier perquè es fes càrrec dels treballs de jardineria de l'Exposició, es creà el servei municipal de Parcs i Jardins, amb Rubió al cap. Col·laboraren, malgrat les dificultats, en un mateix projecte. D'aquest moviment classicista encapçalat per ell, se'n destaca el monestir de Montserrat, a Pedralbes, com a obra cabdal del seu temps. Rubió també tingué una participació destacada en les avantguardes, com a l'edifici de la Metro Goldwin Mayer, de llenguatge racionalista. Es autor dels hotels de la plaça d'Espanya i d'un projecte de gratacels per a oficines i habitatges a l'avinguda Central de Montjuïc, dissenyat després de l'Exposició.

DURAN I REYNALS, Raimon (1892-1966)

Probablement l'arquitecte més jove que apareix a la tesi. I no ho és tant per la seva vinculació directa amb la línia o escola de Puig, com per la seva militància en el corrent brunel·leschià, fent equip amb N.M. Rubió i Tudurí. Les obres del monestir de Montserrat, a Pedralbes, i del palau de les Arts Gràfiques, a l'Exposició de Montjuïc, poden donar una idea de la capacitat classicista i les aptituds per a l'ús del llenguatge clàssic. La seva militància, sembla que només teòrica, en les avantguardes del GATPAC s'esvai amb la guerra. Després d'ella, i malgrat totes les crítiques i dificultats sobre els problemes d'escala clàssica relacionats amb la domèstica dels temps de l'especulació, malgrat el planxat de les seves façanes degut a la pobresa del material, Duran i Reynals obté una arquitectura d'una correcció admirable, molt més enllà de la dels seus contemporanis.

FOLGUERA GRASSI, Francesc (1891-1960)

Ja clarament distanciat en el temps i en la producció, l'autor del magnífic Casal de Sant Jordi, de Casp-Via Laietana, tingué un paper destacadíssim en la configuració de la idea inicial de Puig i Cadafalch del projecte de 1916 de l'Exposició de les Indústries Elèctriques, en la qual proposava de fer, allà on ara és el Mercat de la Flors, una mostra d'arquitectura autòctona, tal com s'havia fet a Brussel·les feia pocs anys amb molt d'èxit. La qualitat professional de Folguera permeté, juntament amb Ramon Raventós, Utrillo i el pintor Xavier Nogués, donar a l'Exposició del 29 un producte d'un cert interès arquitectònic i pedagògic, molt distant de la resta de realitzacions -excepte els pavellons- de confusa i dubtosa procedència.

NEBOT I TORRENTS, Francesc de P. (1888-1966)

Malgrat que J.A. Ràfols el qualifica d'"apolític", el personatge de qui fem esment s'alineà a les forces polítiques més conservadores, no sols en allò que fa referència a la política, sinó a l'arquitectura. Els seus estudis-beques a l'estranger no el permeteren aprendre el llenguatge de les avantguardes, sinó els "Beaux-Arts" acadèmics, bastant posats en quarantena. L'extensa producció d'aquest arquitecte demostra una certa habilitat i recursos en el llenguatge clàssic, només, però, en el període de la preguerra i sense massa punts de contacte amb el del nostre personatge. El cinema Coliseum, la seva obra cabdal, al meu entendre, de 1923, s'alineà a tot l'ideari conservador del noucentisme, i importa el teatre de l'Opéra de Paris, de Charles Garnier, a la Gran Via de Barcelona, amb un gran vigor i energia. La suposada manca d'afiliació del personatge resta en entredit amb la seva participació des de l'Escola d'Arquitectura, com a director, en els treballs encarregats per la dictadura de Primo de Rivera. Així, el 1924, Romeu, baró de Viver, desposseeix Puig i Cadafalch de l'encàrrec de la plaça de Catalunya, i l'encomana a Nebot. El canvi és regressiu i es pot apreciar avui, sense que sigui responsable de les fonts de la postguerra. També a la culminació del carrer de Balmes, urbanitzat per Nebot, Puig hi col·locà el monument a Guimerà, resolent, així, una part de la ciutat amb més soltesa i rigor.

BONA, Eusebi ()

Entre els arquitectes posteriors a Puig i Cadafalch que destacaren per la quantitat d'obres construïdes dins el llenguatge classicista, la figura de Bona és una mostra il·lustrativa de les diferències qualitatives dels qui no es mogueren a penes dels punts de vista conservadors, tant en el que fa referència a la política com en l'actitud professional. Destacaríem dues obres en aquet llenguatge poc evolucionat que es diferencien de l'obra intel·ligent, cultivada i coherent de Puig i Cadafalch enfront de la inèrcia classicista "Beaux-Arts", presentada com a caduques formes del renaixement espanyol. La primera seria l'edifici de La Unión y el Fénix, del passeig de Gràcia barceloní, i la sèrie que construí per a la mateixa empresa, tots ells basats en les formes acadèmiques "Beaux-Arts". El segon seria l'edifici de la Diagonal, 564, que els joves arquitectes de la revista "A.C." publicaren com un pastel rematat per l'edifici com a símbol de cursileria. Així, la línia del monumentalisme no es continua ni produeix uns fruits homogenis: sembla respondre més a programes polítics i ideològics que no pas a capacitats de despatx. Després de la guerra, Bona s'encarrega de construir el seu del Banco Español de Crédito, al solar deixat per l'enderroc de l'Hotel Colón durant la guerra. L'operació de Bona en relació amb l'edifici de la casa Pich i Pon, de la plaça de Catalunya, és similar a l'actitud de Puig envers l'Hotel Colón, però considerant allò que hem citat anteriorment: pretén unificar tota la façana a través de la construcció d'un edifici central en forma de torre en alçada i una ala lateral que volumètricament vol coincidir amb la casa Pich i Pon. Per a aconseguir-lo, enderroca els tres "tholoi" de remat de l'edifici, els gerros i el balcó amb les cornises en un intent desesperat d'unificació de dos edificis que no tenen res o molt poc a veure en ésser concebuts des de punts de vista molt diferents. Per a il·lustrar molt millor aquesta tesi, es recomana llegir l'article d'Oriol Bohigas aparegut a Arquitecturas-Bis setembre-desembre de 1979, p. 15, on explica amb molta més claretat i contundència aquest tema.

LE CORBUSIER, Pierre Jeannaret (1887-1965)

Es possible que el pare del moviment modern tingui alguna relació amb un enamorat de l'arqueologia?. Hi caben ambdós personatges?.

Le Corbusier té una primera producció, entre 1905 i 1917, en la qual l'ús del moviment secessionista més o menys ortodoxe dona lloc a una sèrie de petites edificacions, totes elles situades a La Chaux-de-Fonds. D'entre elles, al destacar sobre totes la casa Schwob, de 1916, reforma de planta i façanes que coincideix en el temps i en la seva arquitectura amb la reforma de la Colla de l'Arròs, al parc de Montjuïc: la planta quadrada a la qual afegeixen dos mitjos cilindres laterals en forma de tribunes, la coberta plana, el remat en pèrgola, donen estranyes coincidències que convé tenir en compte. Anys més tard, el 1932, Puig i Cadafalch fa una conferència davant dels estudiants d'arquitectura de Barcelona en la qual qualifica d'indiscutible la influència de Le Corbusier en els moviments d'avantguarda, encara que no creu en la prefabricació ni en les produccions seriades.

WRIGHT, Frank Lloyd (1887-1941)

Tampoc no és intenció del doctorant pretendre excessives referències entre ambdós personatges. Sí la tenen amb els seus mestres, l'escola de Xicago tantes vegades citades, de la qual provenen clarament Wright i l'última producció de Puig. La cura per l'ordenació de la planta és radicalment divers en l'un i en l'altre; mentre el primer incorpora al paisatge una planta generalment articulada, el segon prefereix les formes simples i poc complexes, a les quals afegeix elements annexes. Com a "mètode", sí podríem fer coincidir ambdues produccions: al volum general se li incorporen elements d'ornamentació de diversa procedència, però que en el fons obeeixen a una manera igual de fer-ho. Citarem dos exemples d'analogies: el primer, serien les cases en filera de Robert Roloson, a Xicago, de 1894, de clara influència gòticista, que podríem relacionar amb la casa Ametller i amb la Coll i Regàs. La segona seria l'ordenació amb planta de l'Hotel Imperial a Tokyo, de 1916, que té un reflex en el Concurs de La Haia, a l'ordenació de la fàbrica Casarramona i sobretot a l'ordenació de la muntanya de Montjuïc. Al marge de la simetria en planta, destacarem la situació dels elements centrals amb cascada i la coronació amb forma de coberta a quatre aigües enlloc de la cúpula central utilitzada per Puig habitualment.

EVOLUCIO DELS ELEMENTS ARQUITECTONICS ESTUDI GRAFIC I RELACIONS ENTRE ELLS

JUSTIFICACIO DEL CAPIIOL.- El treball que presentem per regla general te un component literari obligat d'explicació descriptiva dels diversos elements que componen els edificis. Així, anem explicant detingudament les diverses particularitats de cadascuna de les obres que formen part de la tesi. Ha semblat convenient resumir en un capítol eminentment gràfic la globalitat de l'obra arquitectònica amb les seves parts més destacades de cada període i presentar-les conjuntament, deixant oberta la porta de les interpretacions i enfortint amb els dibuixos moltes de les expressions escrites de les que fem servir per tot el treball.

MOSTRES CONSIDERADES.- Hem seleccionat divuit obres amb la voluntat que representin el conjunt de la producció i els moments més clars de cada període, començant per la primera, la casa Martí o 4 Gats i acabant per l'última, la casa Marqués a LLafranch. Com a representants del moment medievalista-modernista, s'estudien la casa Amatller, la casa Coll i Regás, el Cros Garí, Can Serra, la casa Terrades, i la fàbrica Casarramona com a element de transició.

Del període secessionista hem escollit l'Hotel Tèrminus, la casa Trinxet, la casa Company, la casa Puig i Cadafalch del carrer de Provença i la Colla de l'Arros. Del període classicista fem esment dels palaus de Montjuic, la casa Pich i Pon de plaça de Catalunya, la casa August Casarramona del passeig de Gràcia, la casa Maria Guarro, la casa Pich i Pon de la República Argentina, i, com a obra pòstuma, la casa Marqués de LLafranch. No totes consten a cada gràfic, sinó una selecció de les més representatives de cadascun dels seus components. A efectes del treball, les cases relacionades les resumirem en les següents equivalències, per tal de simplificar la seva lectura. Així, la casa Martí serà 4-G. L'Amatller serà C.A. Coll i Regás serà C.i R. El Cros Garí serà C.G. Can Serra C.S. La casa Terrades C.T. La fàbrica Casarramona F.C. L'hotel Tèrminus H.T. La casa Mercedes Pastor, al Tibidabo, M.P.T. La casa Trinxet, C.TR. La casa Company, C.CO. La casa Puig i Cadafalch de Barcelona, PiC. 231. La Colla de l'Arroç, C.A.M. Els palaus de Montjuic serán P.D.M. Pich i Pon, de la Plaça de Catalunya, PiP.P.C. La casa Casarramona, del passeig de Gràcia, A.C. La casa Maria Guarro, M.G. La casa Pich i Pon, de la República Argentina, PiP.R.A. i la casa Marqués a LLafranch serà, finalment, C.M.LL.

DESCOMPOSICIO EN PARTS.- El primer gràfic fa referència a les façanes completes, fent esment de la relació entre el buit i el ple, la progressiva lleugeresa dels edificis i la seva ordenació tripartita. El segon i el tercer fan referència als sòcols o basaments, destacant una certa continuïtat en la repetició dels forats i els massisos, per un costat, i la major alçada i doble nivell del període classicista, per un altre. El quart i el cinqué tracten dels remats i coronacions, que expliquen de manera quasi literal els tres períodes a què fem

referència al llarg de tota la tesi. El sisè tracta del tema de la cantonada com a lloc singular de trobada entre els dos plans de façana, que passa de les escultures d'Arnau a l'aresta viva de LLafranch, però amb una preocupació constant per a tractar-ho com a element singular sobresortit del conjunt. El setè fa constar com les diverses etapes considerades tenen un denominador comú en l'estudi de les portes: com a mètode, l'entrada és un volum afegit o planxat al pla de la façana, que recorre al model pertinent segons el període. És historiada i té una autonomia pròpia, excepte en el període secessionista que passa quasi desapercebuda. El capítol vuité fa referència a les finestres i ens mostra ben clarament el procés de despulla i ortogonalització que va agafant al llarg del temps. El nové tracta de les balconades i de les baranes de tancament, a cavall entre les consideracions exposades en les portes i les finestres, però amb solucions més properes al període final que no a l'inicial. Al desé hi podem observar el treball a les tribunes, amb una clara militància en el barroquisme, excepte la inflexió de la seva pròpia casa, comportament similar al tractament de les portes. L'onzé i dotzé presenten interpretacions de petits elements, com són les cornises, les motllures i les ménsules com a complement i reforç de la resta del treball. Finalment, la " sky-line " o línia del cel, retalla gràficament allò que en literatura pugui resultar més laboriós i difícil d'entendre.

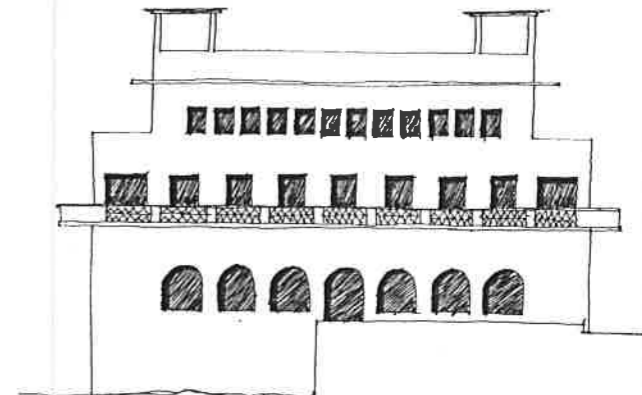
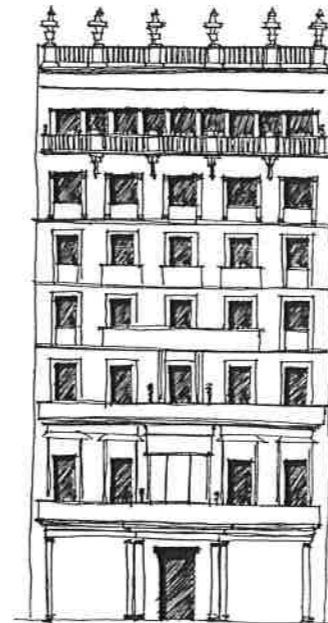
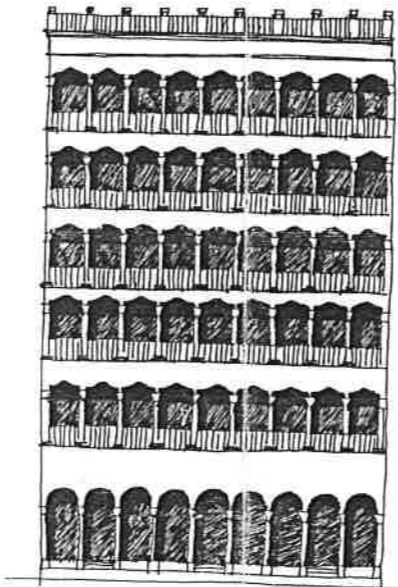
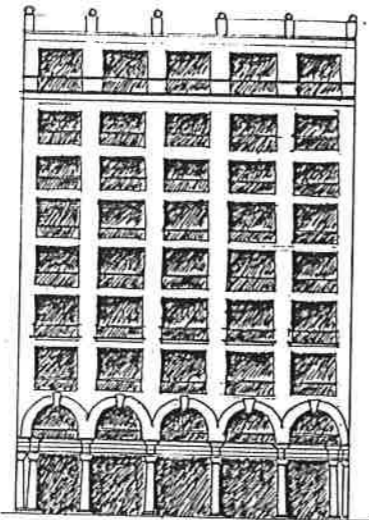
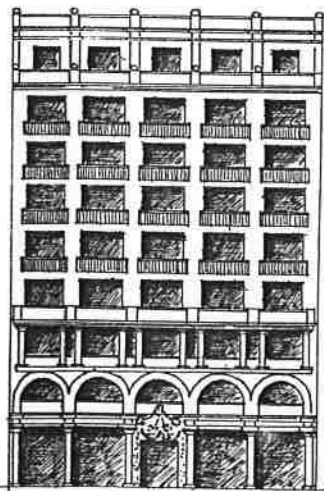
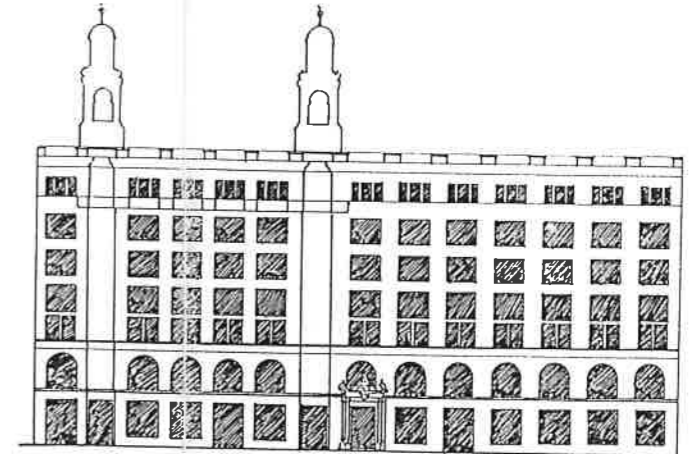
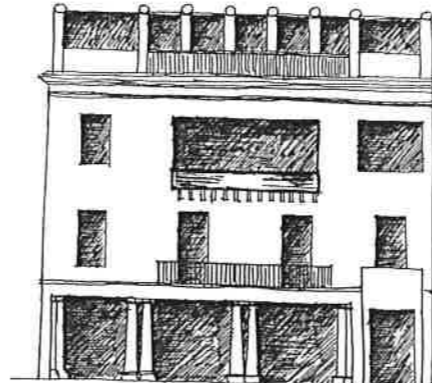
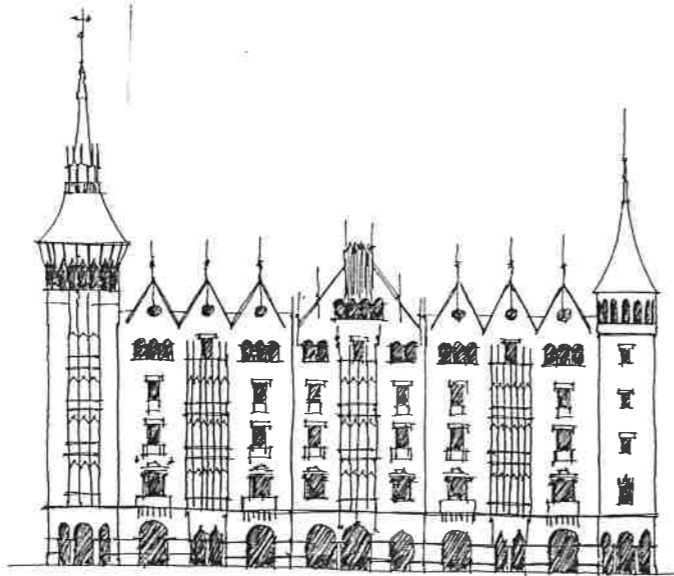
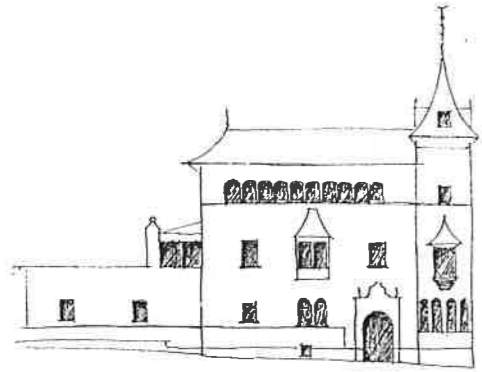
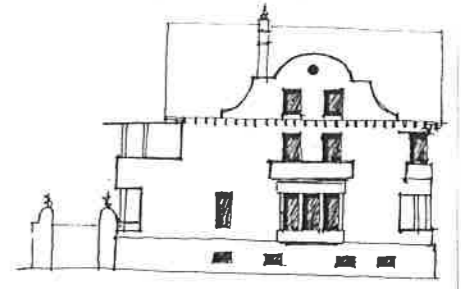
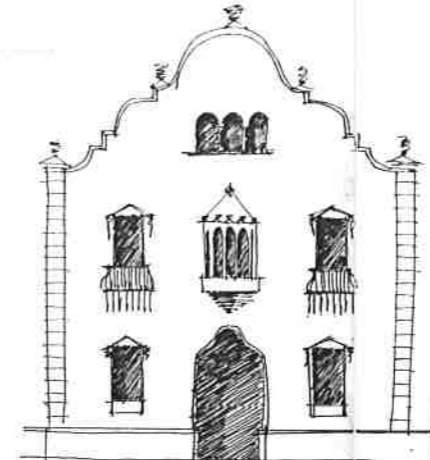
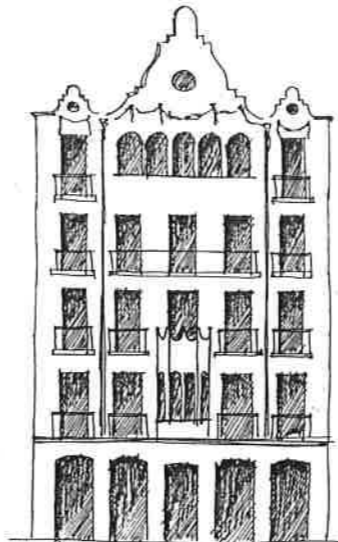
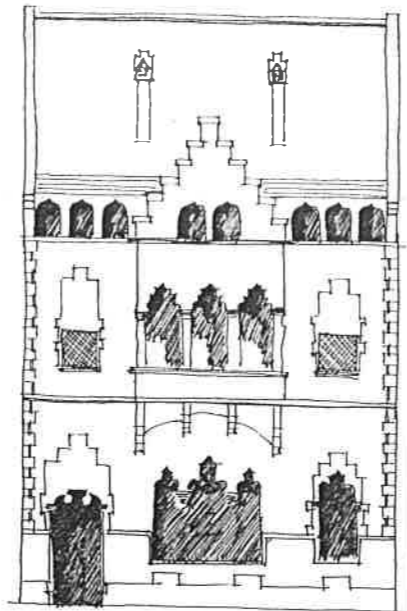
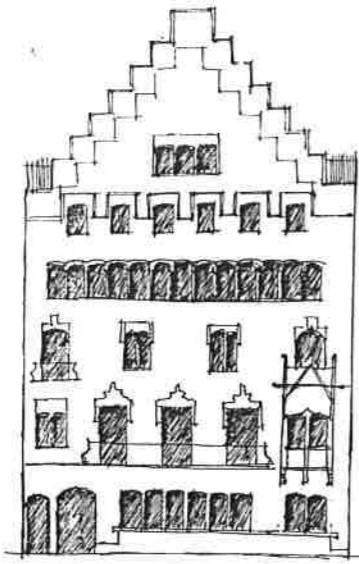
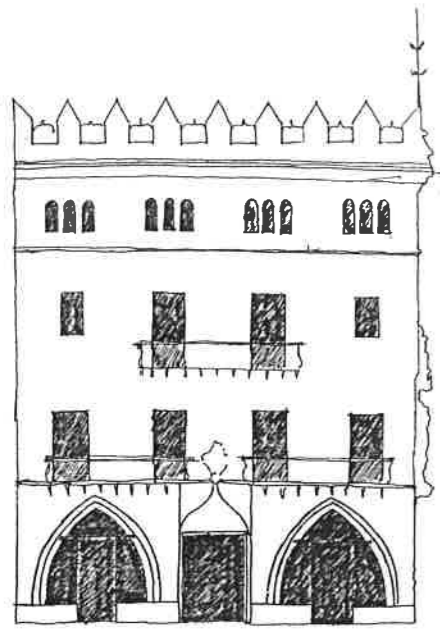
CONCLUSIONS.- Són les mateixes que s'expressen al llarg del treball i que fàcilment podem comprovar: la presència de tres períodes clars en la seva obra, la repetició de solucions pròpies o estranyes en diferents cases, la preocupació per la façana en detriment de les plantes, que són purs formulismes geomètrics; el canvi de volum general dels edificis i la seva relació amb els apartats en què hem subdividit el treball, la vibració punxaguda amb predomini de triangles del primer període, el progressiu arrodoniment culte del grup de casetes secessionistes, la militància final del període classicista, del qual farem continuat esment al llarg de tot el treball. Serveixi aquesta aportació inicial per a anar preparant una lectura compartimentada de l'obra que presentem i que aquí ja anem separant en els diversos períodes reconoscibles amb facilitat.

COMPOSICIO DE FAÇANES

Les cases escollides són: 4-G, C.A., C.i.R., H.T., C.TR., C.CO., C.S., C.T., PiC 231, PiP.P.C., M.G., A.C. i C.M.LL.

Les característiques principals són la pervivència d'un ordre tripartit, tant en sentit horitzontal com en el vertical, que té poques variacions en el conjunt de tota l'obra. Així, la divisió en vertical marca clarament una voluntat classicista des de la casa Martí fins a l'últim projecte de LLafranch. Aquesta divisió marca amb claretat el basament o sòcol sobre el qual s'apoya l'edifici, al que anirà adaptant en funció del volum de la façana i del programa realitzat. El segon ordre conté la planta tipus, que generalment comença amb una tribuna o balcó corregut amb volum central i s'enlaira amb una sèrie de forats alineats entre ells, encara que amb un tractament divers de balcó, alternant-se amb l'individual i el corregut en la primera i segona etapes i la uniformitat del període classicista, en la qual repeteix sense cap canvi la planta tipus. El tercer ordre també ve resolt amb un mateix criteri, que perviu en tota la obra: un fris a manera de golfa correguda més o menys tupida prepara l'arribada d'una cornisa que rematarà l'edifici de manera diversa en funció del període i del model emprat. En allò que fa referència a la composició en vertical, hem de fer constar la voluntat de treballar amb un volum central prominent que ordena a dreta i esquerra una sèrie de forats iguals, i això del primer a l'últim treball. A destacar els equilibris compositius en les obres de reforma i ampliació com Amatller, Coll i Regàs, Puig i Cadafalch, de Provença 231, o Pic i Pon P.C., en les quals la porta ja existeix. Aquesta composició fa servir les cantonades com a element central com a can Serra o a can Terrades.

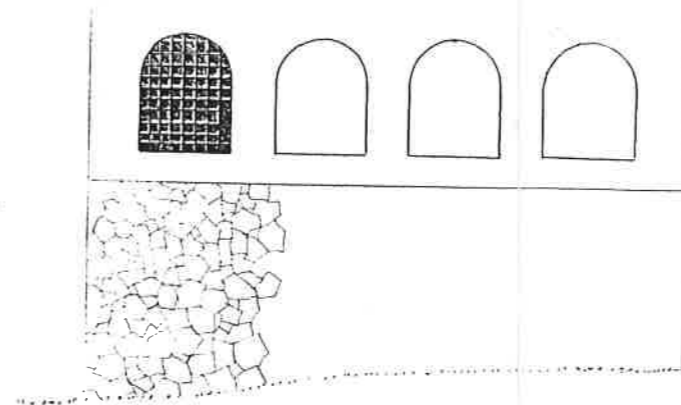
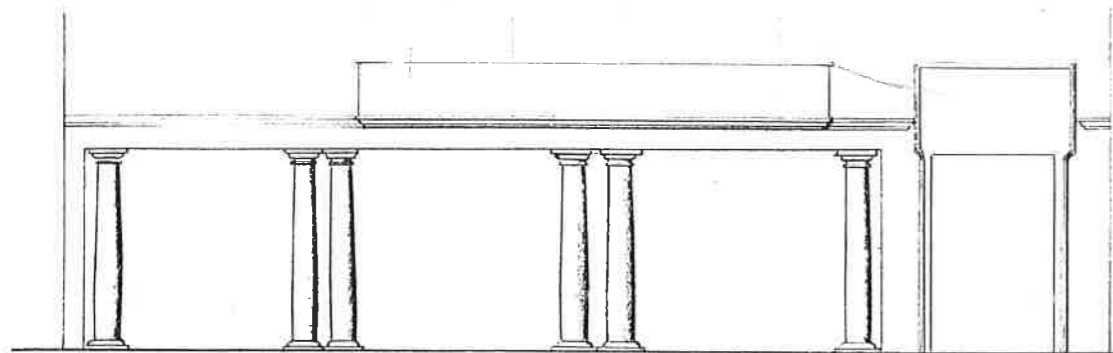
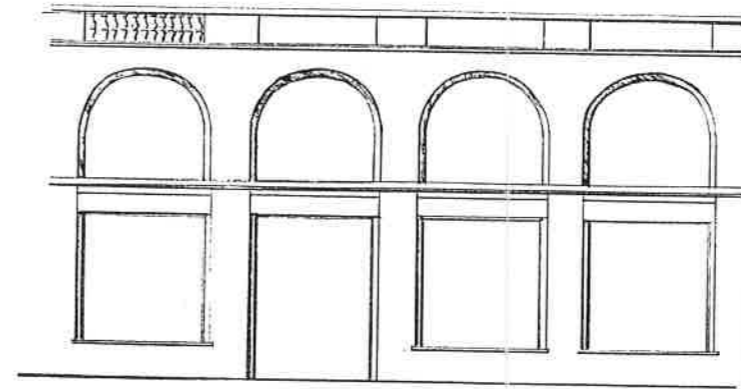
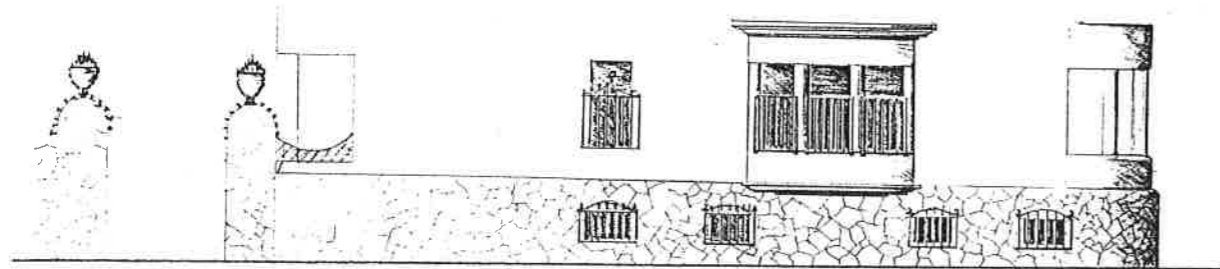
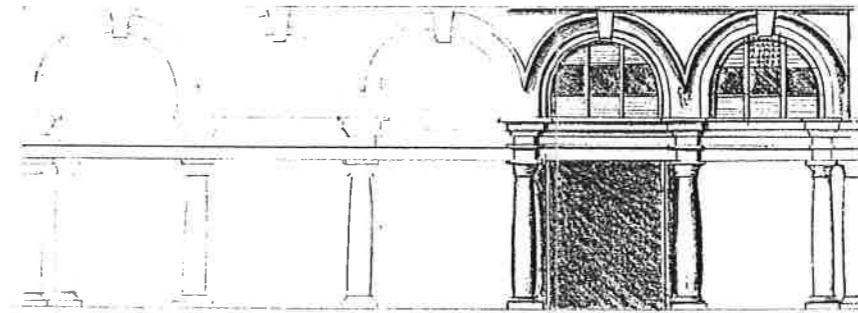
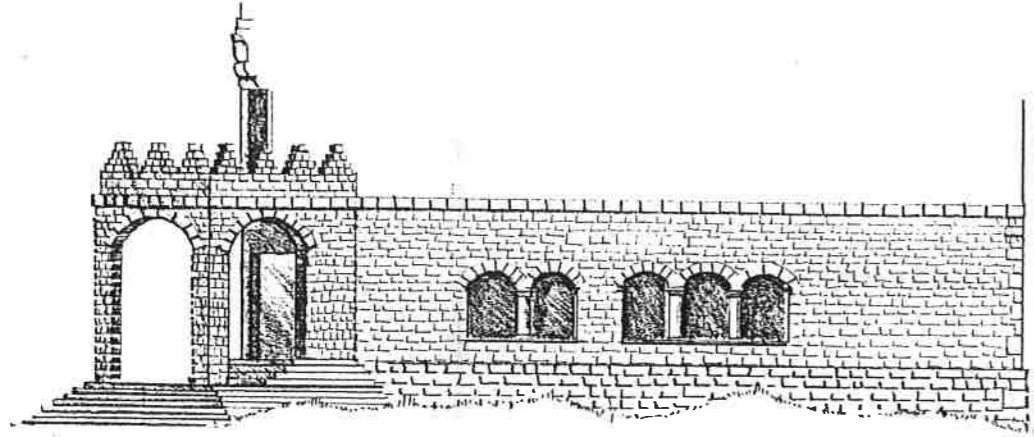
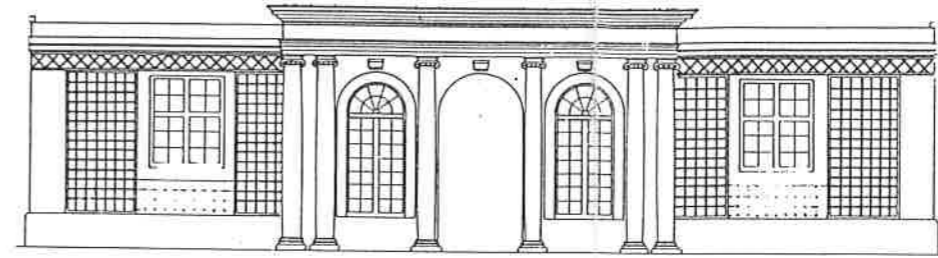
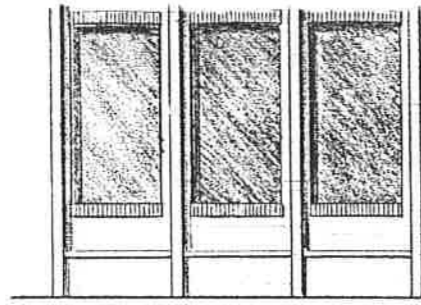
La coberta, tal i com veurem al seu capítol, marca de manera inequívoca els diferents períodes, caracteritzats per la seva gotització autòctona o nòrdica, amb el triangle que marca la coberta inclinada, el remat corbat barroc típic del període secessionista i la coberta plana del classicisme. Les relacions entre la massa i el forat es fan progressivament més lleugeres, sobretot en el cicle americà de la trilogia, quasi només un gran forat amb marc estructural, per tornar a la penombra en les darreres obres.

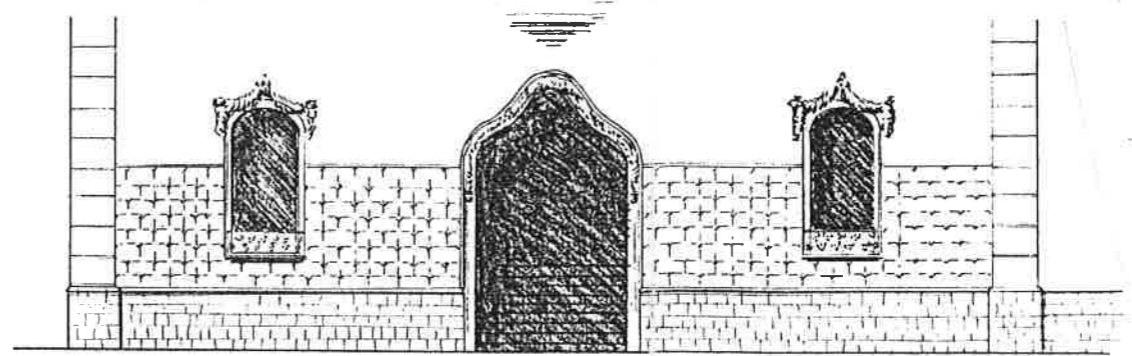
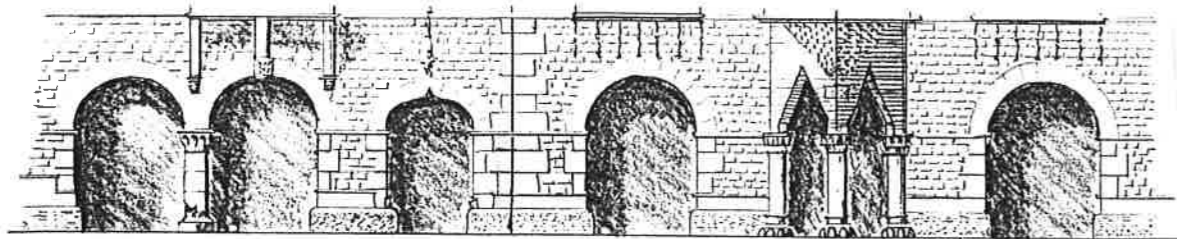
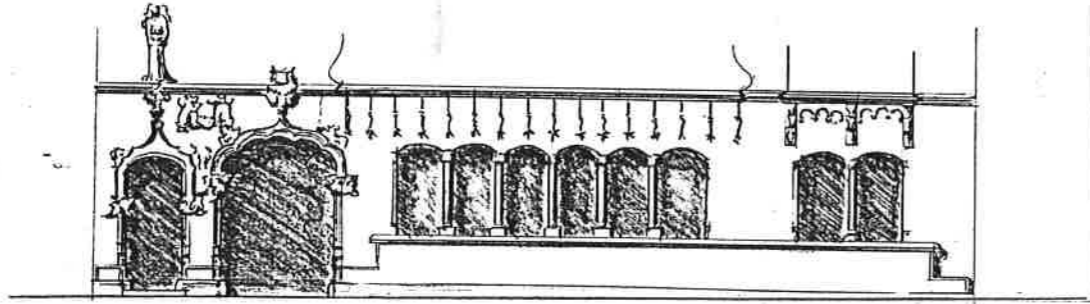
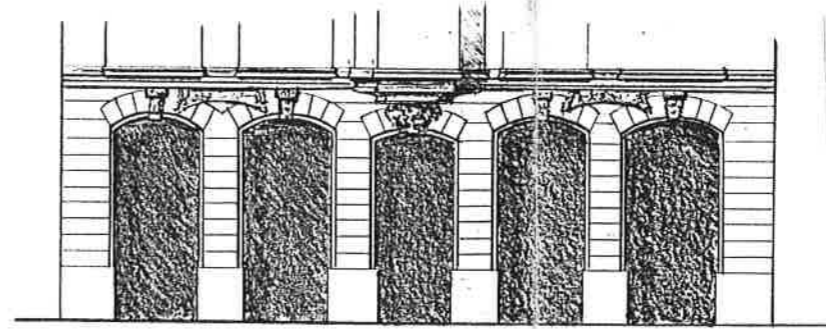
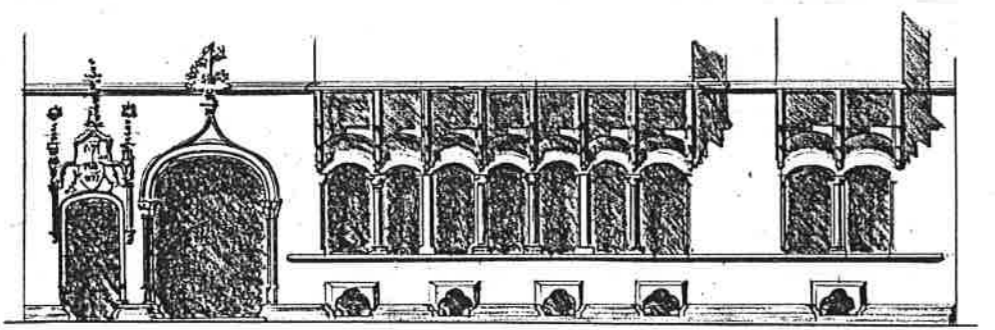
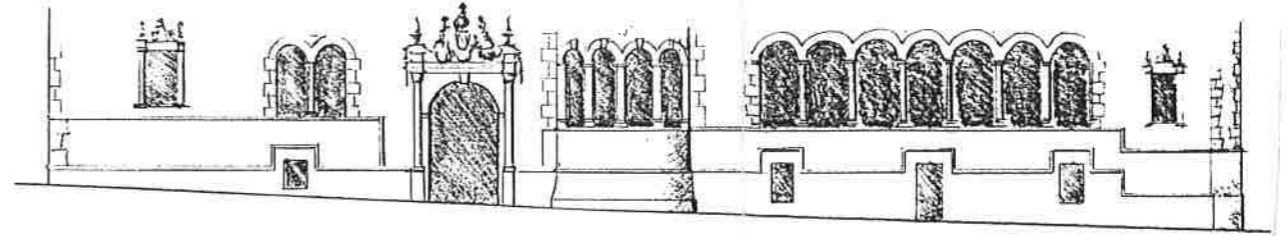
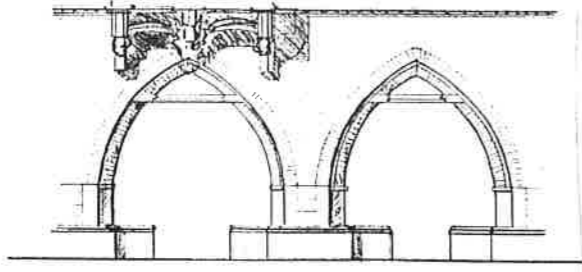


SOCOLS O BASAMENTS.

Les cases escollides són: a la primera fulla 4-G., C.S., C.M., C.A., C.S., H.T., C.TR.; a la segona la F.C., C.A.M., M.P.T., C.CO., M.G., FIP.P.C., PiC.231, C.M.LL.

Destacarem l'ús inicial del gòtic com a estil a la planta baixa només en els 4 Gats i a les caves Codorniu. La seqüència de forats petits i desiguals del primer període, en el qual pràcticament repeteix la mateixa solució a Amatller i a Macaya. La prompta aparició del sòcol clàssic a l'hotel Tèrminus, amb els seus arcs de carpanell com a fet aïllat en el seu temps, però al qual recurrirà posteriorment al moment classicista. El malabarisme de la casa Terrades com a cruïlla de final d'un període i inici de l'altre. L'obra de maó de pla a la fàbrica Casarramona com a exemple aïllat d'ús i coneixement de material i l'entrada al classicisme a base d'aixecar l'edifici sobre columnes des de la seva pròpia casa o la Colla de l'Arros a una sola alçada, o el recurs d'incorporar-hi l'entresolat per tal de proporcionar-ho amb l'alçada urbana dels edificis sustentats. L'ordre escollit es preferentment el dòric i alguna vegada el jònic, amb arcada de mig punt en l'intercolumni. Aquesta lleugeresa progressiva té l'excepció dels palaus de Montjuic, en els quals l'element sòcol és estrictament l'anivellació del terra. Finalment, fem constar la presència d'un basament més petit, generalment petri a manera de rodapeus pel que ventila el semisoterrani.

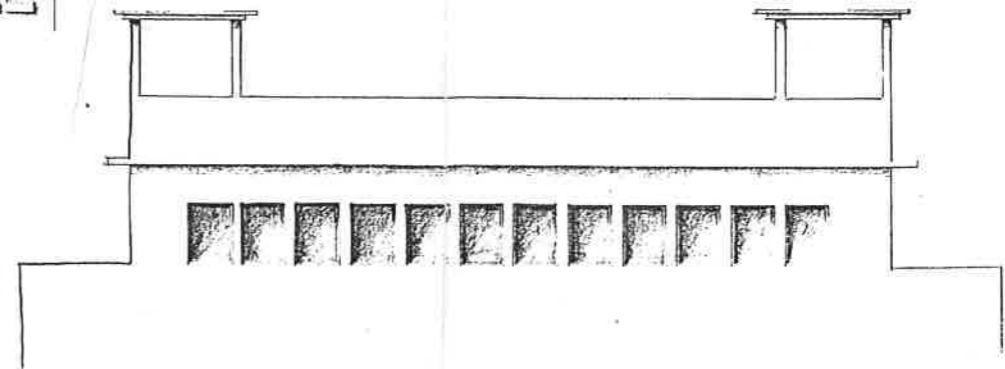
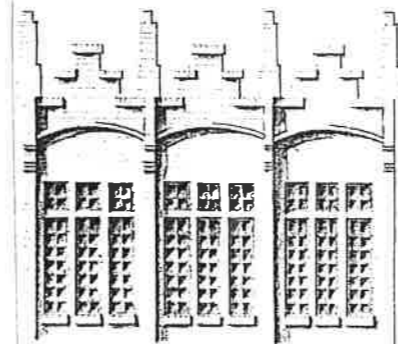
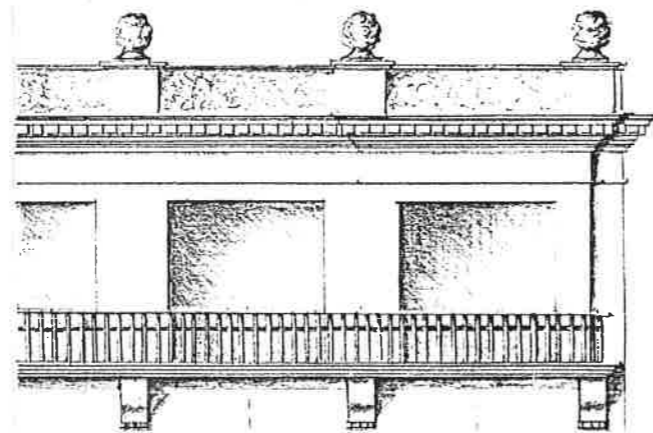
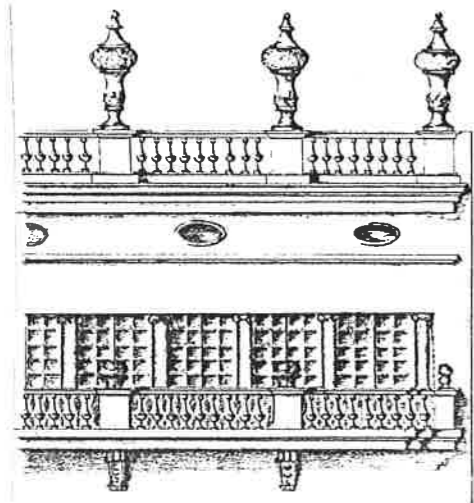
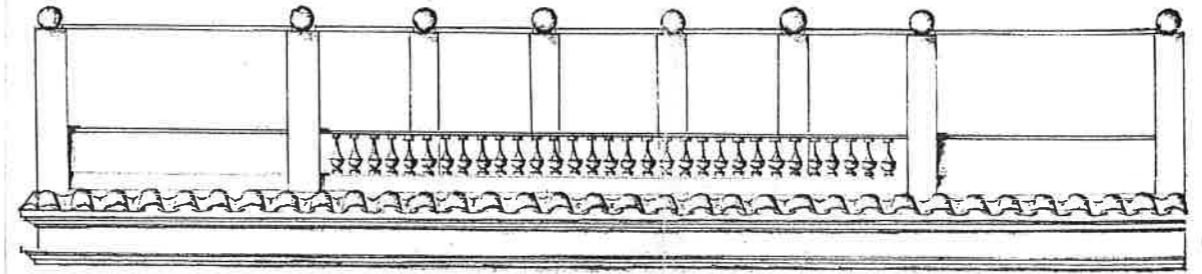
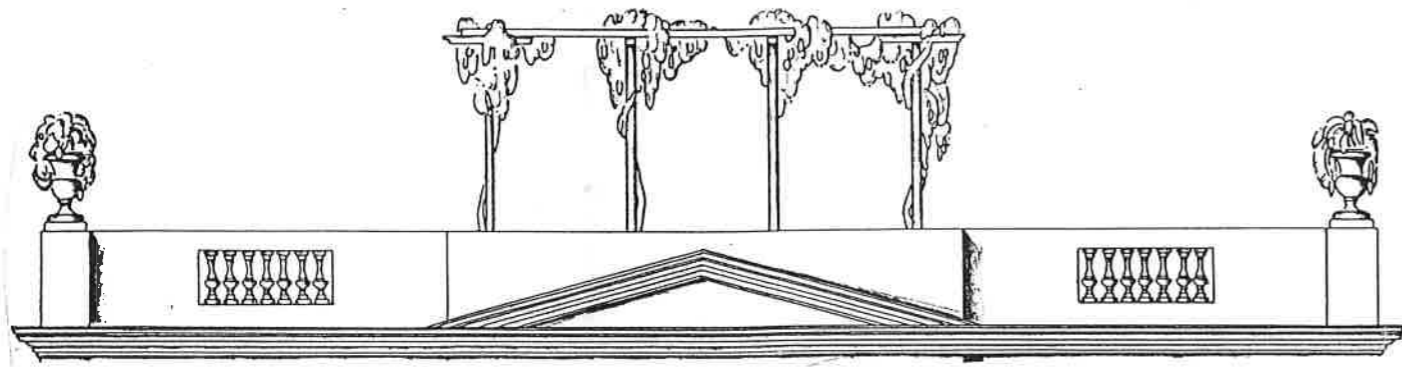
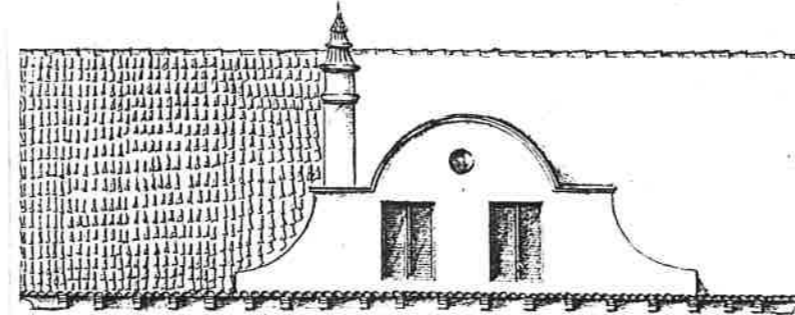
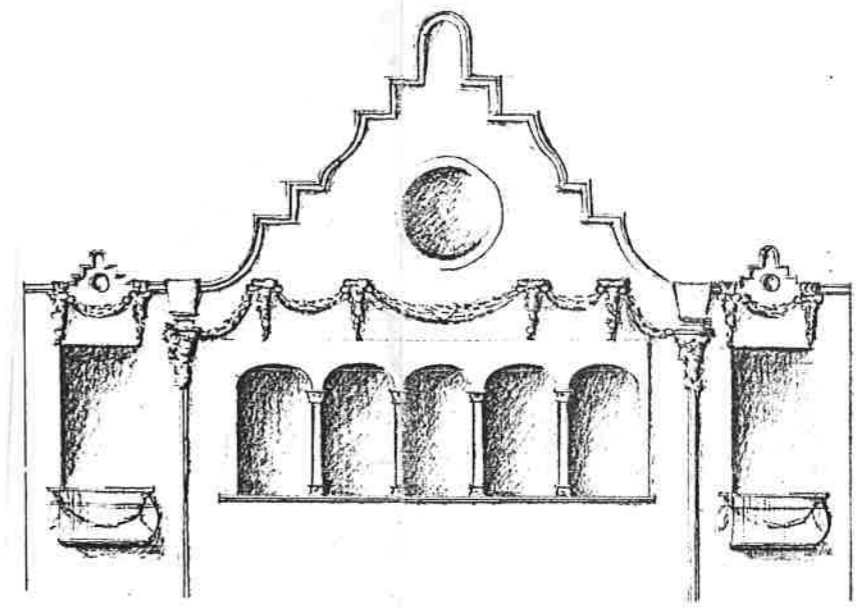


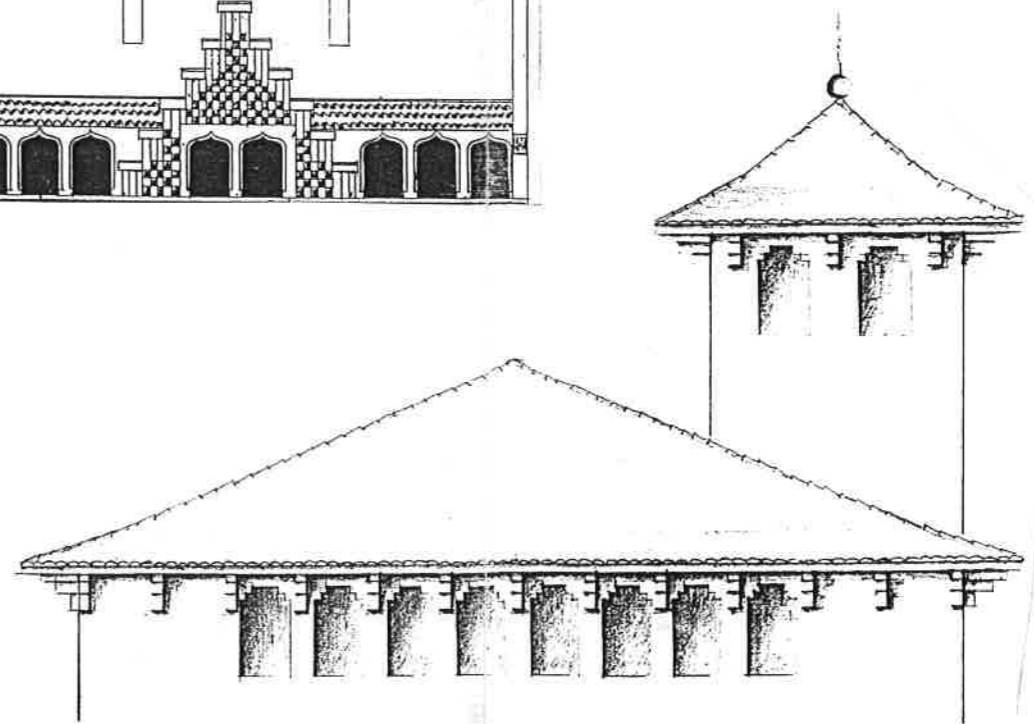
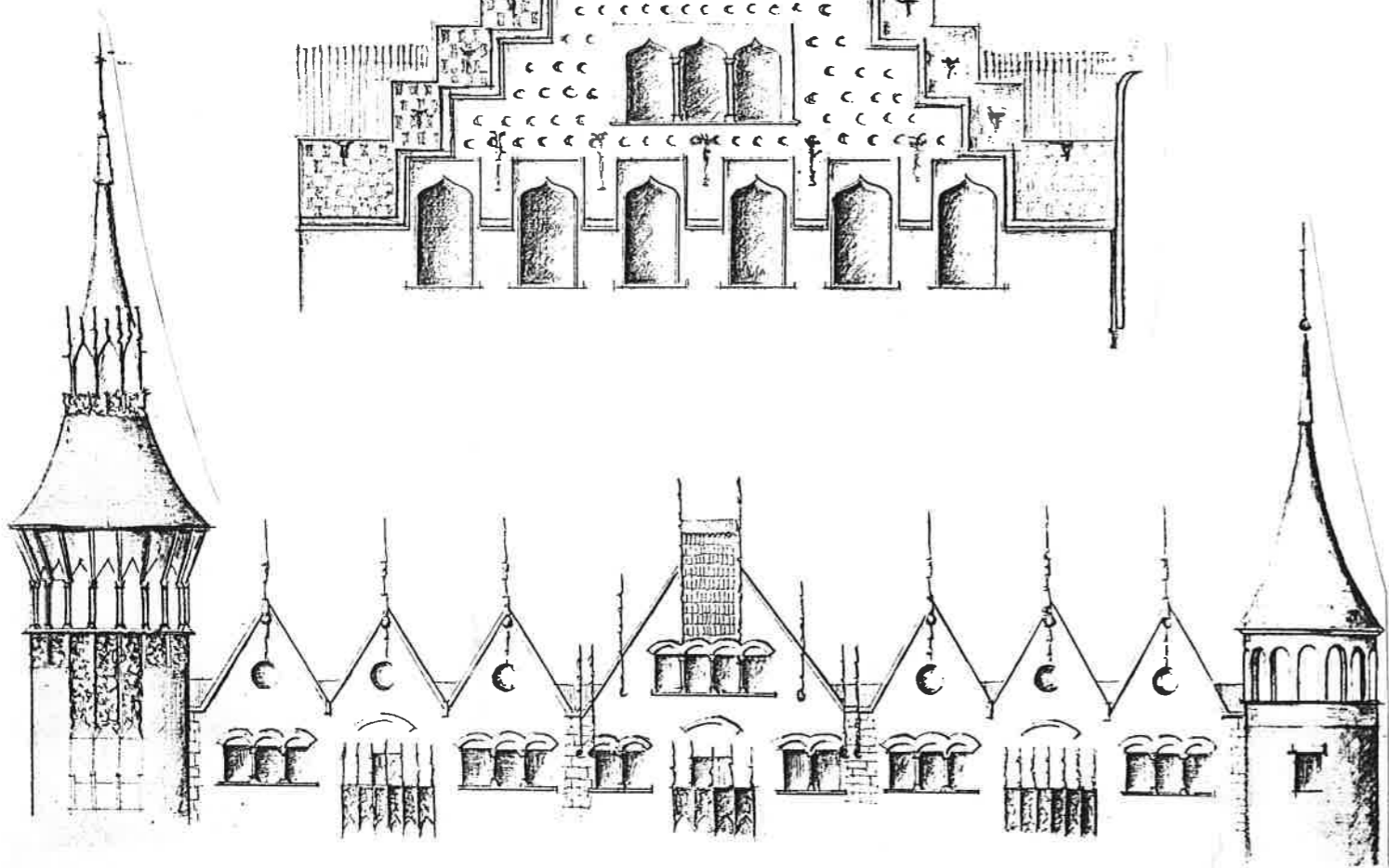
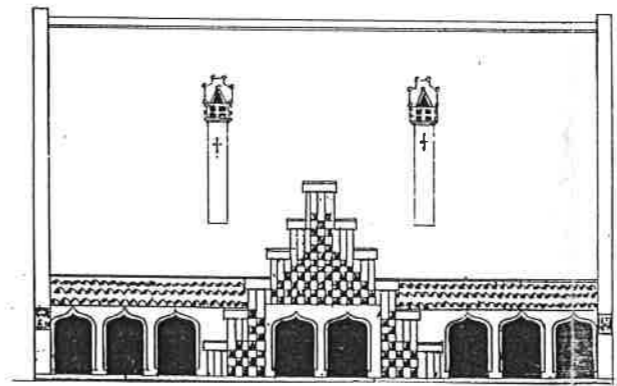
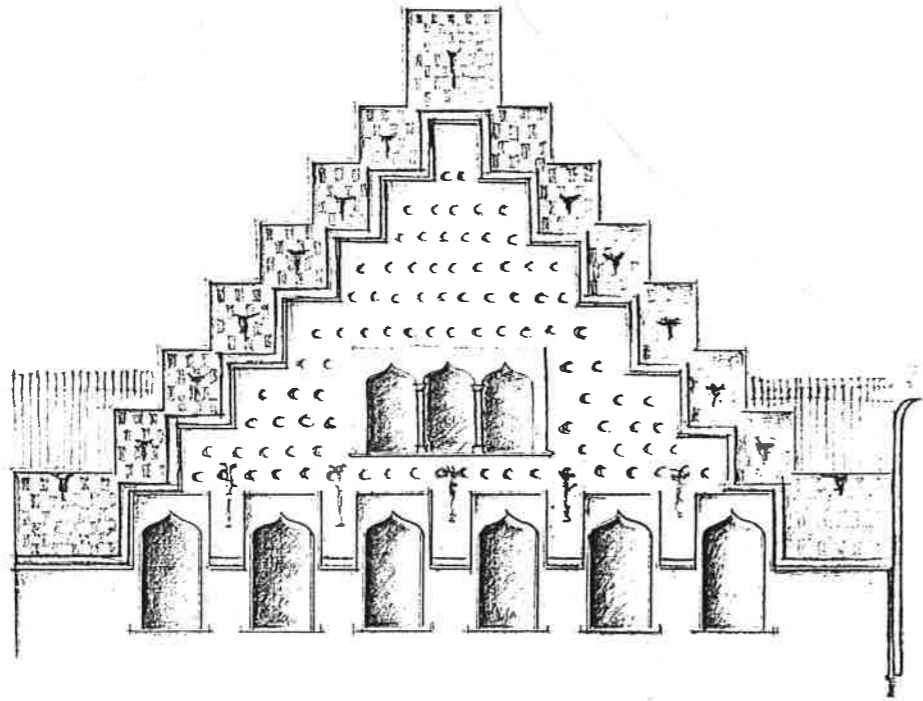
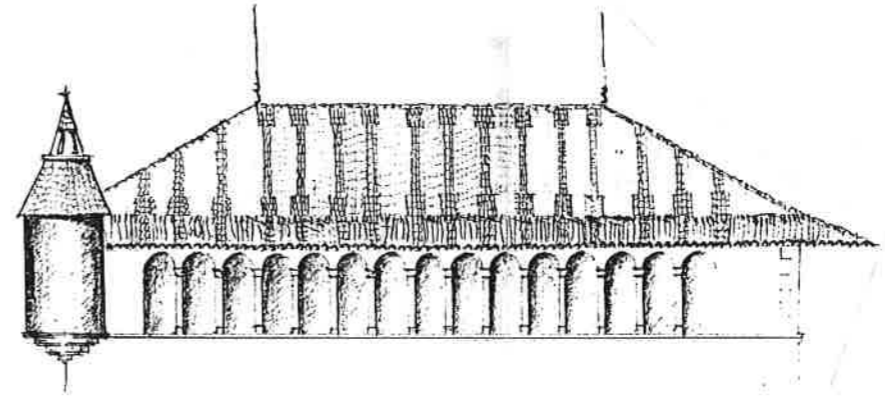
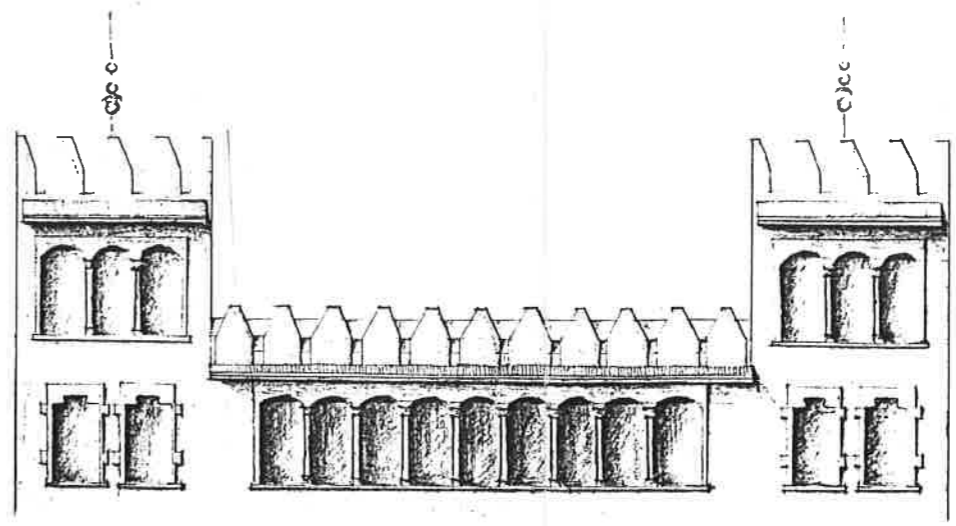
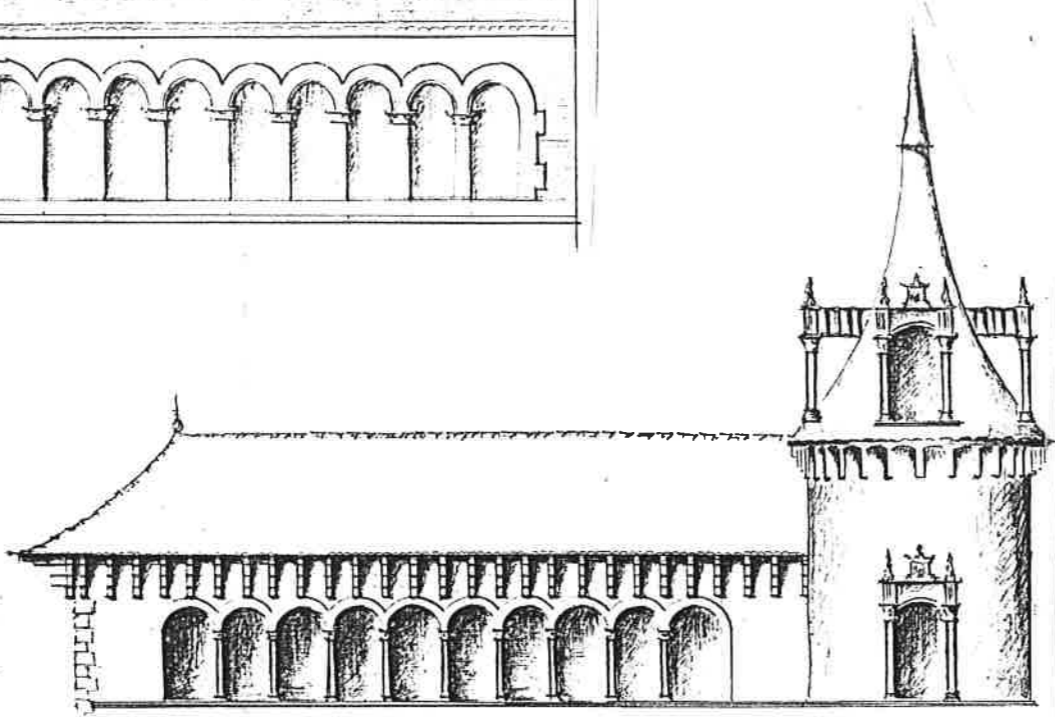
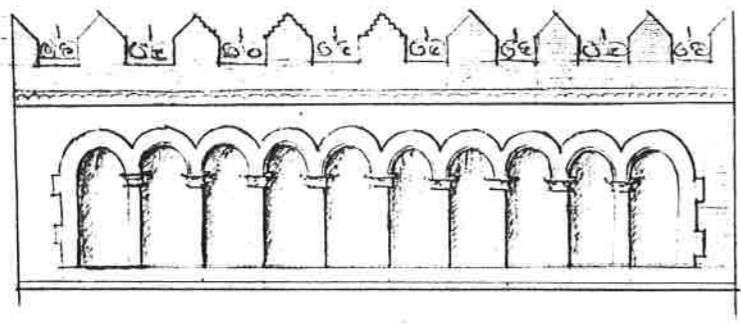


REMATS I COBERTES

La mostra considerada estudia les cases 4-G, C.M., C.S., C.A., C. i R., C.G., M.P.T., en el primer full i en el segon C.TR., H.T., C.CO., C.A.M., F.C., A.C., PiC 231, I PiP P.C.

Es en aquest capítol on és més clara i precisa la classificació que proposa el treball. Malgrat l'excepció inicial dels " Quatre Gats ", de coberta plana sobre la gran obertura longitudinal present en quasi tota l'obra, la resta d'edificis són de coberta inclinada en tot el període goticista, de gran pendent que sobresurt del pla de la façana formant una potent cornisa. Segons el sentit d'aquesta coberta es produirà la resta de la façana, es a dir, si es paral·lel al seu sentit, aconseguirà una cornisa volada, mentre que si es perpendicular preferirà escollir la solució basada en el gòtic nòrdic d'esgronament del pla de la façana, característic de la primera època i que conclou a la fàbrica Casarramona com a síntesi i resum d' un període. La mateixa manera de resoldre el pas del pla de la façana per davant de la inclinació de la coberta li permet de fer servir una altra solució basada en les masies catalanes i els remats barrocs de formes corbades, iniciat amb l'Hotel Términus i que comença el període secessionista en les petites obres domèstiques. A partir de 1917, l'us de la coberta plana permet l'ús de balustres, pèrgoles i gerros afrancesats sobre una cornisa rotunda estreta del barroc a diferència del seu basament, molt més contingut.

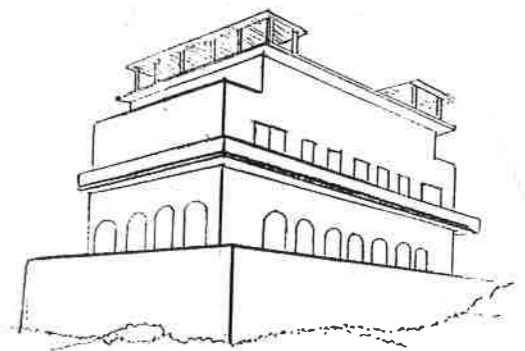
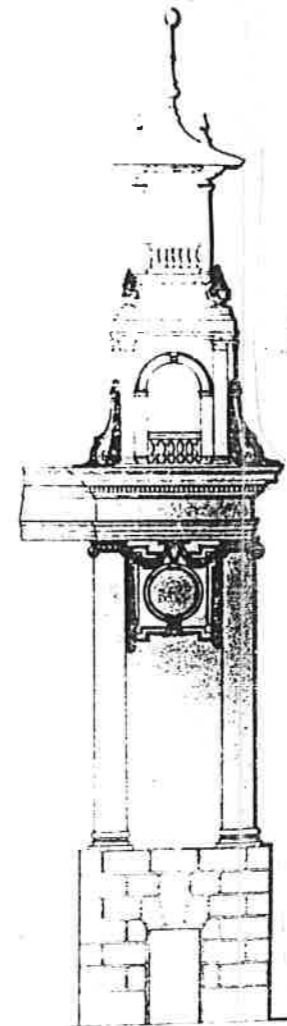
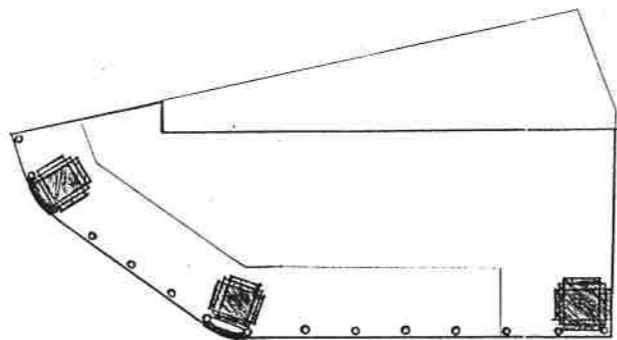
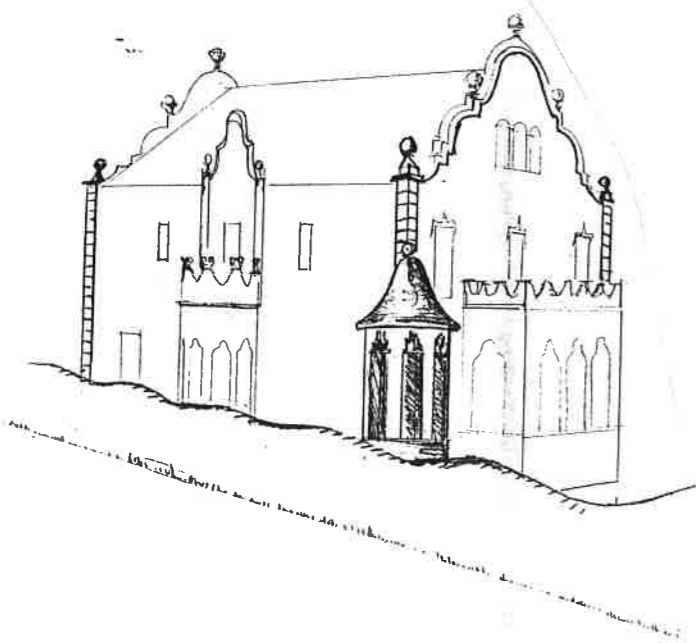
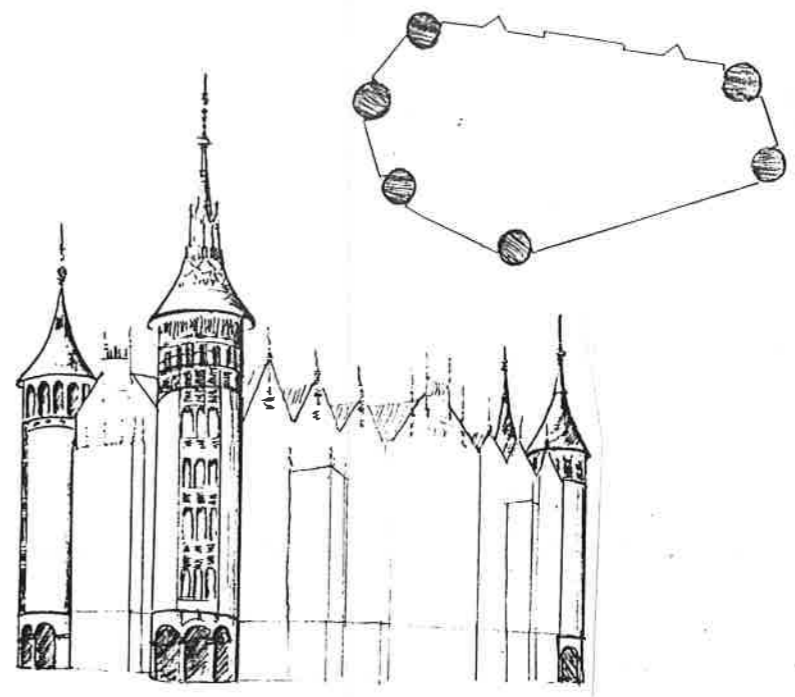
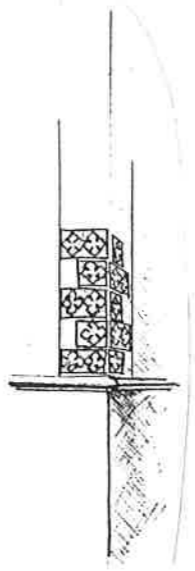




CANTONADES

Hem escollit per el treball les cases següents: 4-G., C.G., C.S., C.T., C.TR., PiP P.C., C.A.M., P.D.M., i C.M.LL.

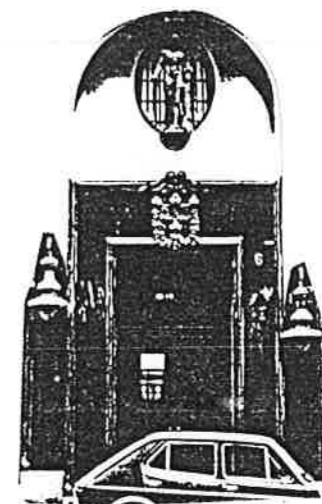
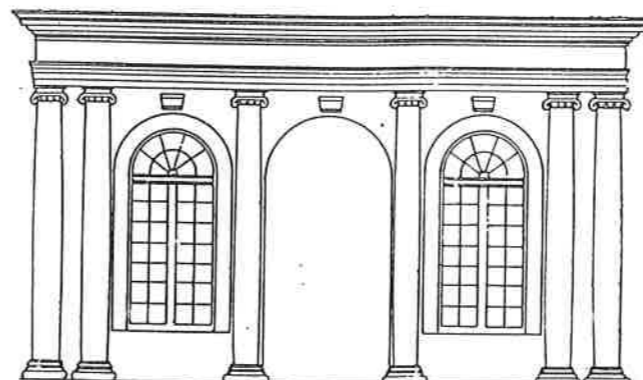
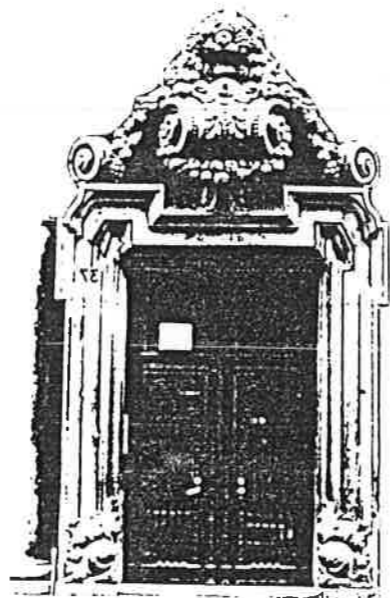
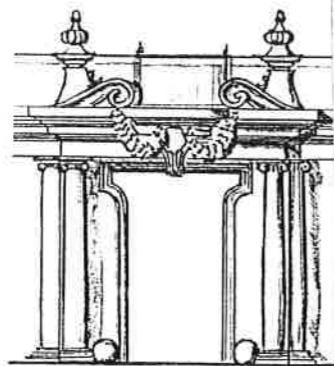
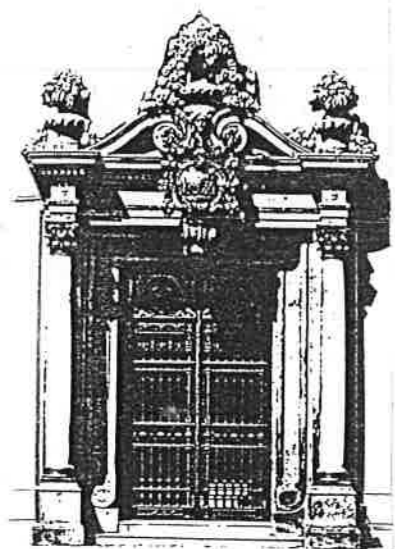
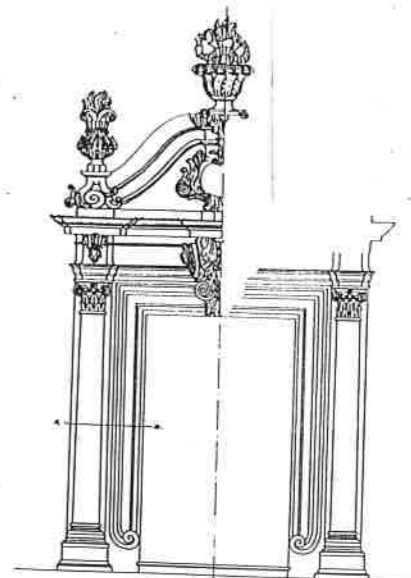
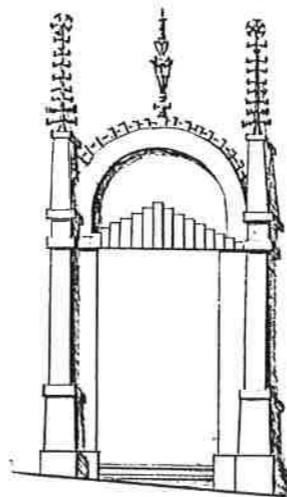
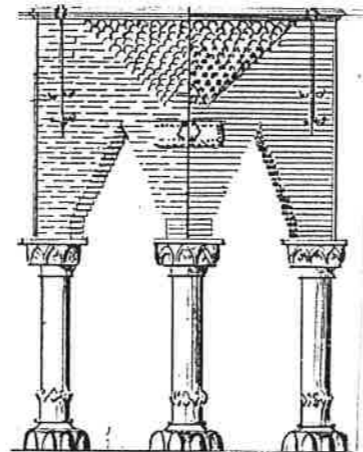
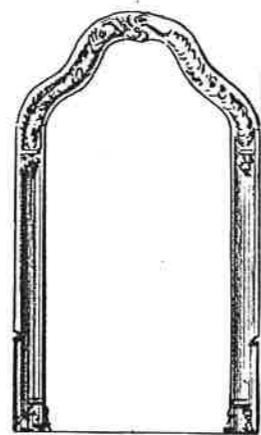
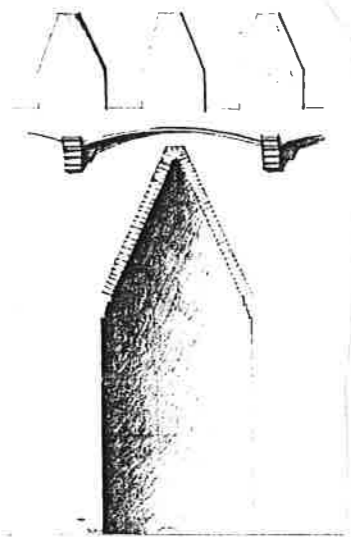
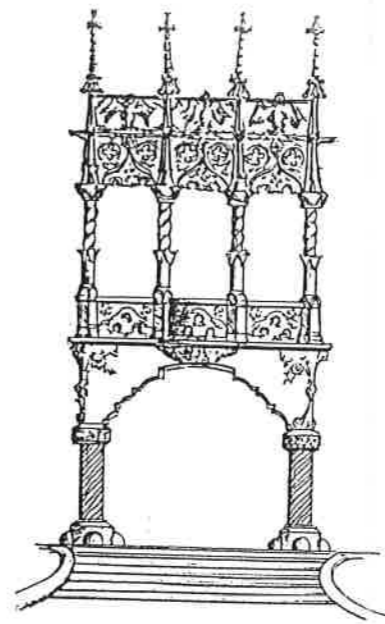
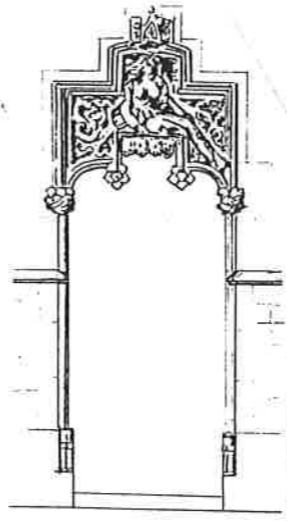
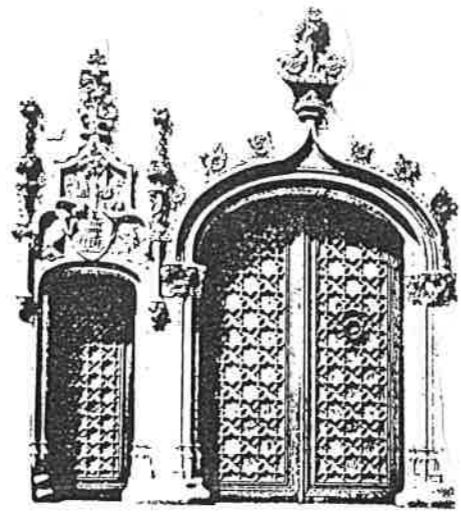
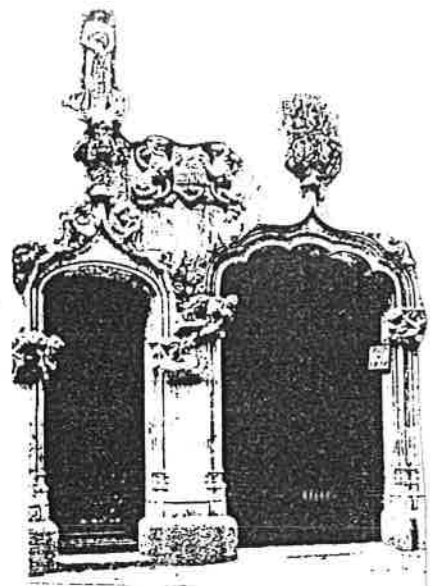
El tema de la cantonada forma part de la manera de projectar del nostre arquitecte. No importa massa a quin període fem referència perquè trobem el punt d'inflexió entre els plans de la façana principal com a motiu d'atenció singular i de tractament autònom, diferenciat de la resta com si es tractés d'un altre projecte. Des de les escultures florides a la despulla de l'aresta viva de LLafranch, sempre trobem, insistim, ornamentació i tractament en aquest punt. A llocs estranys com a la casa Macaya, que resol com a un edifici singular als quatre vents, en lloc de fer-ho entre mitgeres. O la repetició de la mateixa solució amb petites variants com entre can Serra i la casa Terrades, basades en l'arrodoniment en planta i la coberta amb agulla. O la casa Pich i Pon, de la Plaça Catalunya, els palaus de Montjuic i les torres de la façana de Montserrat, extrems dels campanars valencians. O les torres del Cros Garí i les de Mercedes Pastor, que tenen clares relacions entre ells com son les de la seva disposició en planta i resoltes amb petites variants que ens permeten afirmar que Puig i Cadafalch treballava segons unes lleis compositives de les quals no se separà ni en els exercicis menys compromesos. El treball segons les bisectrius que resulten de la intersecció de les alineacions de les façanes, dóna com a resultat una línia que servirà de centre per a inscriure un cercle o d'altra geometria concèntrica a la qual donarà un tractament singular en funció de la seva representativitat específica.



PORTES

Les cases motiu de comentari són : C.M., C.A., 4-G., C.G., C.S., F.C., C.TR., C.T., F.C., PiC 231, P.D.M., PiP P.C., C.D.A., PiP R.A.

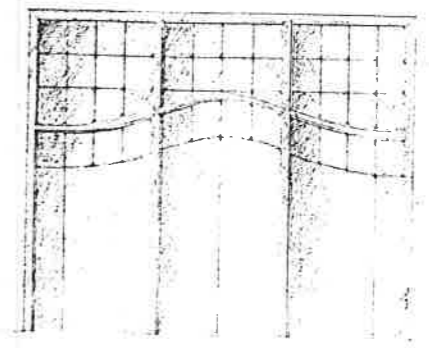
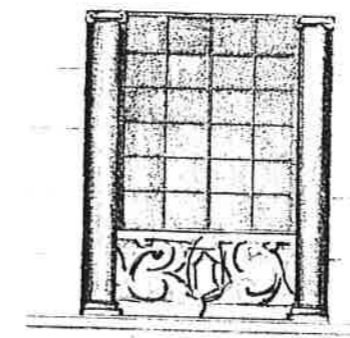
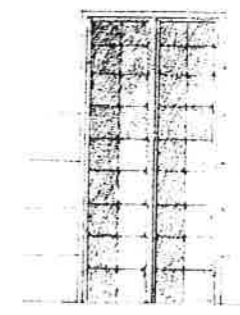
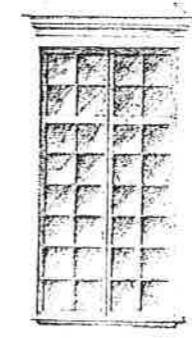
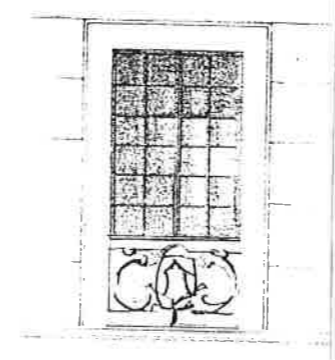
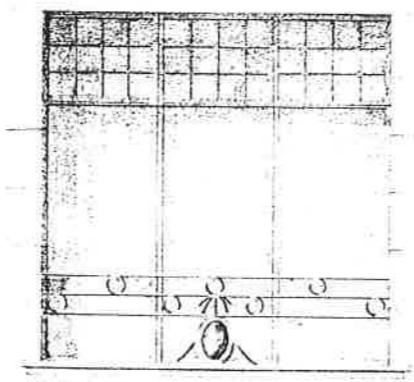
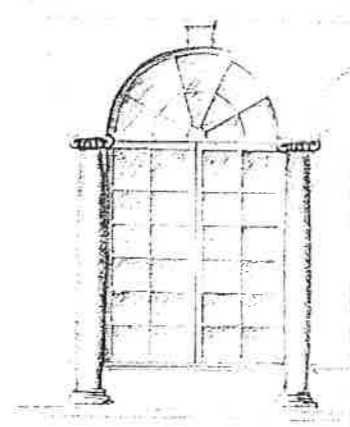
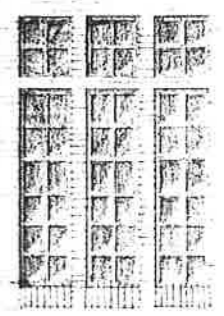
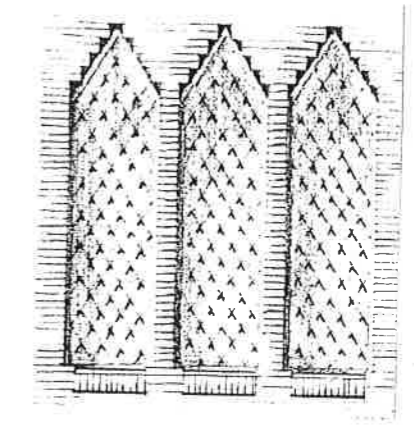
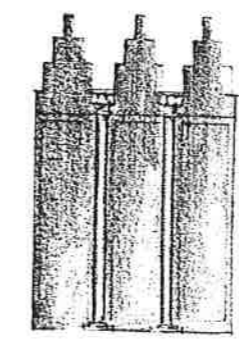
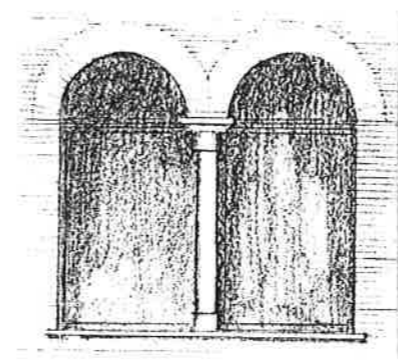
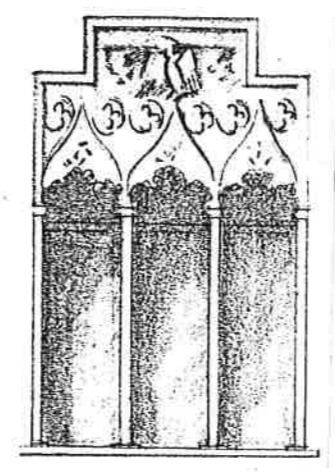
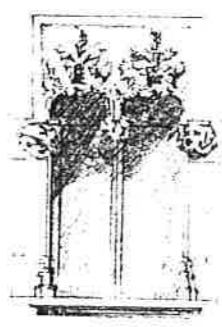
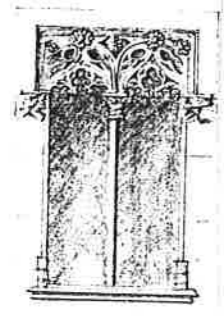
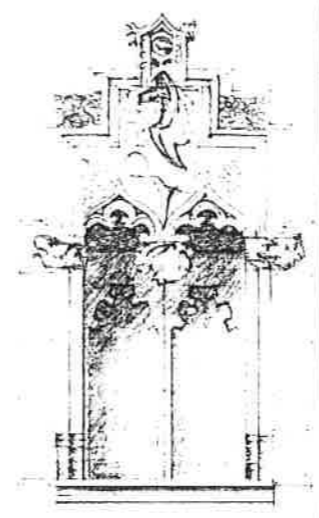
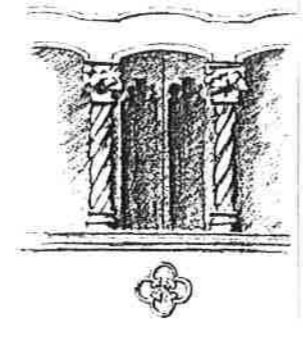
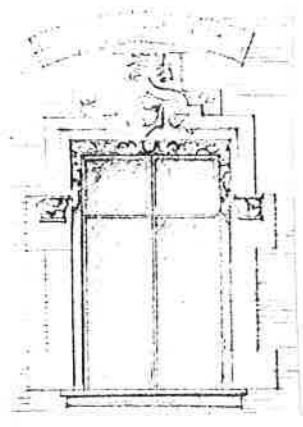
Excepte en els períodes compresos entre 1905 i 1911, que corresponen a les obres més contingudes formalment tal i com apreciem en els gràfics que fan referència a la casa Trinxet i la fàbrica Casarramona, la resta d'obra, tant de l'un període com de l'altre considera les portes com a element singular capaç d'ésser tractat com a quelcom d'aïllat del conjunt de formes que configuren l'edifici. Els casos modèlics d'aquesta tesi els podem comprovar amb la casa Serra, a la qual hi afegim la portalada de la casa Gralla, desapareguda per una reforma i que l'arquitecte recupera i re-situa en un altre lloc. El segon cas són les portalades de l'església de Caldes de Montbui, afegides als palaus de Montjuic, també de caire barroc. Potser això ajudi a entendre per què l'evolució d'estil des del gòtic al classicisme no sigui ni tan sobtada ni tan casual, sino que la presència d'elements singulars com ho poden ésser les portes, les finestres o les cantonades, dónen una continuïtat estilística amb l'excepció del període indicat al principi. Fem constar també la repetició de models amb poques o nul·les diferències: així, Amatller i Macaya exploten el gòtic amb petites variacions; les portes de la casa Serra. Pich i Pon de P.C., portes interiors dels palaus de Montjuic, Maria Guarro etc, són variacions sobre la portalada barroca amb poques diferències entre elles.



FINESTRES

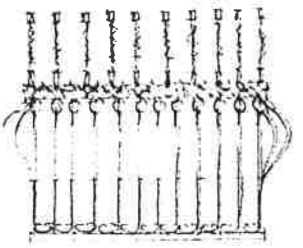
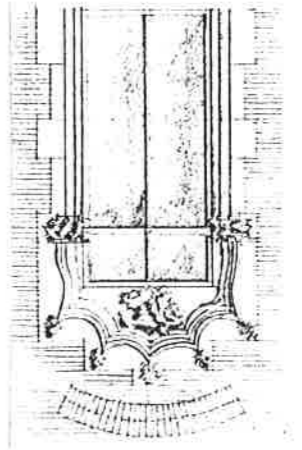
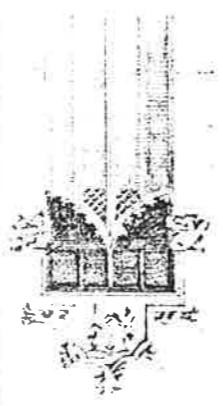
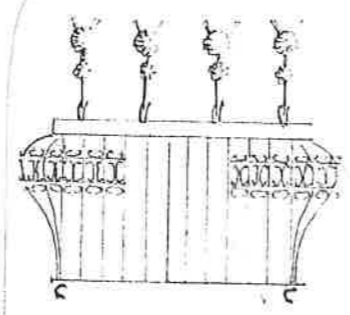
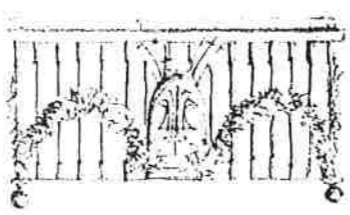
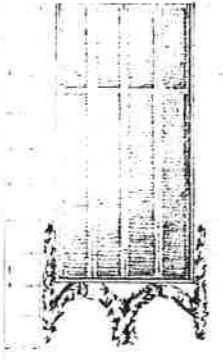
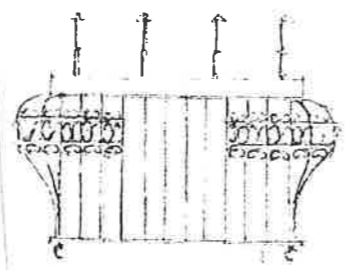
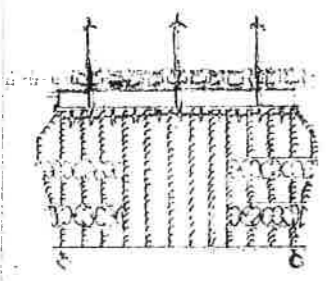
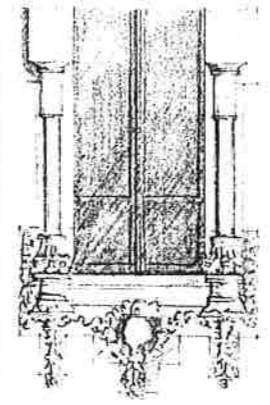
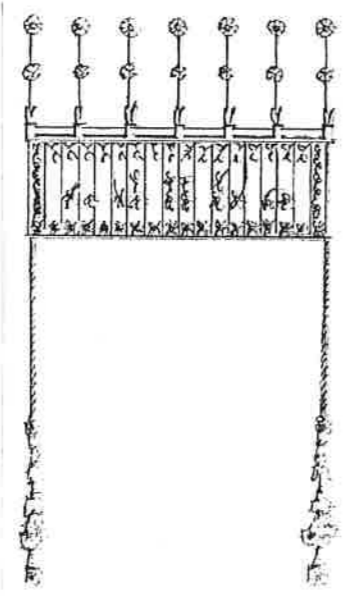
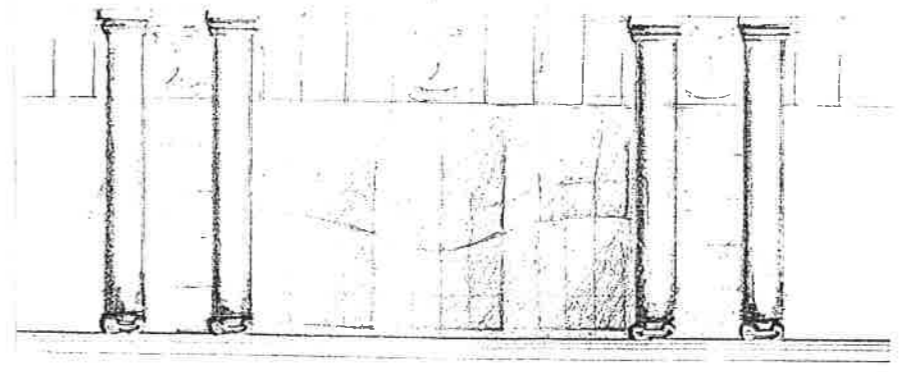
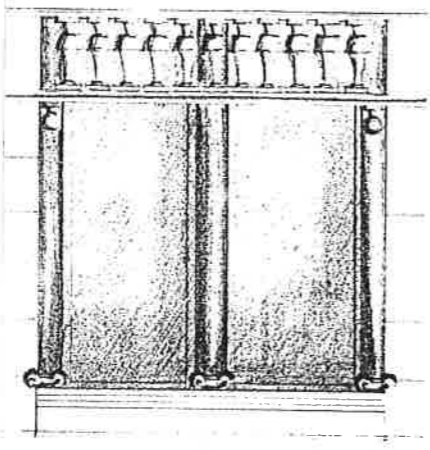
Les cases estudiades són: 4-G., C.A., C.S., C.M., C.G., C. i R., F.C., C.CO., C.D.A., PiP P.C., M.G. PiC 231, PiP R.A..

A diferència de les portes, que tenen una continuïtat poc lligada a la resta del conjunt projectat, resoltes amb poques variacions segons els models gòtic o barroc, les finestres expresen de forma inequívoca les diverses variacions estilístiques, de manera que podem establir una correspondència directa entre el conjunt de la façana i el seu forat. L'anàlisi la podem observar amb claretat mirant la forma de les llindes i el seu tractament ornamental: en el moment inicial, la presència de diversos models de finestra estreta del gòtic dona una extensa i prolífica mostra de les variades maneres de resoldre el tema segons aquest estil: la llinda plana amb arc de descàrrega, la llinda amb arc de carpanell, la llinda amb un o dos intercolumnis, la llinda amb intercolumni múltiple. El segon paquet morfològic el formarien aquelles obres nascudes dels estudis sobre el maó de pla i les seves variacions; així, la fàbrica Casarramona, el claustre de Montserrat, els patis de la casa Macaya etc. apuren aquesta manera de fer sigui amb llinda esgraonada, plana o de mig punt. El tercer període és el més clar de concepte i de forma: són rectangles generalment, de llinda plana amb variacions laterals a base de columnata o absència d'ornamentació conforme avança el temps. L'intercolumni varia en funció de l'amplada del forat, amb preferència tripartit. La presència de quarterons superiors es constant, mentre que a les portes no sempre es componen igual.



BALCONADES

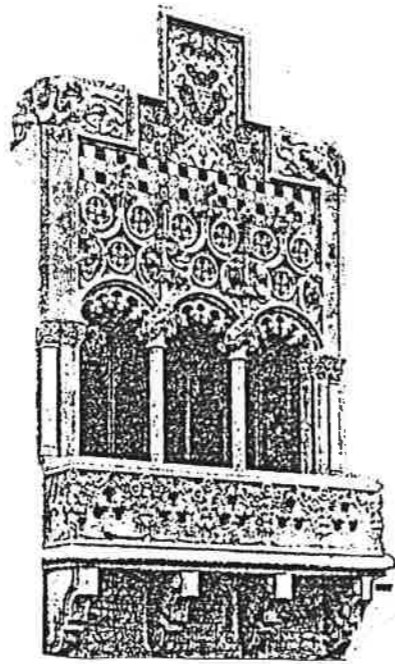
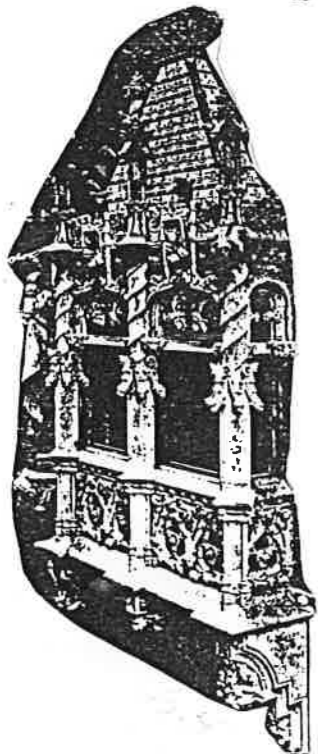
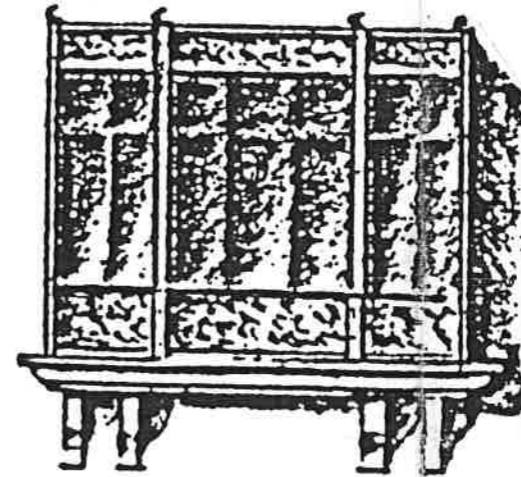
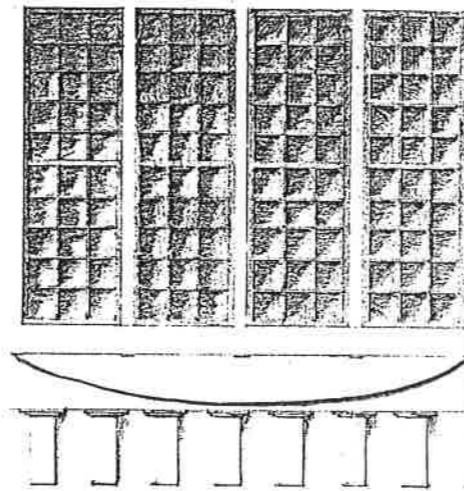
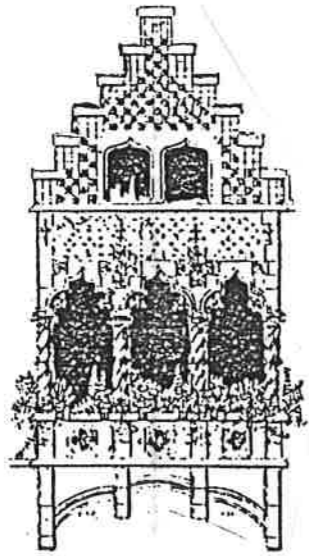
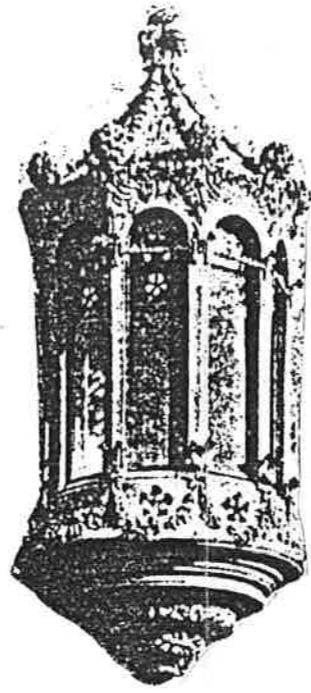
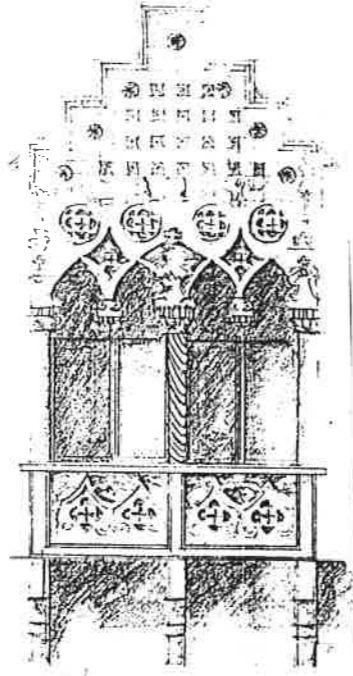
Les cases estudiades, encara que no totes tenen correspondència al gràfic, són: 4-G., C.A., H.T., C.S., C.TR., PiP P.C., M.G. i , sense que constin als dibuixos, fem referència a P.D.M., A.C., C.M.LL.. Des del punt de vista dels balcons com a obertura exterior els podem assimilar a finestres sense aempit, siguent vigent allò que hem comentat al seu apartat. Aquí podem fixar les variacions de les baranes principalment. Així, sota d'una estructura de ferro forjat, generalment de barrot amb trena o cargolí i pasamá massís, es van afegint diversos motius ornamentals com escuts, "puttis", guirnaldes, elements florits extrets del gòtic principalment. Algunes s'esventraven per tal de col·locar-hi testos o facilitar el posar-hi els peus. Altre tipus de barana a l'ús fou la mixta entre marlets d'obra a vegades arrebossat i cargolí de ferro a manera de barana calada entre les parts opaques. La barana massissa no fou massa usual, excepte a la terrassa del Cros Garí, tan gòtic flamíger. Mes tard, als palaus de Montjuic o de casa seva, el massís s'intercalava amb els balustres, element preponderant del període classicista, que ve resolt generalment amb variacions sobre el mateix tema. Fem esment especial en el període de la trilogia, en la qual ja fan la seva aparició les baranes industrials a les parts complementàries dels edificis, de ritme vertical i de ferro fos segons catalegs a l'ús. Però a la casa Pich i Pon ja podem observar la presència d'un element horitzontal en forma de barrots continuats que preveuen les noves baranes inspirades en els vaixells i l'arquitectura industrial que proposava el moviment modern. Es presenten encara amb medallons i ornamentació florida, però la seva forma es ja diferenciada de la anterior.



TRIBUNES

La mostra del capítol conté les següents cases. 4-G. C.A., C.M., C.G., C. i R., C.TR., C.CO., PiC 231, A.C., H.T., PiP R.A.

Les tribunes es comporten de manera similar a les portes, de tal manera que podríem afirmar que tenen solucions paral·leles, en el sentit que s'afegeixen al volum de l'edifici amb una autonomia de llenguatge. L'excepció es en el moment secessionista i principalment en les cases pròpia i la Company, on l'ús de l'arc de centre invertit li provoca una simplicitat i una elegància que difícilment s'observa en les altres. A la primera fase, el gòtic més flamíger és per tot; les plantes, en general rectangulars i de poca sortida, van fent-se estretes i es converteixen en poligonals o rodones com a la casa Trinxet i a menor escala, la resta de la producció secessionista. Passat aquest període, el retorn al llenguatge barroc, que marca la darrera producció, tornarà a fer presència i a convertir-se en element indispensable en tota la composició.

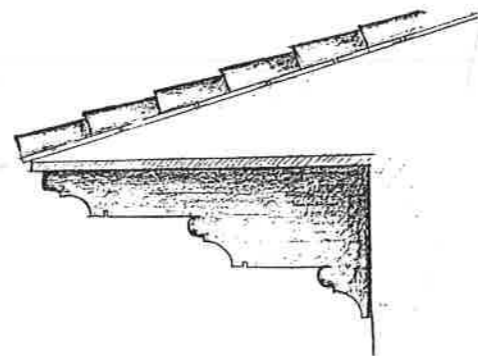
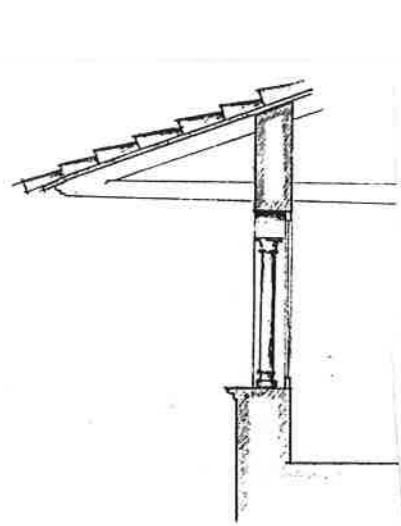
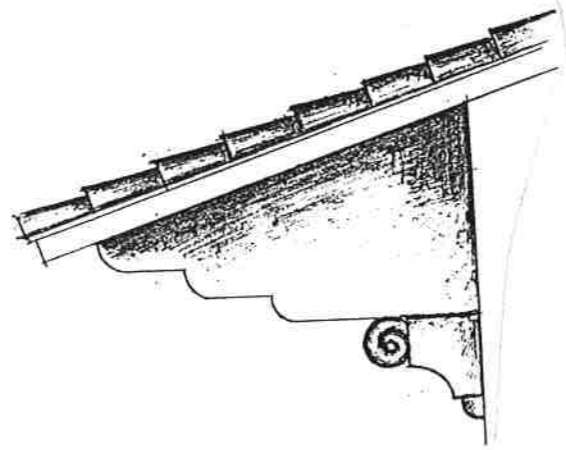
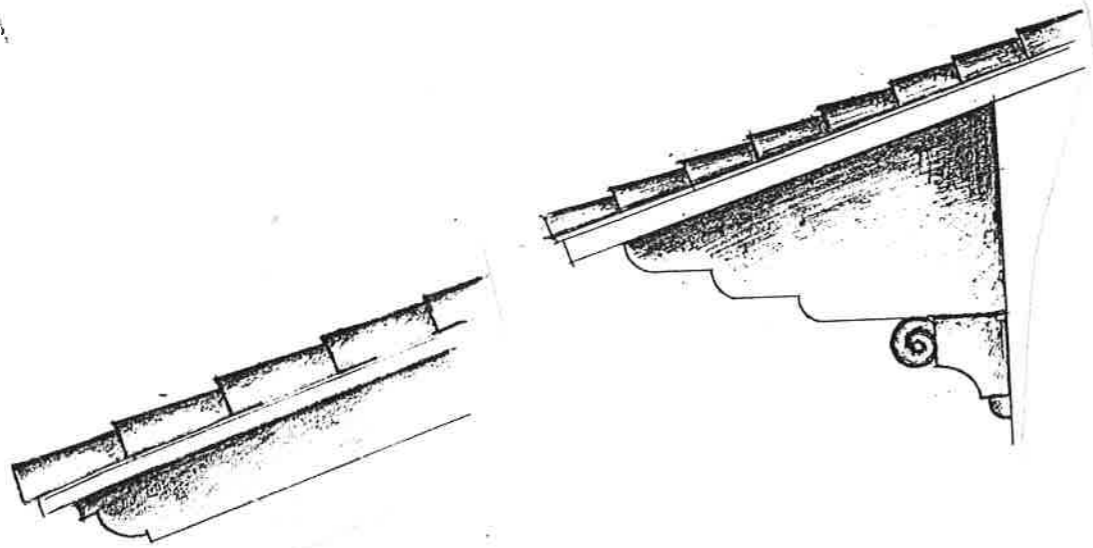
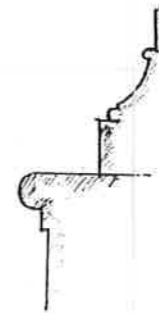
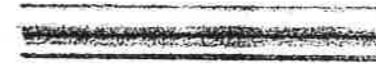
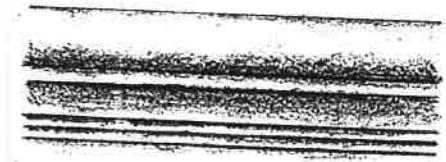
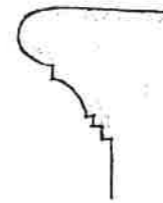
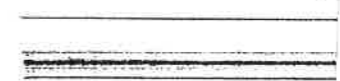
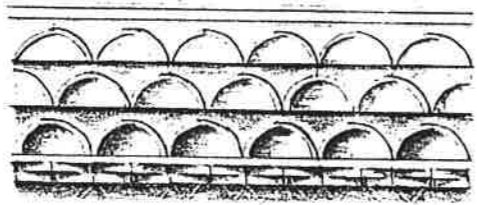
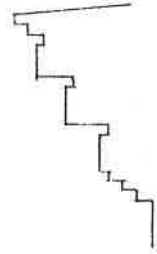
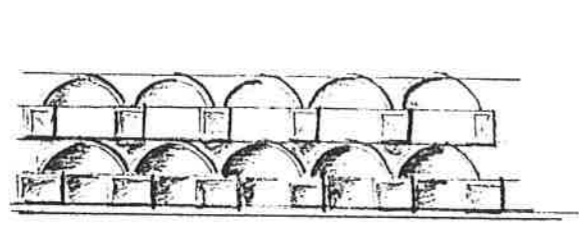
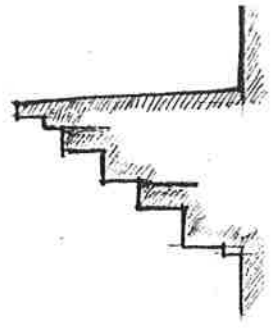


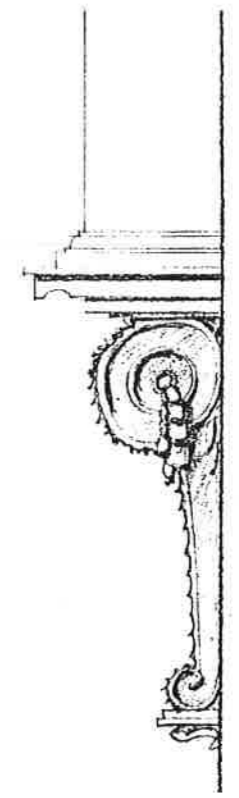
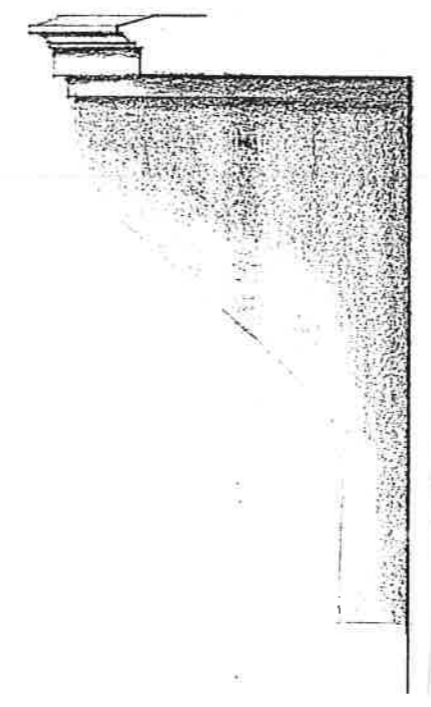
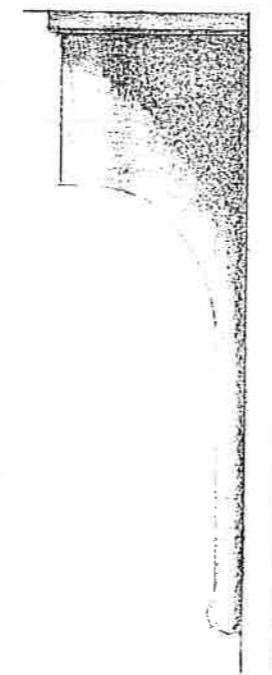
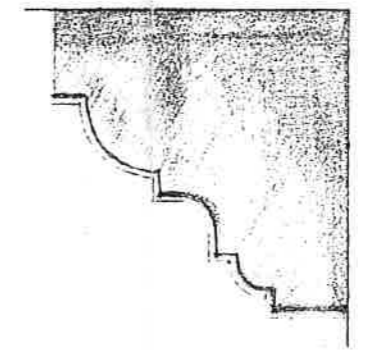
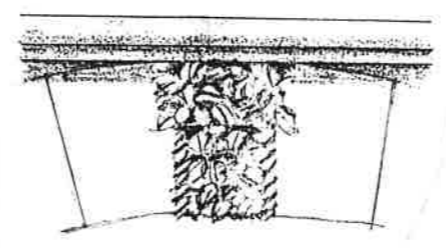
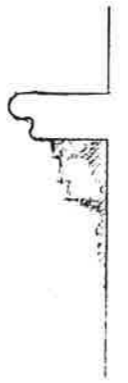
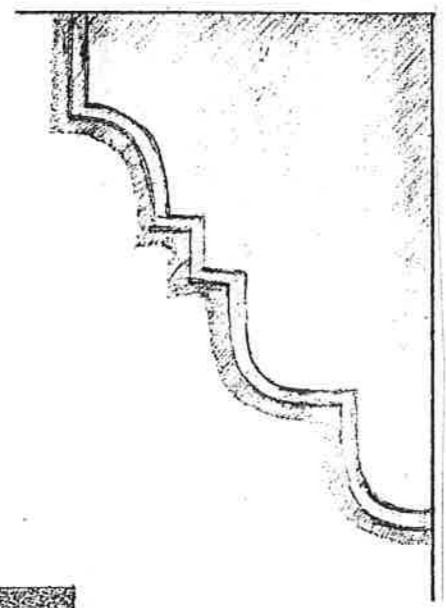
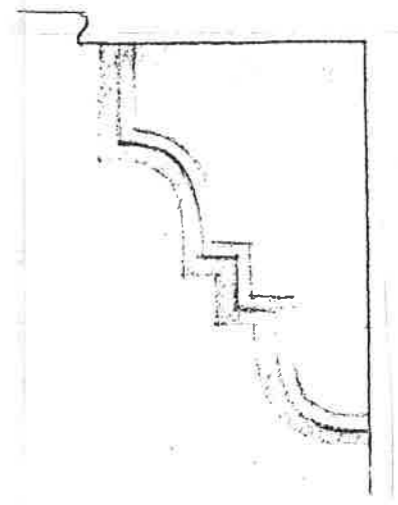
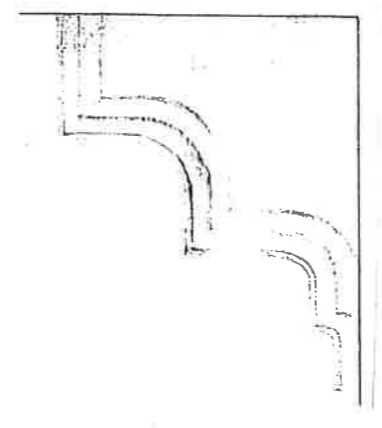
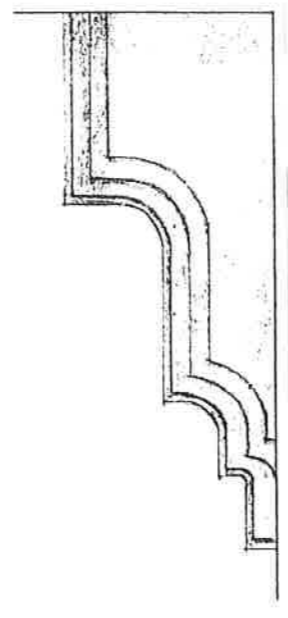
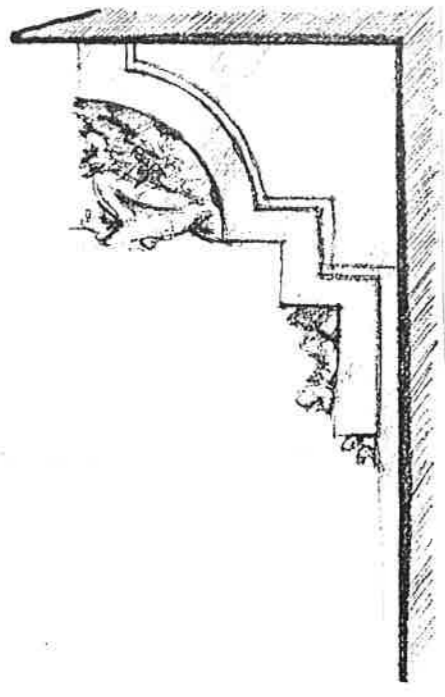
MENSULES, CORNISES I MOTLLURES

Només unes breus consideracions de l'escala de treball petita, de detall, dels elements que son presents en tota l'obra. Sense la necessitat d'individualitzar com a la resta de treball, observem com les mènsules de subjecció dels balcons i tribunes es converteixen en un objecte sobredimensionat en general, de gran envergadura, poc proporcionat per la funció estructural a la qual correspon. Normalment, no hi ha cap relació entre l'estructura interior de l'edifici i els cosos afegits, reforçant la tesi de l'autonomia ornamental enfront del conjunt, que soluciona els seus problemes d'estructura al marge o de vegades, en contra seu. En síntesi, aquestes mènsules podrien no ser-hi, en coincidir el sentit de l'estructura interior i per tant, capaç de poder aguantar un cos sortint sense massa problemes. Son, per tant, generalment formals. Quasi totes són ondulades, sinusoides, que progressivament es simplifiquen, sintetitzant-se de forma i desapareixent tot vestigi de figures.

Les cornises son reproduccions primer d'un llenguatge autònom, artesanal, basat en l'us de la ceràmica i les seves múltiples aplicacions. La segona fase és la copia acadèmica dels models escollits per Puig, la qual no il·lustrem per motius de coneixement sobrat i reiterat al llarg de la tesi. Remarcarem la seva rotunditat i volum, que compren els tres compartiments de la seva producció arquitectònica.

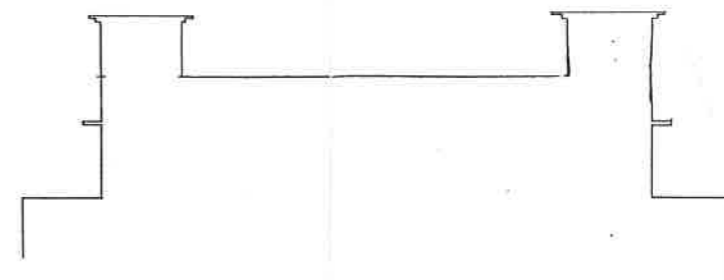
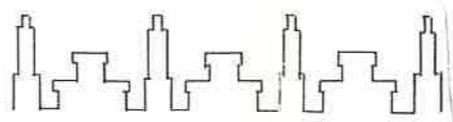
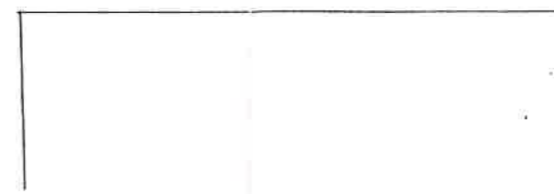
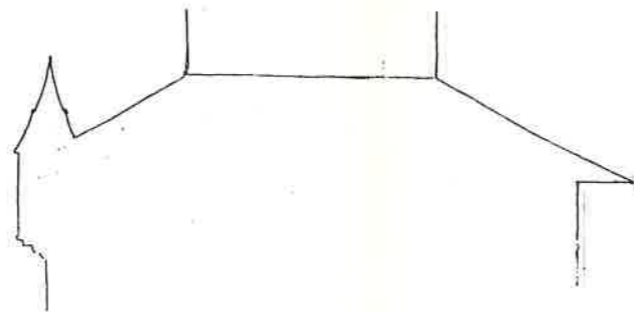
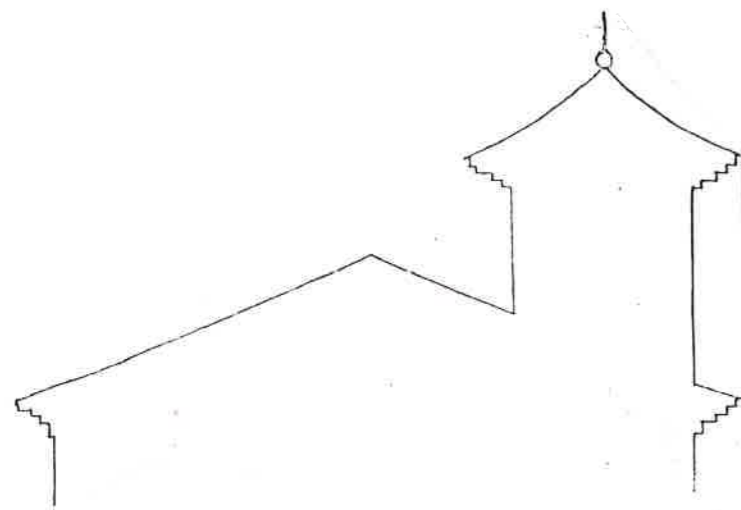
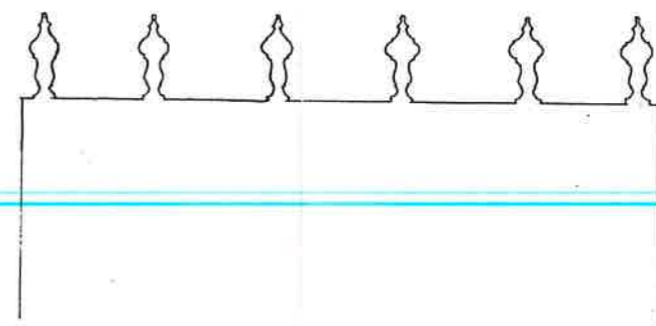
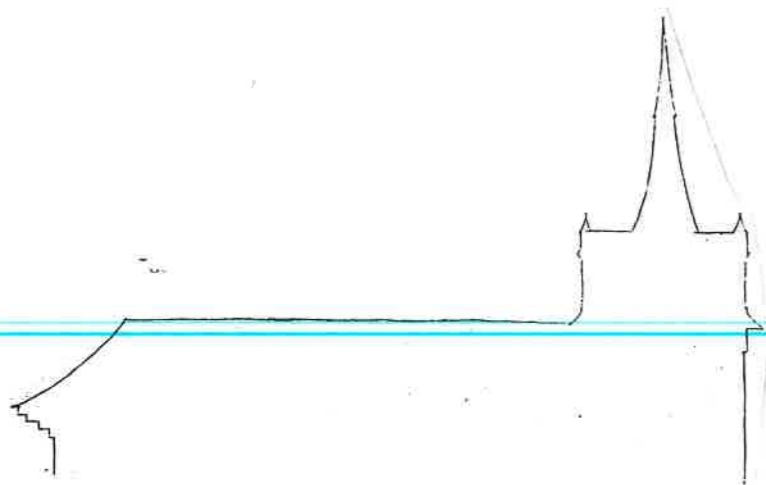
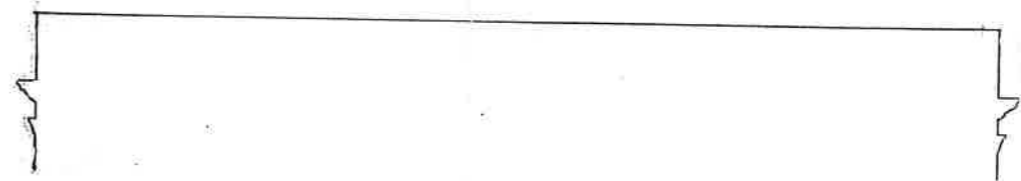
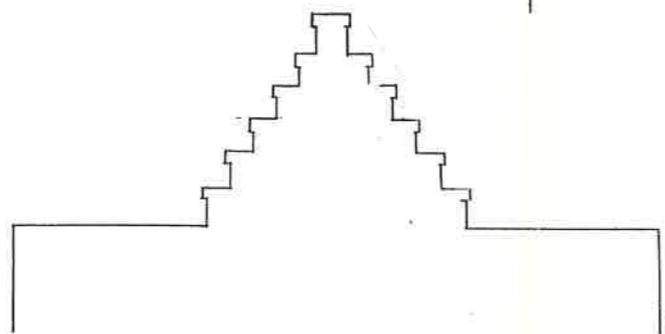
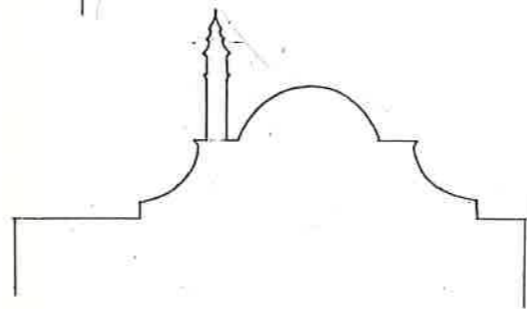
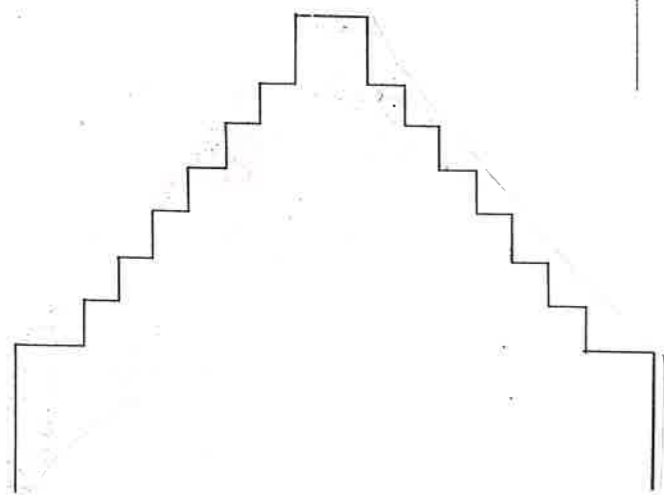
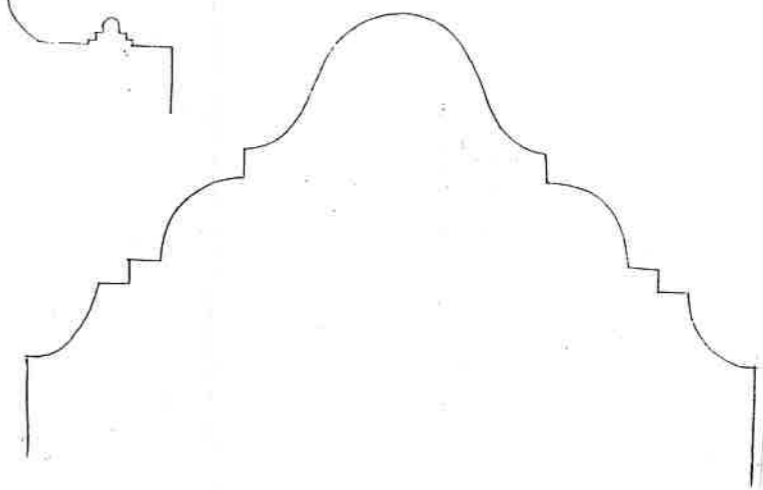
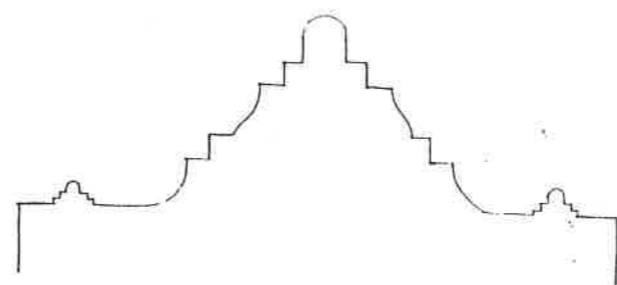
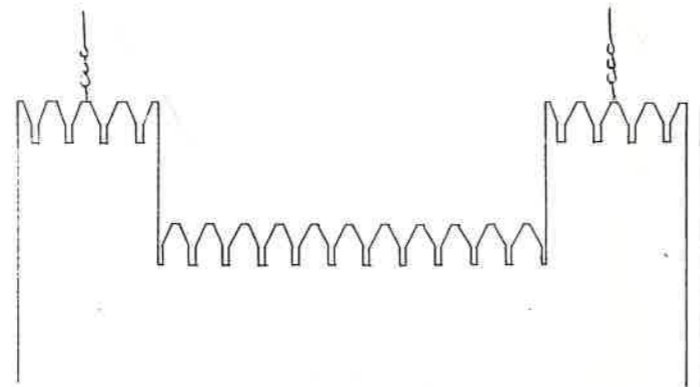
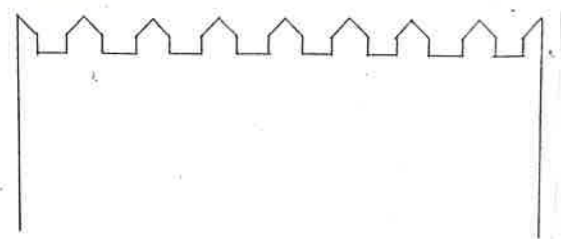
Els filets i motllures segueixen també el pas de la progressiva despulla fins a la desaparició total en l'última producció, no sabem si per cansament o per convicció respecte als nous vents que bufaven.





SKY-LINE O LINIA DEL CEL

Un resum de la tesi a traç continuat. La confirmació gràfica que el que apuntem, la presència dels tres períodes i la seva correspondència formal, la progressió cap a una síntesi formal deguda als motius que hem citat reiteradament, la convivència entre ells al llarg d'anys, la repetició dels models amb molta freqüència, el pas del triangle com a forma de compondre cap a les formes arquejades, rodones. L'adopció de la coberta plana i la conseqüent aparició de la línia continuada només interrompuda per les pèrgoles o els tractaments diferenciats de les cantonades acaben una producció iniciada cinquanta anys abans basada en la força del gòtic, del seu moviment llibertari, trencat, agressiu, medieval.



CONCURS DEL PALAU DE LA PAU 1905

JUSTIFICACIO

Hem cregut oportú i convenient presentar el concurs internacional per al Palau de la Paix a Den Haag, Holanda, per diverses i molt variades raons. La primera podria ésser la demostració de la projecció internacional de Puig en el concert mundial de professionals. La segona és la d'establir relacions d'afinitat o de ruptura entre arquitectes que treballen contemporàniament amb ell. La tercera és la de donar a conèixer un material no publicat encara, fins avui, de suficient interès i qualitat. La quarta, destacar la presència del fidel Josep Goday com a propulsor d'aquesta i d'altres participacions en concursos públics, com poden ésser el concurs de l'església Votiva, de Buenos Aires, i el concurs per a la seu de Correus a Barcelona, 1911, concursos únics als tenim notícies que Puig es presenta, sempre amb Goday. I la cinquena i última és la de començar amb el primer exercici dissenyat després de 1904 amb la publicació de seu llibre "L'Oeuvre de Joseph Puig i Cadafalch".

INTRODUCCIO

La convocatòria d'un concurs internacional per a la construcció del Palau de la Paix i la seva biblioteca, va partir de la Fundació Carnegie, personatge d'una influència social i econòmica notable. Dita Fundació donà un milió i mig de dollars per a la construcció d'una biblioteca que completés el Palau de la Pau, amb la inclusió d'una cort permanent d'arbitratge. El municipi de La Haia (Deu Haag), juntament amb el govern holandès, es comprometé a donar uns terrenys de 5 has. a l'antic parc de Zorgvliet, que compraren a alt preu el 1905. Una comissió de membres de la cort d'arbitratge i d'altres personalitats nomena, d'acord amb la reina d'Holanda, un jurat internacional d'arquitectes sota la direcció del president del comitè de directors de la Fundació, i que fou compost per Th. E. Collcutt, president de la RIBA, Anglaterra, P.J.H. Cuippers, arquitecte del Museu de l'Estat, Amsterdam, E. Von Ihue, arquitecte de S.M. el rei d'Alemanya, C. Künig, professor de l'Acadèmia Tècnica de Viena, i W.R. Ware, professor a Columbia, New York, i H.P. Menot, president de la Societat Central d'Arquitectura Francesa, veritable home fort del concurs. D.E.C. Kunttel fou el Secretari. El concurs es convocà el 15 d'agost de 1905, i la data de lliurament s'estipula per al 15 d'abril de 1906. El programa, molt sintetitzat, es compon de dos grans cossos. El primer, en planta baixa, demanen serveis, consergeria, calefacció, etc.. El primer pis, vestibul, porteria, gran sala de justícia, petita sala de justícia i sala del Consell. El segon pis, sala del Consell de la Cort Permanent, cabina-despatx del president, secretari general i del personal de secretaries i administratius, amb el seu servei. A un altre edifici connectat amb aquest de la manera que es decideixi el projecte, consta d'una planta baixa amb

els serveis anàlegs a l'anterior edifici, una planta primera, amb un dipòsit de llibres, una sala de lectura gran, dues de més petites, despatxos de consulta i dependències diverses. A la planta segona, direcció i cambra de staff executiu.

El dia assenyalat, es presenten 216 projectes, dels quals una part són remunerats, com el cas de Puig i Goday, convidats especialment per la Fundació. D'aquests lliurats, el jurat en selecciona 44, entre ells els que hem citat. La relació de premis quedà finalment així:

- 1er. premi	L.M. Cordonnier	Lille
- 2on. premi	A.A. L. Marcel	Paris
- 3er. premi	F.F.G. Wend	
- 4rt. premi	Otto Wagner	Viena
- 5è. premi	Gremley-Olin	New York
- 6è. premi		Colònia

El resultat indica clarament l'estat "fàctic" del tribunal, completament supeditat a H.P. Menot, que col·locà dos dels seus arquitectes a les dues primeres posicions. Si en el cas de Cordonnier l'elecció podria justificar-se d'alguna que altra manera, l'exercici de Marcel és del tot incompreensible com podia participar en les finals i molt menys optar al premi. Aquesta fou una nova demostració dels veredictes dels concursos que en realitat han estat, són i seran un exercici d'estil dels membres del tribunal amb exercicis dels participants. Poques paraules, al meu entendre, són tan exactes com les que encapçalen les decisions del tribunal, sigui del tipus que sigui. El veredictes esdevé, excepte honroses i lloables excepcions, l'expressió més exacta d'aquesta loteria anomenada concurs, de la relació de poder, sigui econòmic, social o professional entre els membres més qualificats del tribunal.

ELS PREMIS

Louis Marie Cordonnier, nat a Lille el 1854, estudiant a Beaux-Arts de Paris, premiat al concurs de la Borsa d'Amsterdam i membre de la Société Centrale d'Architectes de France, curiosament presidida per H.P. Menot, presenta un projecte dins les regles més estrictes de l'escola de Beaux-Arts, amb una certa contenció decorativa però amb solucions de cantonada i de cobertes molt poc clares, sobretot en planta. Al segon premi, Alexandre Auguste Luis Marcel, Paris, 1860, especialista en decorar amb motius japonesos la societat snob de Paris, membre de les mateixes institucions esmentades, presenta un projecte impropï d'un concurs de les pretensions d'aquest en el més pur dels estils Beaux-Arts. François Frederic Guillaume Wendt, Charlottenburg, 1872, presenta un exercici auster, d'una certa duresa compositiva, amb motius classicistes més propers a l'acadèmia que els seus competidors.

Otto Wagner, 13, juliol, 1841, Viena, presenta sense massa objeccions un projecte en línia del seu treball caracterizat per una de les feines més creatives i extraordinàries de l'història de l'arquitectura. Situat entre els projectes de la Karlsplatz, que inicia el 1903, amb el museu del Kaiser Franz - Joseph amb successius avantprojectes i el projecte de la Palast der Wiener Gesellschaft, 1906, presenta un exercici esplèndid: amb una ordenació basada en un eix longitudinal, normal al pla de l'accés rodat, planteja una "court" prèvia, tancada per una pèrgola i presidida per la columna de la pau que havia d'ésser realitzada amb alumini i porcellana, amb una base de formigó amb incrustacions de vidre i bronze. L'edifici, en síntesi, són quatre cossos ortogonals que formen un rectangle i generen un pati interior, deformat en la seva geometria per la corbatura de la caixa d'escaleres. Els quatre cossos són més alts que les cantonades, de base quadrada, novetat destacable en l'obra de Wagner. Es, doncs, un treball acadèmic en planta, basat en una façana principal i un centre, amb l'ordenació de cort d'accés i pati interior, disposant els elements de manera simètrica dels costats o normalment a l'eix projectat. La volumetria i les façanes són absolutament singulars, de composició lliure, encara que mantenint d'una manera molt subtil els tres ordres bàsics. L'ornamentació i els materials pertanyen al més pur estil wagnerià, la qual cosa significa una garantia de bellesa i bon gust, per un costat, i d'avantguarda constructiva, per l'altre.

El cinquè premi és atorgat a l'equip de Greenley i Oliu, arquitectes de New York, que, curiosament, havien estudiat a l'Académie Française sota la direcció d'un col·laborador de Menot, Lalouse. Es un exercici igual al de Marcel, però molt més pobre, no se sap si per la influència de McKim Meat amb White, o per pura i simple incompetència.

D'ALTRES ARQUITECTES A SUBRATLLAR

De la gran quantitat de projectes (216) i arquitectes participants, hem subratllat la presència dels següents noms, no tant pel valor del seu treball concret referit al concurs, com per la relació que tenen amb el nostre personatge.

Henri Pierre Berlage, nat a Amsterdam, 21 de febrer, 1856, de qui parlarem amb més detall en el capítol de les relacions de Puig amb arquitectes contemporanis, proposa una ordenació singular basada en la forta presència del gran vestíbul i la seva cúpula, que fa de ròtula i distribueix de manera orgànica i asimètrica les diverses parts del programa. Aquesta vulneració de les regles en voga també té traducció en façana i en volumetria. Es, potser, el projecte més proper al de Puig, excepte en la distribució en planta: la torre del rellotge, més alta que la resta del conjunt, sòlida, massissa, la cúpula central amb les quatre cantonades, el tractament epidèrmic d'aquest element, present en tot canvi de pla, el poder d'inclinació de les cobertes, el recurs de

cornisamenta dels frontons que, construït d'altra manera, és similar al de la casa Ametller, la pesantor quasi romànica del conjunt, etc.

Clei Saarinen, 20 agost 1873, Helsingfors, presenta un treball molt seriós, aquí sí que basat en la contenció com a element bàsic del projecte. L'ordenació general és basada en una cort prèvia delimitada per una pèrgola que, a diferència de la de Wagner, aquí té forma de doble "L", sense tancar la part de la façana principal. L'eix central ordena un cos quadrat en planta, del qual sobresurt el volum de l'entrada per davant i un cos semicircular per darrera. Al pis primer, la planta s'esdevé en forma de creu amb l'afegit del cos semicircular. Destaca, d'aquesta proposta, la circulació perimetral en ambdues plantes, convertint-se, així, en una galeria perimetral amb pilars que recorren els laterals del conjunt. L'altra és la descomunal alçada del vestíbul, la seva planta, no exactament octogonal, sinó quadrada, amb les cantonades tallades a 45°. I l'última seria l'absència quasi total de decoració amb subtileteses en les estries de les columnes dobles entre pòrtics, sense base ni capitell, i en la síntesi del llenguatge clàssic.

De la resta d'exercicis destaquem el de Harold Von Buren, New York, 1867, el d'Eduard Cuijpers, Amsterdam, 1859, un bon arquitecte, el de Jean Belcher, president de la RIBA, 1904, i el dels alemanys Blohm i Kreis.

EL PROJECTE DE PUIG I GODAY

Mentre dibuixaven el tema que ens ocupa, Puig construïa la casa Terrades, i això es fa molt evident en la proposta que presenten. Aquesta casa és la primera trobada en un terreny gran i urbà, de perímetre complex i desordenat, en el qual fa servir un sistema compositiu similar al de concurs, encara que aquí vingui limitat per unes alineacions prefixades i allà no. Es, l'edifici barceloní, un dels més reeixits, segons l'autor de la tesi. Hi ha un tractament de cantonada o canvi de pla basat en la corbatura i posterior refòs d'aquests pla (segons havia experimentat a la casa Serra poc abans) que li deixa uns plans de façana que componen com a plans en si mateixos, autònoms de forma amb les seves obertures, el seu frontó i la seva coberta, normal al pla de façana. El projecte presentat al concurs es basa en els mateixos criteris, encara que té la planta lliure. Aquesta es compon d'una nau central amb dues creueres diferents i simètriques respecte a un eix central. L'accés es produeix pel frontal orientat al carrer, donant pas a un vestíbul de caire inequívocament gòtic, des d'on pot agafar les escales a dreta i esquerra cap al pis superior o anar, a través d'una porxada del mateix llenguatge, a les dependències de serveis. Arribats a l'encreuament de les dues naus, disposa una torre de rellotge, de què tractarem després. La nau central és ocupada per despatxos i hom circula perimetralment cap a la biblioteca, a la qual també es pot accedir lateralment per una escala independent. Com a

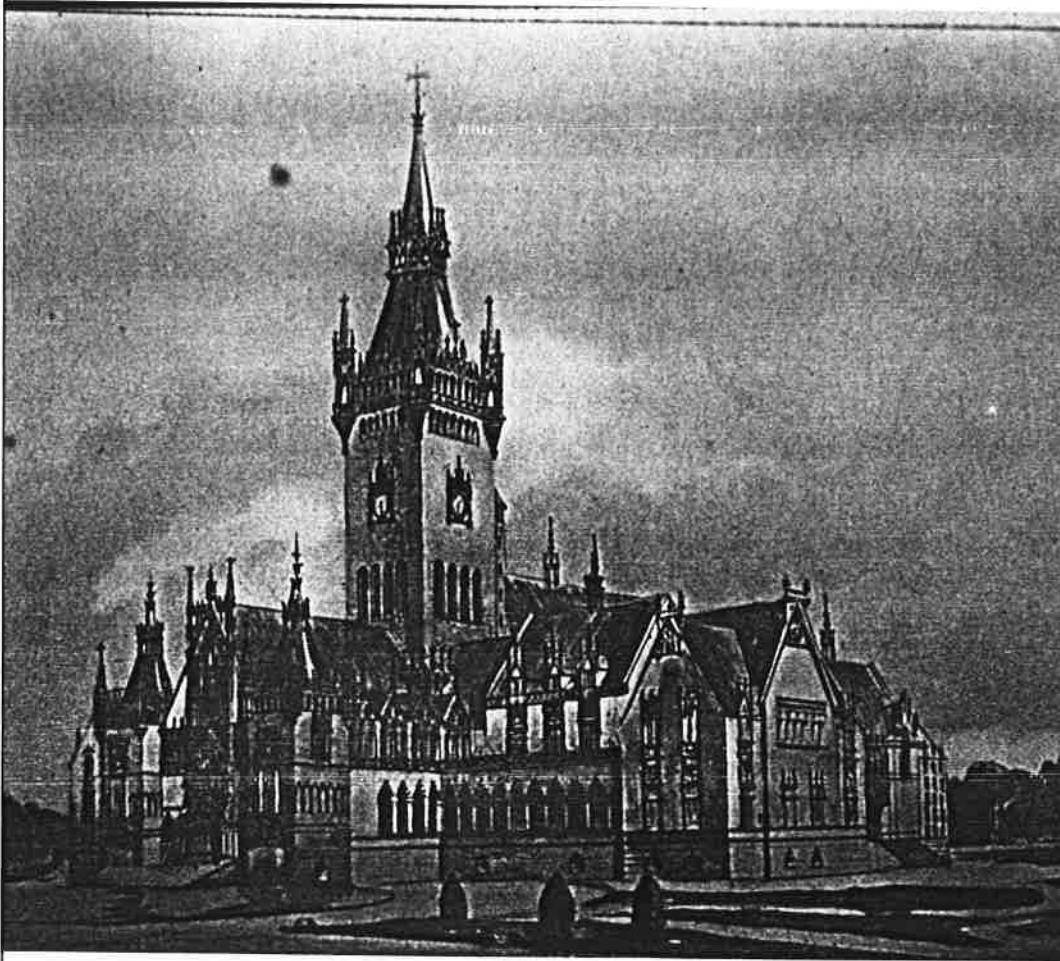
continuació de la nau central, al darrera es disposa el dipòsit de llibres. La circulació per façana és una constant de Puig, tant abans com després de 1906. Ràfols, en el seu article sobre el personatge, parla d'una arquitectura de l'ombra, i Oriol Bohigas, en el llibre del modernisme, lloa el resultat de la qualitat lumínica en les obres analitzades. Aquí tenim un nou exemple de filtre, de doble pell en aquesta disposició circulatòria, que deixa gran quantitat de dependències amb poca llum o il·luminades zenitalment. La planta presenta una sèrie d'interrogants, com podrien ésser la diferència de longitud entre les dues naus creueres, la disposició de les escales interiors, l'accés des del jardí a la biblioteca, la manca de tractament dels espais generats per la planta a l'exterior i al final del l'edifici. Sens dubte hi devien haver raons poderoses que justificaven aquesta disposició, encara que s'entreveu el relatiu interès del mestre envers la planta en si mateixa. L'ordenació volumètrica ve manada per la disposició prioritària de la torre de rellotge, estranya barreja entre la coronació de la coberta circular de la torre principal de la casa Terrades i la base massissa que construiria a la fàbrica Casarramona el 1911. La nau central té una coberta més alta i les creueres intermitges, essent més baixes les provinents dels retranquetjos de la planta. La resta de volum, com hem dit al principi, és l'aplicació de la composició per plans que surten com a conseqüència d'individualitzar-los i fer-los autònoms, com a la casa Terrades. Hem de parlar, en aquest primer exercici, del tema de "façanisme" indispensable si volem fer-nos càrrec de com entenia Puig la professió. La documentació del projecte es basa només amb l'estudi de les icones, estàtues i d'altres elements de la façana, millor dit, d'una part ínfima, com és el pòrtic d'entrada. Al marge del dibuix en si hi adjunta una maqueta en guix especificant de manera exacta els conjunts d'estàtues i el treball de pedra de la porta d'arc complexa, de les tribunes anàlogues a la baronia Quadres i a la casa Terrades, deixant en suspens la resta de tractament dels plans, que expressen te amb elements trets del llenguatge formal que l'arquitecte feia servir fins ara.

Com a comentari de la participació en el concurs, se m'acut remarcar la singularitat inequívoca del projecte; no hem trobat cap referència en la utilització del personal llenguatge, tan difícil de qualificar en relació amb la reunió de professionals que l'esmentat concurs convoca. Fent abstracció, i amb una gran dosi d'imaginació, el treball de Berlage pot tenir determinades similituds basades en la utilització del totxo vist i la pedra ornamental, encara que l'èmfasi gòtic de Puig en les cantonades xoca frontalment amb la pesadesa i la manca d'entitat berlegianes. D'Otto Wagner podem citar l'adaptació d'una planta simètrica, al figuratinisme de l'escultures i la centralitat del conjunt, com a referències similars, essent la resta d'elements arquitectònics l'antítesi entre l'historicisme i la propera explosió del moviment modern, que deu tant a Wagner. Dels exercicis Beaux-Arts lloats pel jurat, destaquem que la convocatòria del concurs s'avança quinze anys respecte a la

inclusió del nostre arquitecte en aquesta manera de concebre l'espai, i que, en conseqüència, no tenen res a veure.



- Concurs per a Esglesia Votiva a Buenos Aires.

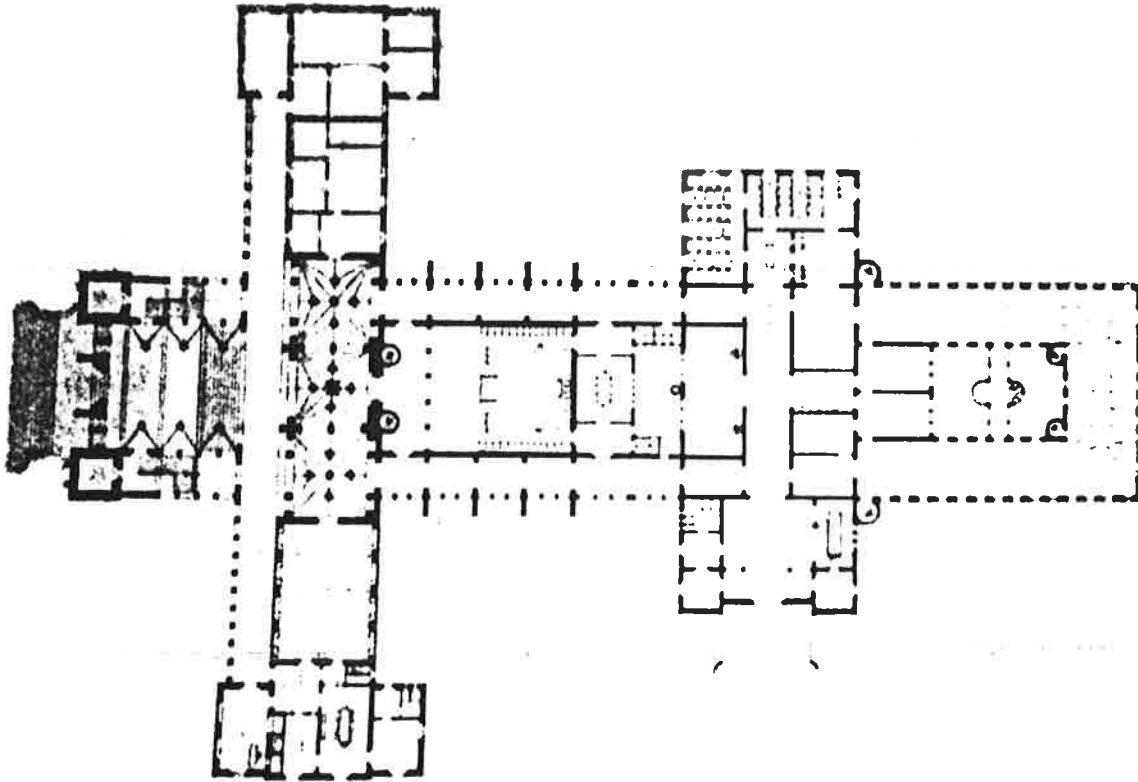


- Perspectiva del conjunt

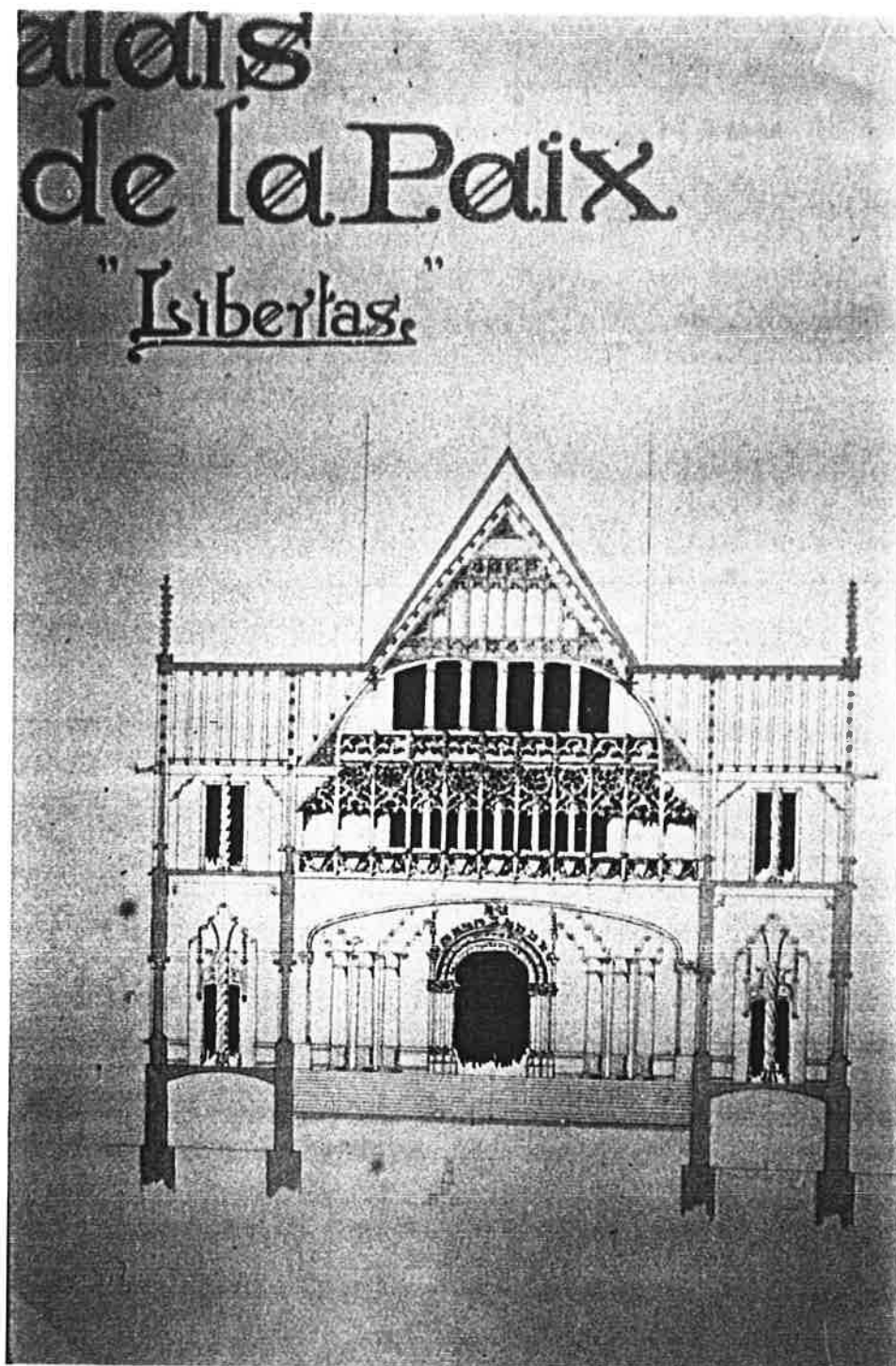


I. PUIG CADAFALCH, BARCELONA.

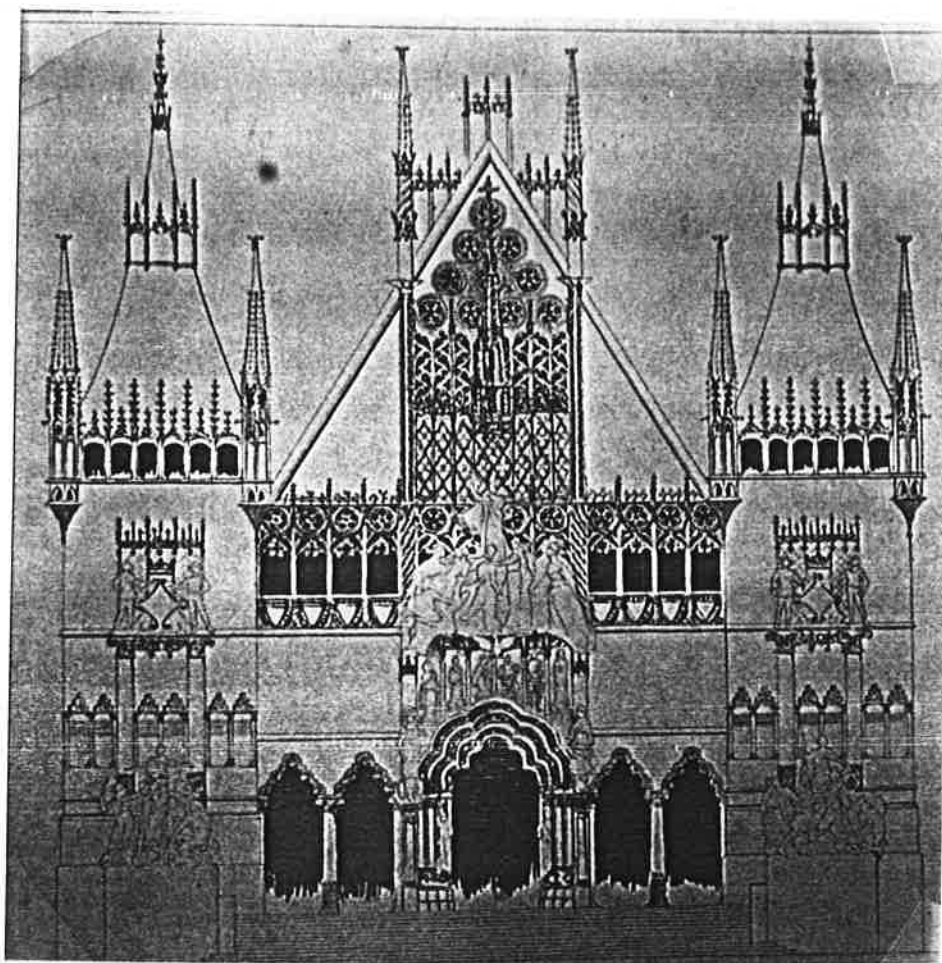
- Perspectiva del vestíbol interior.



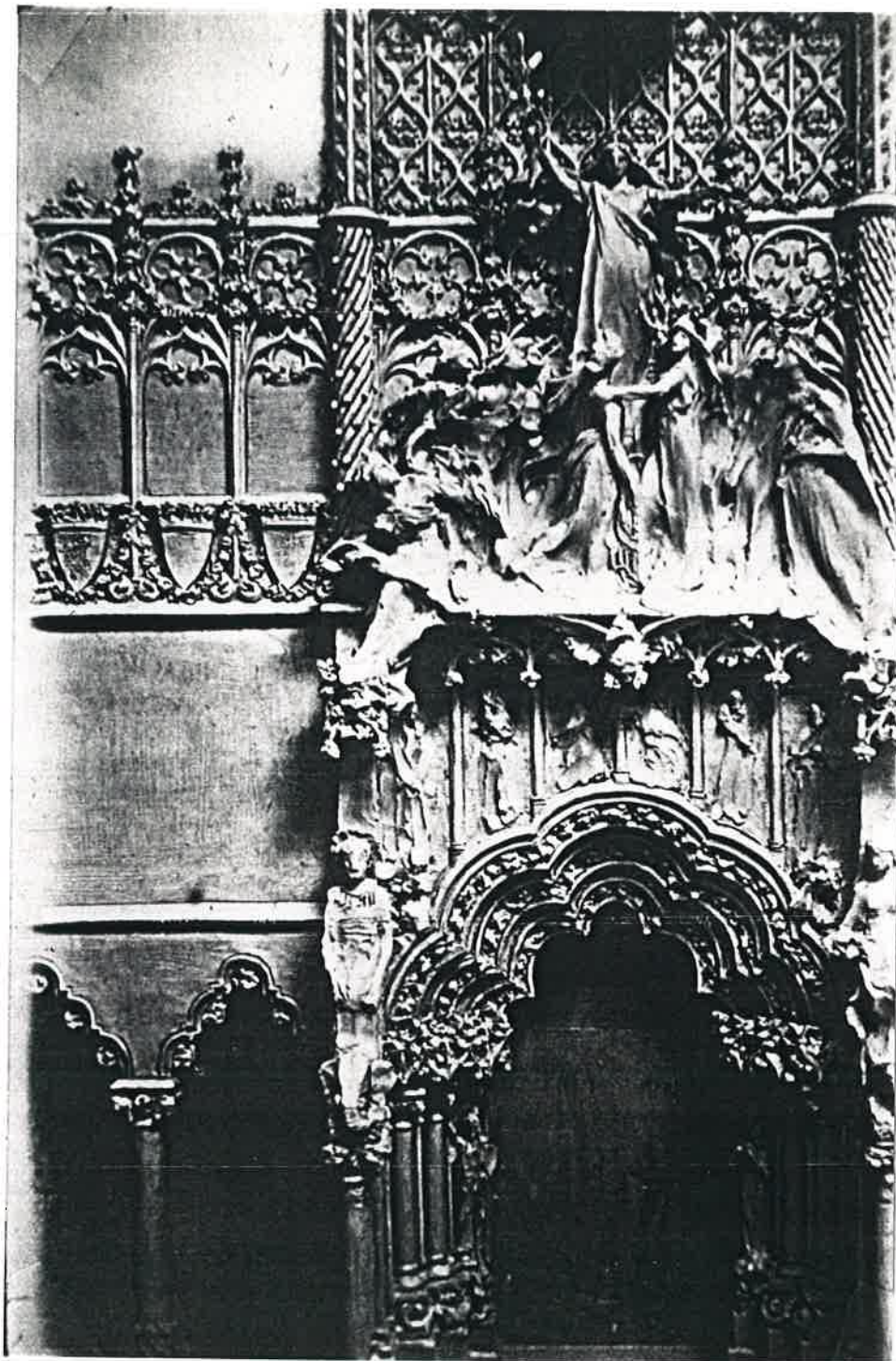
Planta General de Distribució



- Secció per el vestíbol.

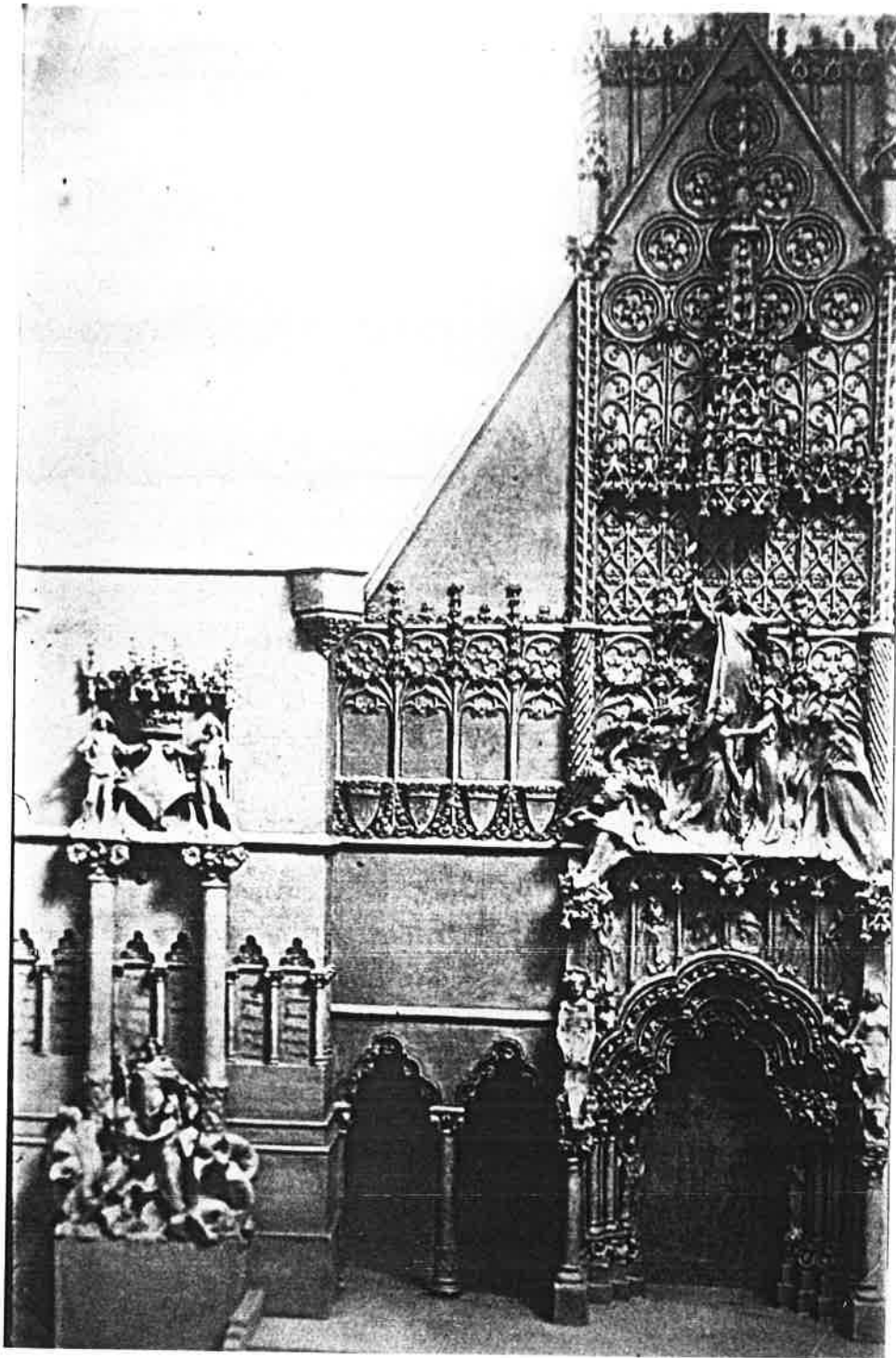


- Alçat del cos central.

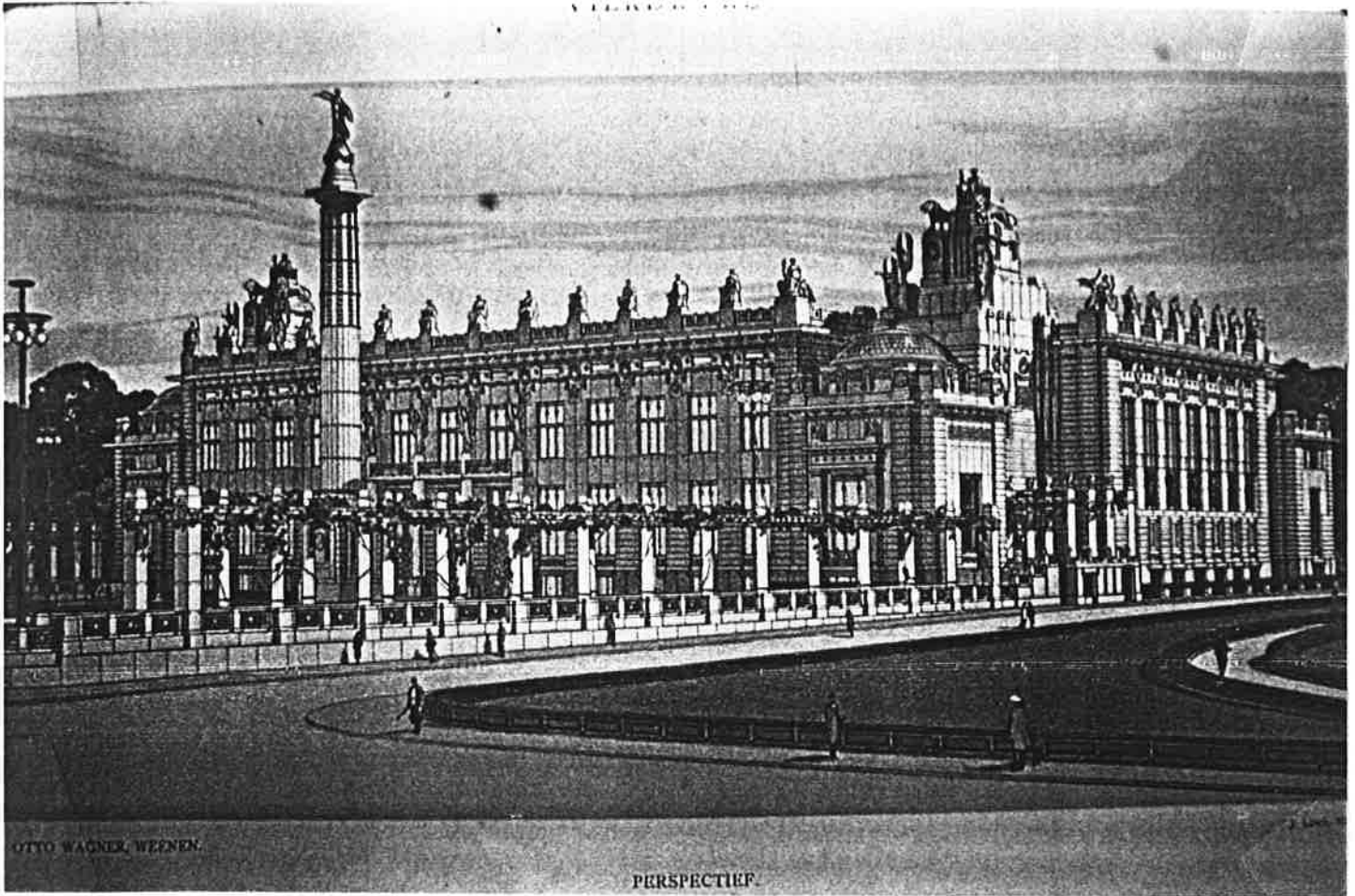


- Detall de la porta d'entrada.

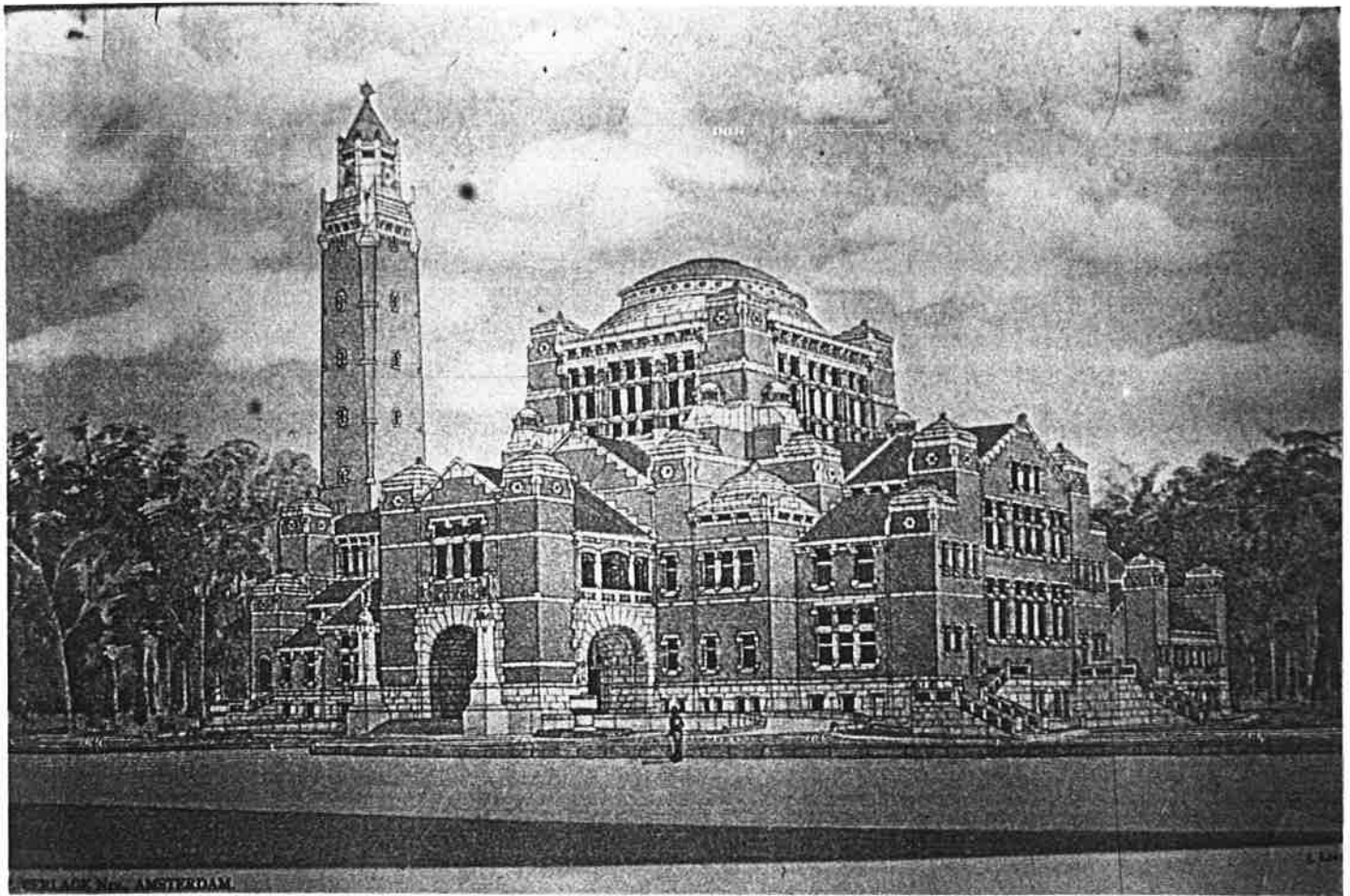




- Maqueta de guix.



- Perspectiva del Projecte de Otto Wagner



- Perspectiva del Projecte de Berlague



- Perspectiva del projecte de Wilhem Kreis.

CASA MERCEDES PASTOR DE CRUILLES 1908

INTRODUCCIO

La casa de la senyora Mercedes Pastor -en realitat, la casa Cruïlles, perquè era casada amb un representant d'aquest nom-, s'inclou dins del present treball per raons molt diverses, entre les quals el fet que no hi ha en quasi cap apartat la polèmica modernisme-noucentisme. La primera d'aquestes raons és la cronològica. Puig publica el 1908 -any en què demana permís a l'Ajuntament de Sarrià per a la construcció d'aquesta casa- el primer volum dedicat a l'arquitectura romànica a Catalunya, i, en concret, a la part romana. Tal coincidència no passa desapercebuda en aquesta obra, ja que les profundes reflexions sobre l'obra en pedra, la disposició dels arcs i les llindes, la resolució de les cantonadas, la disposició dels materials, tot plegat indica una voluntat inequívoca de trasllat dels coneixements teòrics adquirits cap a l'assaig constructiu real.

Això serà tractat a l'apartat de façanes.

En segon lloc, la planta -seria millor dir la volumetria nascuda de la planta- presenta dues importants novetats: l'una és l'entrada d'escaire a 45°d, inèdit fins ara a l'obra del mestre, i l'altra és la presència de la torre mirador, amb una clara i inequívoca referència a les torres de vigilància en la qual dedica quasi tot el seu temps. A diferència de les anteriors, aquest element és fora dels límits del rectangle de la planta i té voluntat inequívoca de cos autònom, lligat només a través de la planta baixa (l'actual vidriera és, òbviament, un afegit).

En tercer lloc, l'extraordinària potència i rotunditat de les cobertes, que aquí són geomètricament regulars, amb una volada "florentina" descomunal, fa que la poca mesura del volum a cobrir, siguin la cara oposada a les recents cases Llorach, Trinxet, Muntades, etc., en les quals la coberta era supeditada al volum global de la façana.

I com a quarta i última consideració podem observar com els elements més característics de l'època modernista queden ja posats en poques parts: els marlets del terradet d'entrada són deguts més a l'execució sàvia de l'art de construir en pedra, els arquets neogòtics sota llinda de descàrrega d'arc, les pedres en els careners, inexplicables davant d'altres subtileses.

LA PLANTA

Les reflexions anteriors sobre la configuració general del volum, neixen, en aquest projecte, d'una sàvia i equilibrada planta, que, com també ja hem vist, permet un uniforme i contundent coloriment. Aquí, les grans línies de traçat són el rectangle (quasi quadrat), amb una paret de càrrega travessant tot

l'edifici, i uns pòrtics, normals al pla d'aquesta paret que recolza en una columna que tritura l'espai interior del saló, tal i com era gust i norma en Puig. L'entrada es produeix a 45° amb un gest ja hem dit que insòlit; el templet o espai previ de porxada sembla fer preveure els dels pavellons de Maria Cristina i Alfons XIII.

La relació entre l'entrada i l'escala és forçada i presenta problemes funcionals. Al pis superior apareix el mateix saló amb columnes i la mateixa distribució, com si el programa fos doble o pogués fer-se flexible i dividir-se en dos habitatges.

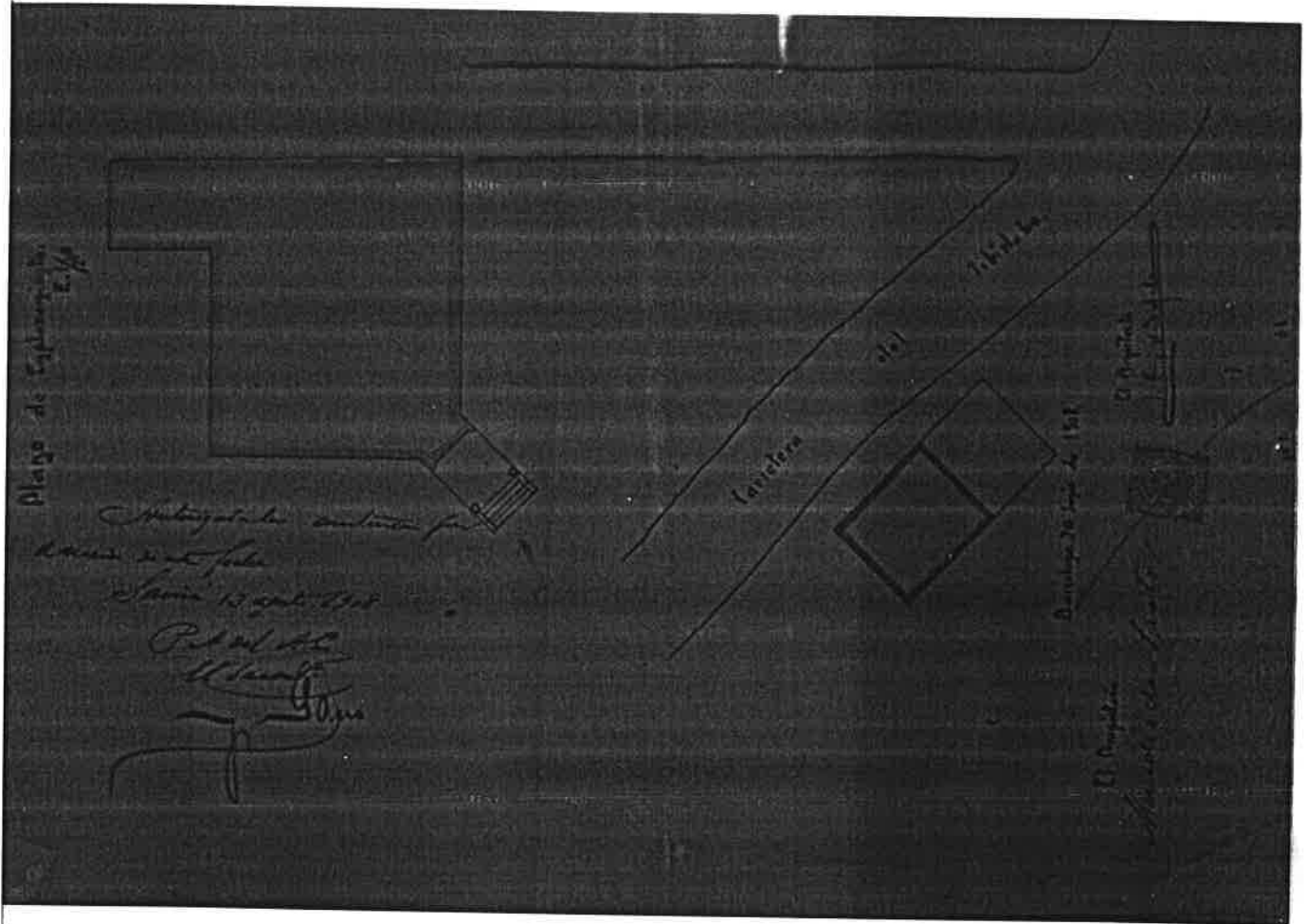
L'estructura és de planteig elemental i d'execució complexa en convertir-se els pòrtics simples en ortogonals en introduir-hi les columnes centrals dels salons, produint-se una falses jàceres, uns falsos pilars i unes falses mènsules, tot plegat, fruit del decorativisme que desvirtua per complet el fet estructural en si mateix, que té unes regles i unes manifestacions en volum prou clares i inequívokes. Com a exemple miri's detingudament com es recolzen les falses jàceres contra les parets de càrrega, l'una, a un llinda lateral, i l'altra, al bell mig d'una finestra, i veurem com la bondat constructiva - estructural del modernisme és una errada. Aquí, amb aquesta anècdota rellevant, s'apunta una actitud com la de Gaudí a la Pedrera, en què la forma era el primordial i l'estructura feia autèntiques filigranes per a resoldre-ho.

LES FAÇANES

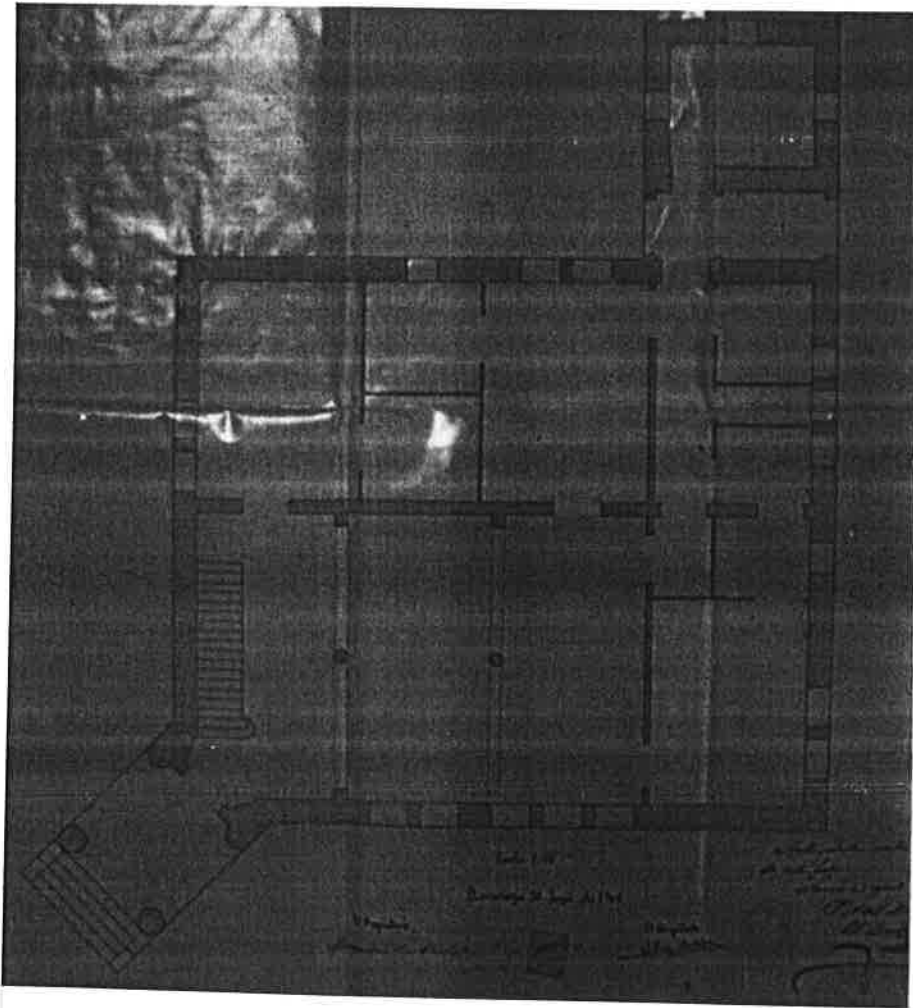
L'estudi de l'art romà a Catalunya, que es publica al mateix temps que es dissenya aquesta casa, influeix de manera poderosa i total en el material, la pedra, i la manera de posar-la. L'estudi del llegat romà a Catalunya permet fer un laboriós i profund treball sobre la manera de construir dels romans.

Des dels grans murs de pedra de Sagunt, l'organització del treball de la construcció, els materials principals, pedra, pedrers, maó, teula, etc., la seva manera de barrejar-los, el morter, el formigó o pinjolec, les voltes, etc, tot aquest repertori constructiu li permet de fascinar-se amb l'obra de pedra i les seves múltiples maneres de col·locar-la.

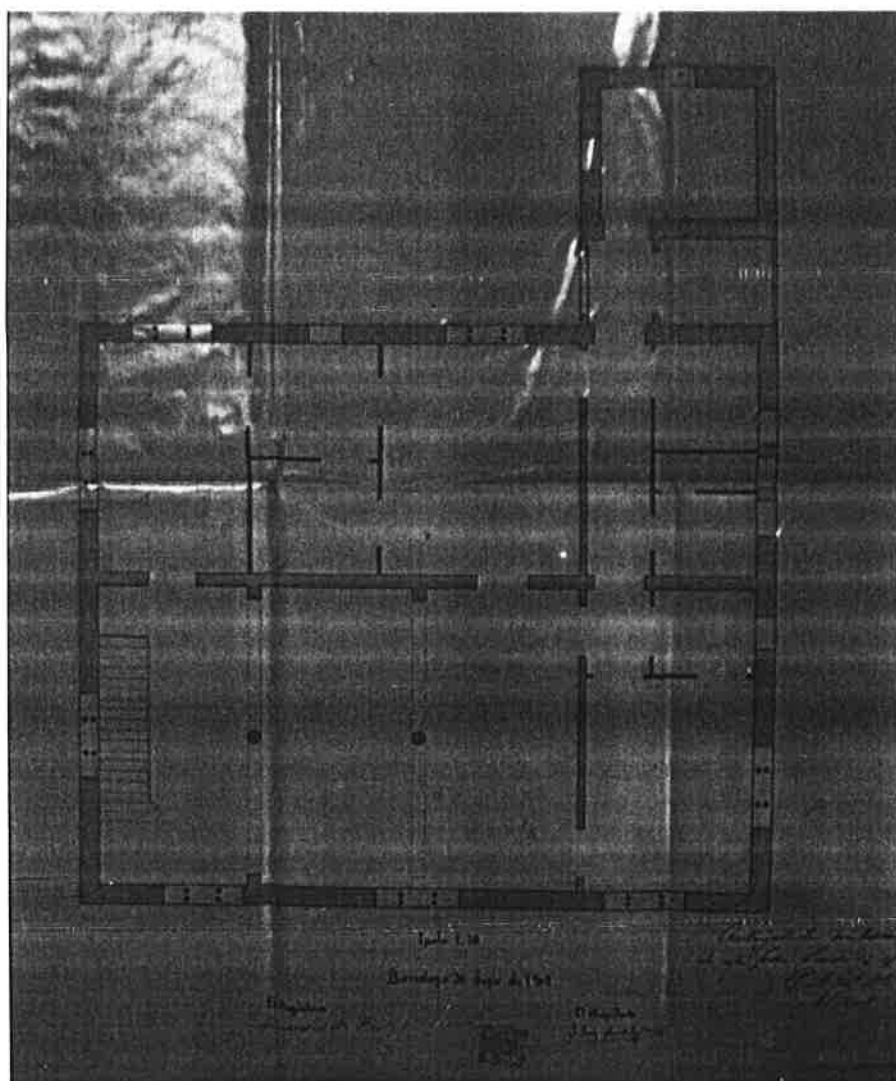
Aquí fa servir, per primera i última vegada, la variant de l'Opus quadratum, consistent a posar les pedres en el sòcol i els costats de manera de col·locar-ho a trencajunt, mentre que la resta, amb peces més fines, es disposa a manera d'espiga o opus spicatum. Sobre la finestres disposa uns arcs de descàrrega que es recolza en un marc de pedres verticals, i en el seu interior, Puig hi proposa unes finestres de caire neogòtic, com a testimoni de l'etapa modernista, en franca davallada.



- Enplaçament i situació.
Còpia sobre paper de tela.



- Planta baixa
Còpia colorejada sobre paper tela.



- Planta pis.
Còpia colorejada sobre paper tela.

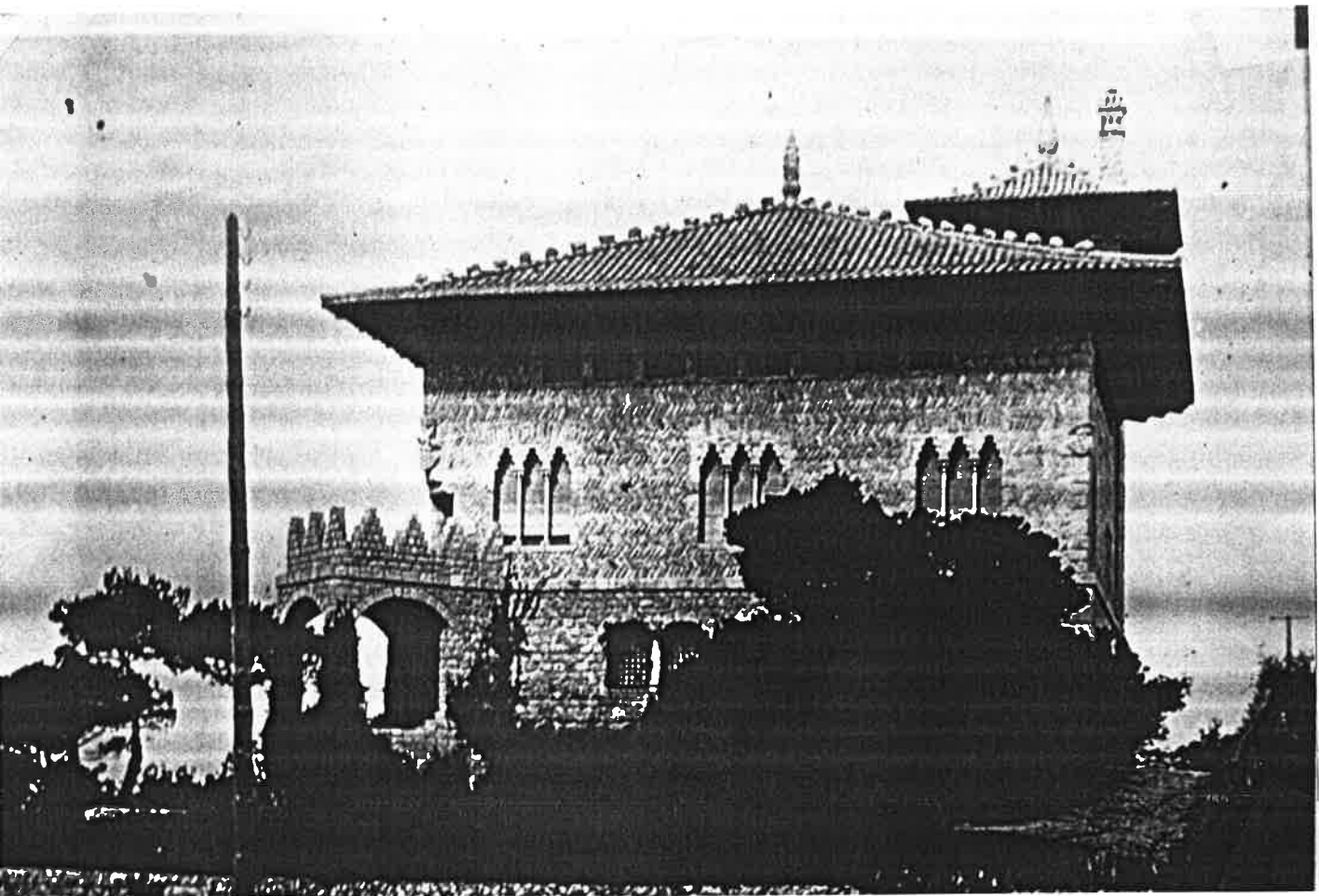


- Fotografia igual a l'assenyalada.

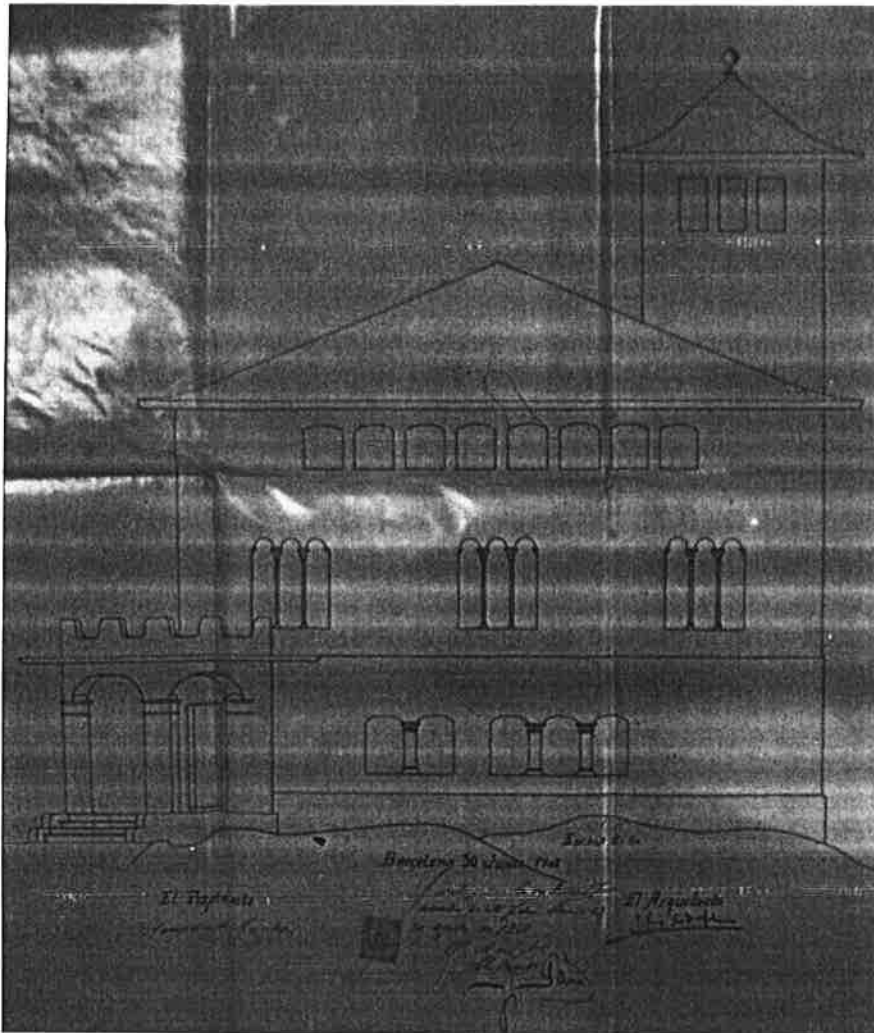
MP-5



= Fotografia del detall de la torre.



- Fotografia del mateix alçat.



- Alçat principal de la façana
Còpia colorejada sobre paper tela.

CASA PERE COMPANY 1911INTRODUCCIO

La casa de Pere Company ajuda a justificar la data d'edificació del principi del treball, 1911, avançant una mica les dades proposades per Cirici i Bohigas en els seus escrits i donant la raó a Ràfols quant a considerar que Olbrich és quelcom així com el segon pare de Puig. L'altra raó, d'ordre estratègic i oportunista, si es vol, és la possibilitat de parlar d'un aspecte, el de les cases unifamiliars, del qual no tenim cap més referència perquè Puig ja no en farà cap més al llarg de la seva carrera. Es per tant, l'última incursió en el món de l'habitatge privat, que tantes i tantes obres han donat al nostre país, normalment orfe d'arquitectura col·lectiva-pública, i la demostració que en certa manera el modernisme el va finançar i donar ajut la burgesia barcelonina que aleshores representava el progressisme en qüestions formals i estètiques.

REFERENCIES I ORIGENS

L'últim treball domèstic té, en l'obra de l'arquitecte mataroní, nombrosos precedents, que apuntarem, encara que sigui amb brevetat. Hem exclòs d'aquesta relació de treballs la casa Macaya perquè es tracta d'un programa construït dins de l'Eixample urbà, entre mitgeres, encara que en el seu interior tinguem suficients referències per ajudar al coneixement global d'aquesta tipologia d'habitatge. La segona casa és la baronia, Quadras, a Hostalric, de planta quadrada i probablement la més ben resolta de totes les seves obres en aquest aspecte, perquè fa servir un llenguatge i uns materials que no tenen massa relació amb els del treball que ens pertoca. I la tercera és el Cros Garí, en la línia de l'anterior, però d'un volum que s'escapa a la domesticitat de les obres escollides. Els dos primers exemples a considerar en aquest camp són les cases Muntadas, el Tibidabo, i Riera i Puig, a Viladrau. D'igual concepció en planta, basada en dos rectangles que conformen tres parets de càrrega i l'escala a la part posterior, centrada i creant un eix de simetria, la planta baixa d'ambdues es fa més allargassada, per la part posterior, a la casa Muntadas i, per la part anterior, la de Riera i Puig, per tal de donar cabuda al programa de dia, més gran que el de nit o dels dormitoris. La part superior, a la qual s'accedeix per una escala exactament igual de traçat, perd superfície en els seus laterals, que es converteixen en espais intermitjos en forma de terrassa o galeria semicoberta, deixant lliure una superfície rectangular regular basada en el traçat de l'escala, que actua com a distribuïdor. Les diferències són mínimes, quasi de matis, poc perceptibles. Iguals són les tribunes laterals de fusta, esplèndides, que en la seva part baixa es converteixen en tribuna coberta de la sala d'estar i, en la seva part alta, en galeria. El ritme de massís i forats és tripartit en els dos casos. La diferència essencial és la del frontó: si en la casa de Viladrau

és una proposta de casa muntanya, rural, rústega, amb la fusta com a element d'aquest triangle i del balcó, la coberta que vola per sobre el pla de façana, en la casa del Tibidabo, la solució és la de façana plana.

Aquesta solució, preludi de la que després repetiria quasi idèntica en la façana de la casa Trinxet, sí que podem qualificar-la de clarament secessionista, en quasi tots els seus elements: dintells, llindes, arcs, sòcol, etc. Ambdues cases són d'una contenció admirables i tenen, com les altres que estudiarem, una atenció a la planta que l'obra posterior veurem que no té.

La segona parella de cases són la capella i l'estudi que va construir, abans de la casa, a Mercedes Pastor de Cruïlles, si bé la qualitat de l'una i de l'altra estan clarament a favor la segona. Es tracta, com a mètode de composició, d'agregar uns volums entorn d'una forma rectangular, que pot ésser un quadrat. Aquesta operació, la repeteix de diverses maneres, l'una presentant el volum no alineat a les parets de la figura generadora del volum principal en un altre material bàsicament de fusta, esdevenint com un moble arraconat contra quelcom més potent que ell, amb la seva pròpia coberta autònoma. L'exemple podrien ésser les tribunes dels dos exercicis anteriors. La segona estratègia la compon generalment amb el mateix material del volum principal, però de menor o major alçada, segons es converteix aquesta protuberància en balcó al pis superior o amb torreó, i, per tant, agafi més alçada que el propi edifici. La tercera estratègia és la de cantonada, convertint una figura geomètrica, que és una exàgon, la Capella, i un octògon, a la Cruïlles, preludi de les futures solucions de cantonada rodones. La casa Trinxet mereixeria ella sola la publicació d'un llibre que tingués el nivell de sensibilitat suficient per a fer entendre el que vol dir enderrocar una obra d'art, amb l'impunitat amb què es va fer, o el malson que representa el feixisme que ho va permetre, per sort avui tan llunyà. I ho seria també com a restitució d'un crim patrimonial, com a recuperació del sentit comú perdut per la misèria dels especuladors i els polítics corruptors del seu temps.

La casa en si mateixa té planta rectangular amb els sortints, ja comentats, de la galeria en la part inferior, una tribuna de planta octogonal maclada a la paret lateral que dona lloc a una galeria que empalma amb una nova tribuna de cantonada també octogonal, de la mateixa mesura, encara que de tractament epidèrmic diferent: mentre la primera té coberta plana i es converteix en balconada al pis, la segona és coberta per un torreó octogonal. L'esquema general es basa en la modulació a terços, sempre present aquí i en les altres obres domèstiques. Així, en sentit longitudinal, l'accés és pel mig a través d'un vestíbul amb escalinata que dona a un pati central cobert, que actua com a cor de l'edifici i distribueix totes les dependències. Aquest eix longitudinal ordena la planta en aquesta direcció, mentre que en l'altre sentit les parets estructurals

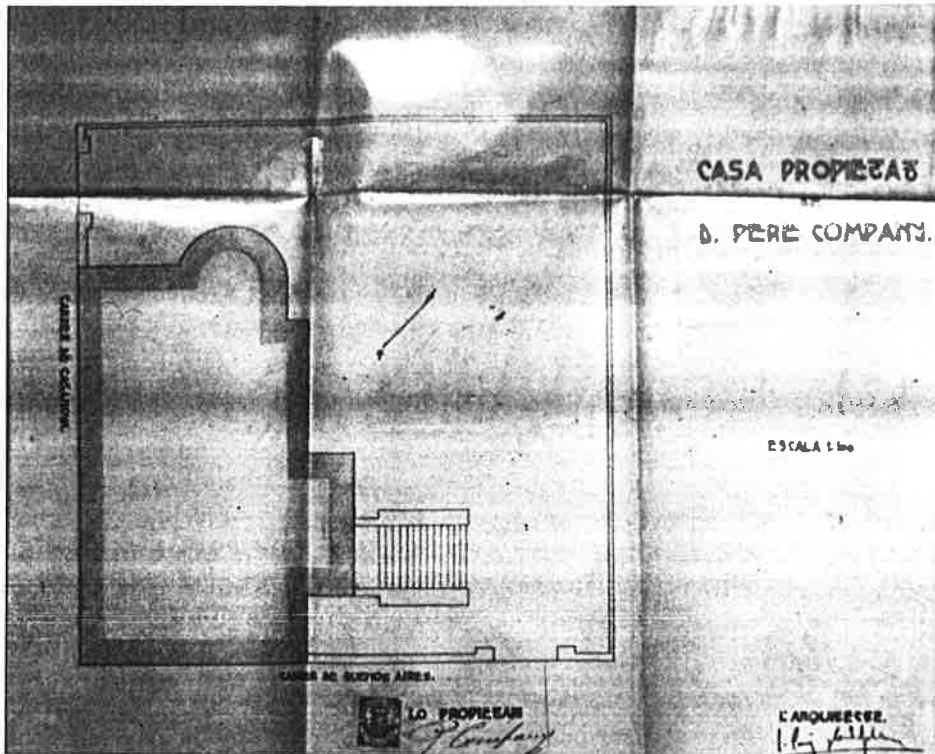
s'encarreguen de fer-ho. El pati allibera un lateral que dóna a una escalinata d'accés al pis, i, a través d'un magnífic recorregut perimetral pel pati, s'arriba a totes les dependències. La volumetria general és la de volum amb dues cobertes de pronunciada pendent més les ja comentades agregacions volumètriques que tanquen la rigidesa originada per la simetria. Les façanes principal i posterior subresurten de la coberta, és a dir, són planes i treballades amb coronació arrodonida, com la casa Muntadas, i els dintells de les galeries i del pati són de doble punt invertit, que en aquest període pren la construcció geomètrica de Vignola (fig. 49 lam. 2), i no la de Borromini posterior.

La casa de Concepció Dolsa, de 1904, com l'anterior, té com a base de partida una planta sensiblement diferent de l'anterior, malgrat la similitud de programa, inclòs l'emplaçament urbà a Barcelona. Basada també en una partició en tres parts estructurals i compositives, Puig fa servir el que en diríem una planta orgànica, és a dir, una planta que es va integrant a l'espai en funció del programa. La part més clara i ben composta, al meu entendre, és la repetició i fragmentació espacial dels salons també és incorporable a la seva manera de projectar. Però la seva part de menjador i cuina és difícil d'entusiasmar i tenen un seguit de volums poc controlats, no per l'interior, que sí és resolt, sinó per la seva traducció en façana i en volum general, molt descompensat i mal cobert. Sembla com si en aquest punt es tractés d'un altre exercici, d'un altre projecte. La composició de la façana lateral dreta és també preocupant. La tribuna superior, que no s'ha tret encara el goticisme de sobre, ve composta amb el volum de la coberta, i les obertures que van als salons de la planta baixa estan clarament descomposats.

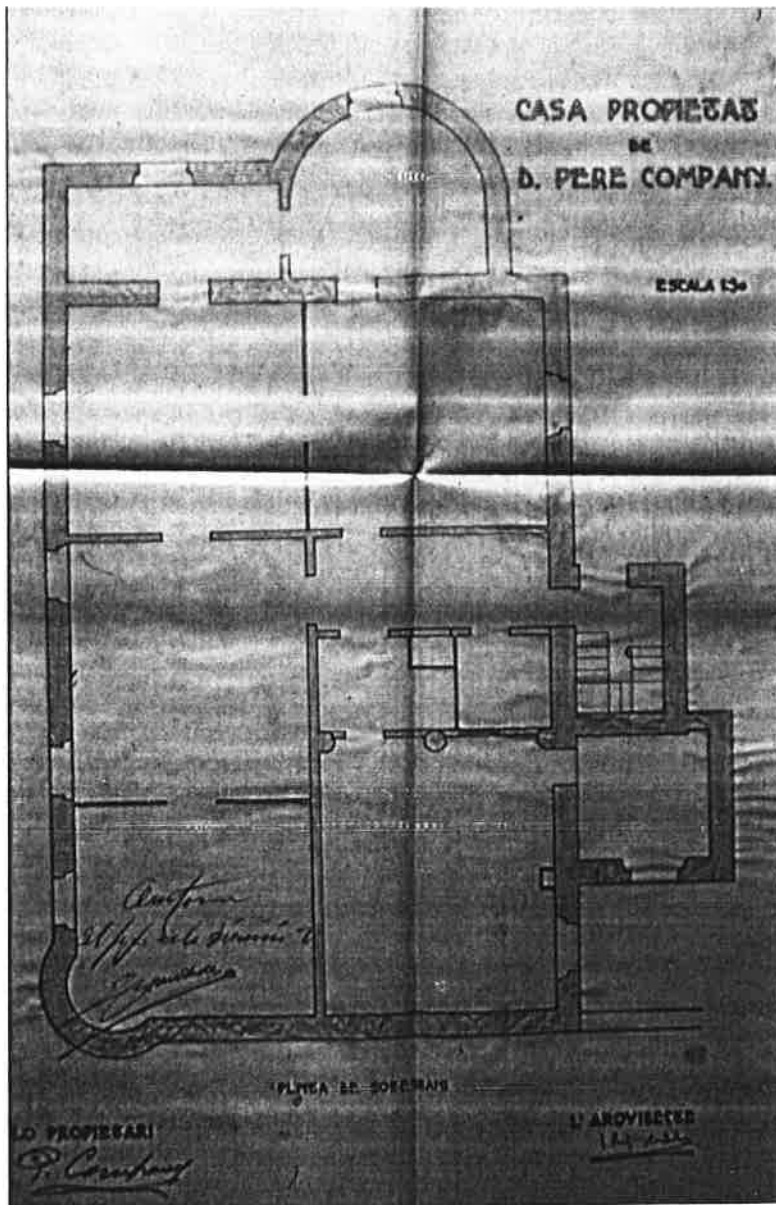
La casa de Pere Company és un pas endavant fonamental en la bibliografia arquitectònica seva, tant per la utilització primitiva de la corba que substitueix les figures de planta central pels cercles, com per allò que té de testament quant a la tipologia d'habitatge unifamiliar. La composició de la planta és condicionada per la petitesa del solar i per la seva condició de parcel·la amb cantonada a la qual s'ha d'alinejar per tal de tenir una mica de jardí, amb la consegüent aparició d'una o dues façanes principals enfront de les altres. La figura geomètrica matriu és un rectangle al qual, tal i com hem vist anteriorment, s'afegeixen diversos cossos volumètrics, porxos d'entrada, rotonda, galeria, etc. A diferència de les anteriors, aquí hi ha una molt volguda asimetria que dóna al conjunt un resultat formal i compositiu extraordinari. L'entrada es produeix per una escalinata lateral a través d'un doble cancell que dóna a un vestíbul pel qual es va a l'escala de comunicació al pis. A l'esquerra, hi ha una saleta, un W.C. i un despatx. A la dreta, un office i el menjador, comunicat a la sala. L'interès d'ambdues peces és la seva disposició en sentit capiculat, que dóna la sala al carrer i el menjador, al jardí, fent servir de teló de fons una galeria de planta rodona amb columnes de tres vanos, de gran radi, entregades al pla de façana sense a penes sobresortir,

preludi de les posteriors i més depurades obres, com a casa seva, per exemple. Completa aquesta novetat la tribuna posterior amb planta rodona que millora i depura les anteriors actuacions, que eren de geometria rectilínia trencada. L'altre gest important a subratllar és el de la cantonada dels carrers Casanova i Buenos Aires. De base i sòcol alabejat, aprofitant la volada de les ordenances per a produir-se cap a fora, es va convertint en forma oval, triangular, buida i recta, com en un repertori ja sabut i treballat des de la primera obra dels Quatre Gats. La coberta és a dues aigües respecte del C/ Buenos Aires, amb un frontó de figures i àngels com corresponia al profund catolicisme del seu propietari.

La casa ha estat barroerament renovada l'any 1985, sense enderrocar els afegits fets posteriorment ni tenir en compte els colors inicials, que no eran els posats.

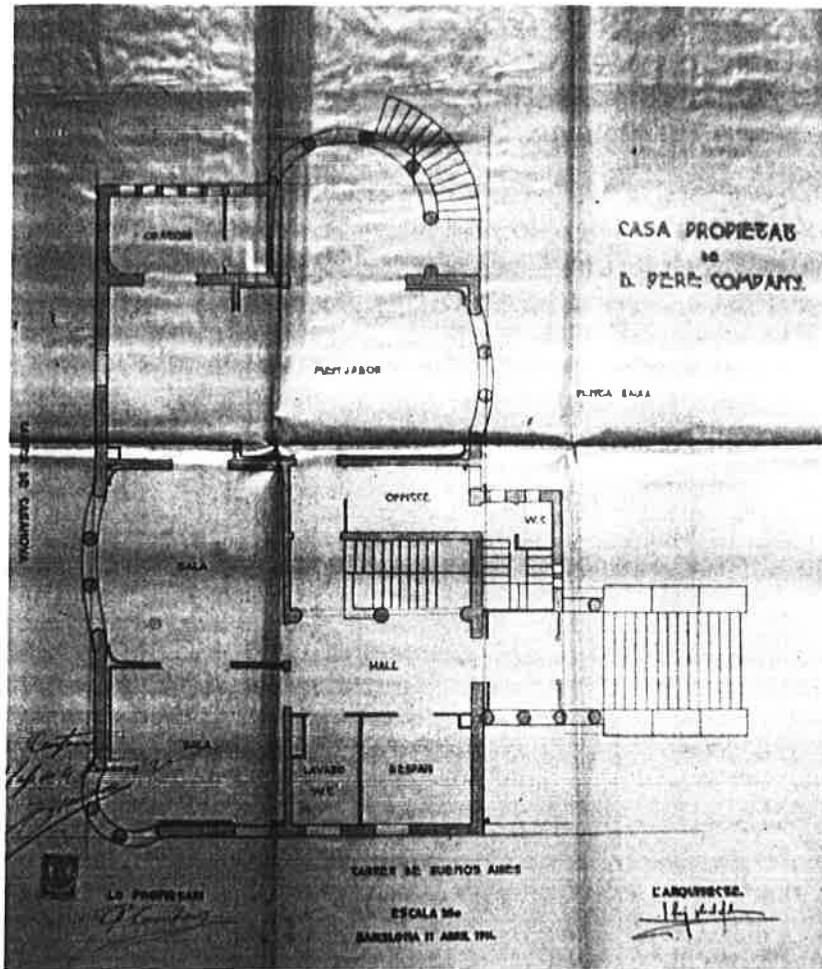


= Plànol d'emplaçament
Còpia sobre paper tela.



= Planta del soterrani

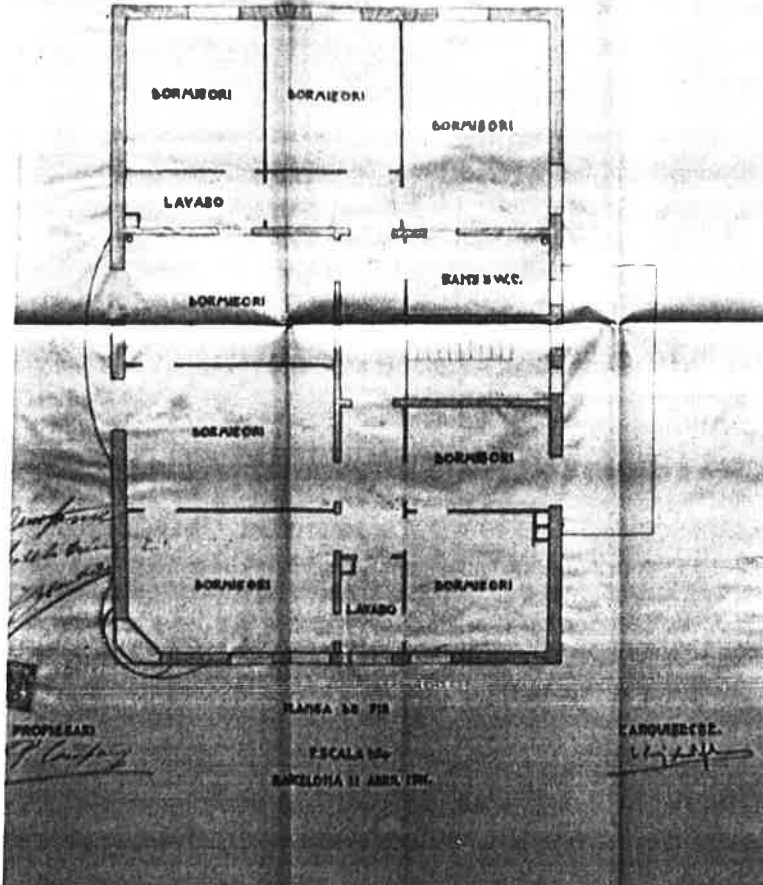
Còpia sobre paper tela.



= Planta baixa

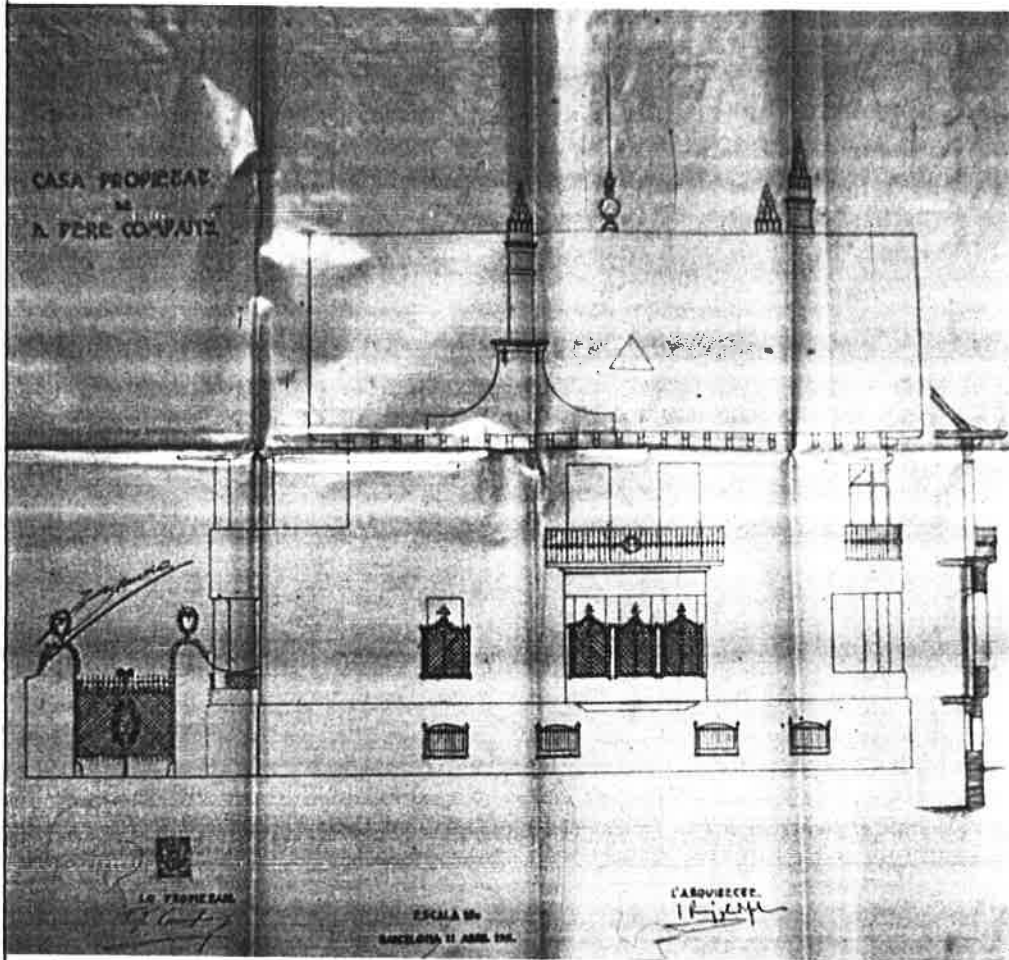
Còpia sobre paper tela.

CASA PROPIEDAD
DE
D. PERE COMPANY.

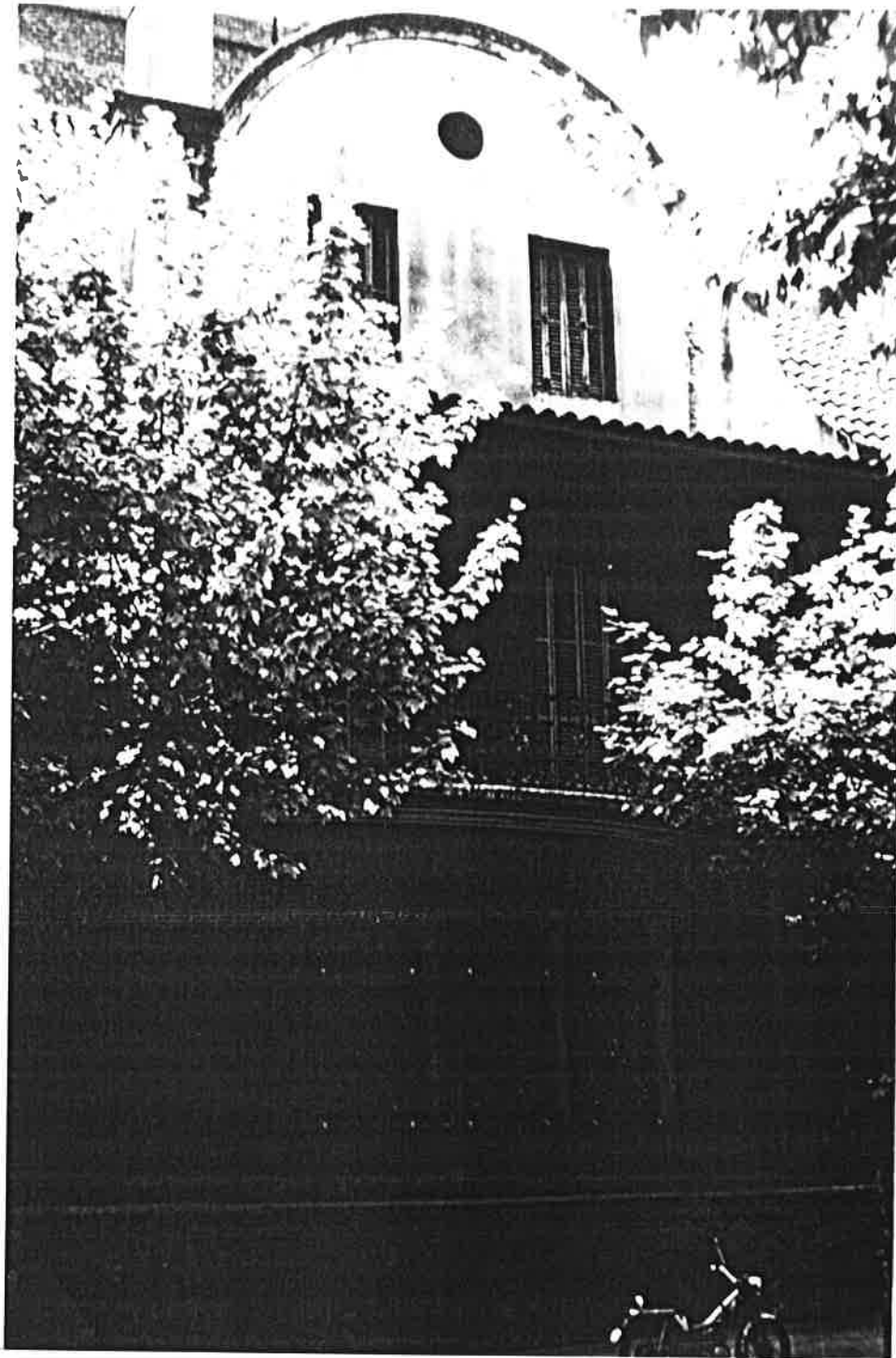


= Planta pis

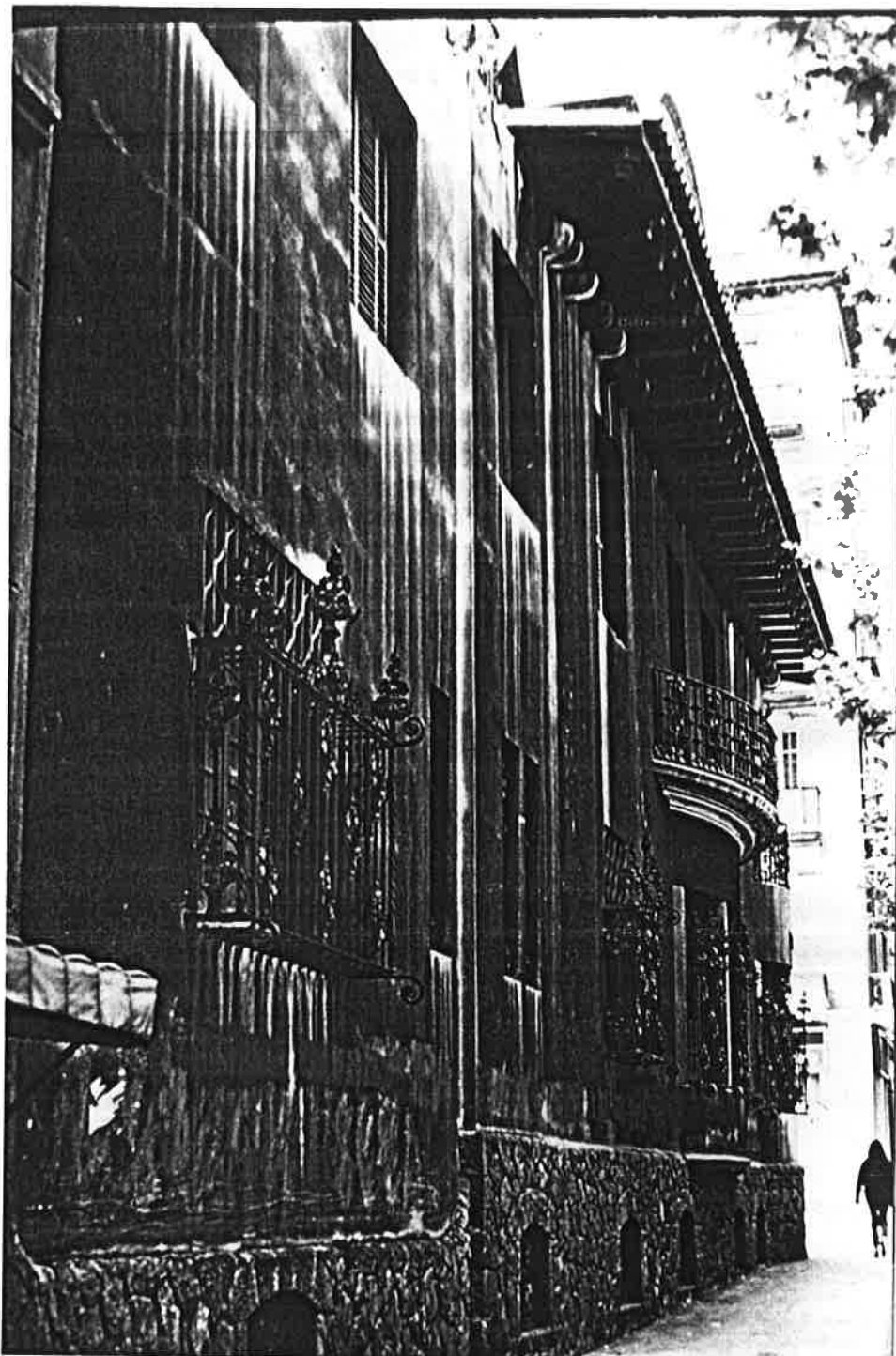
Còpia sobre paper tela.



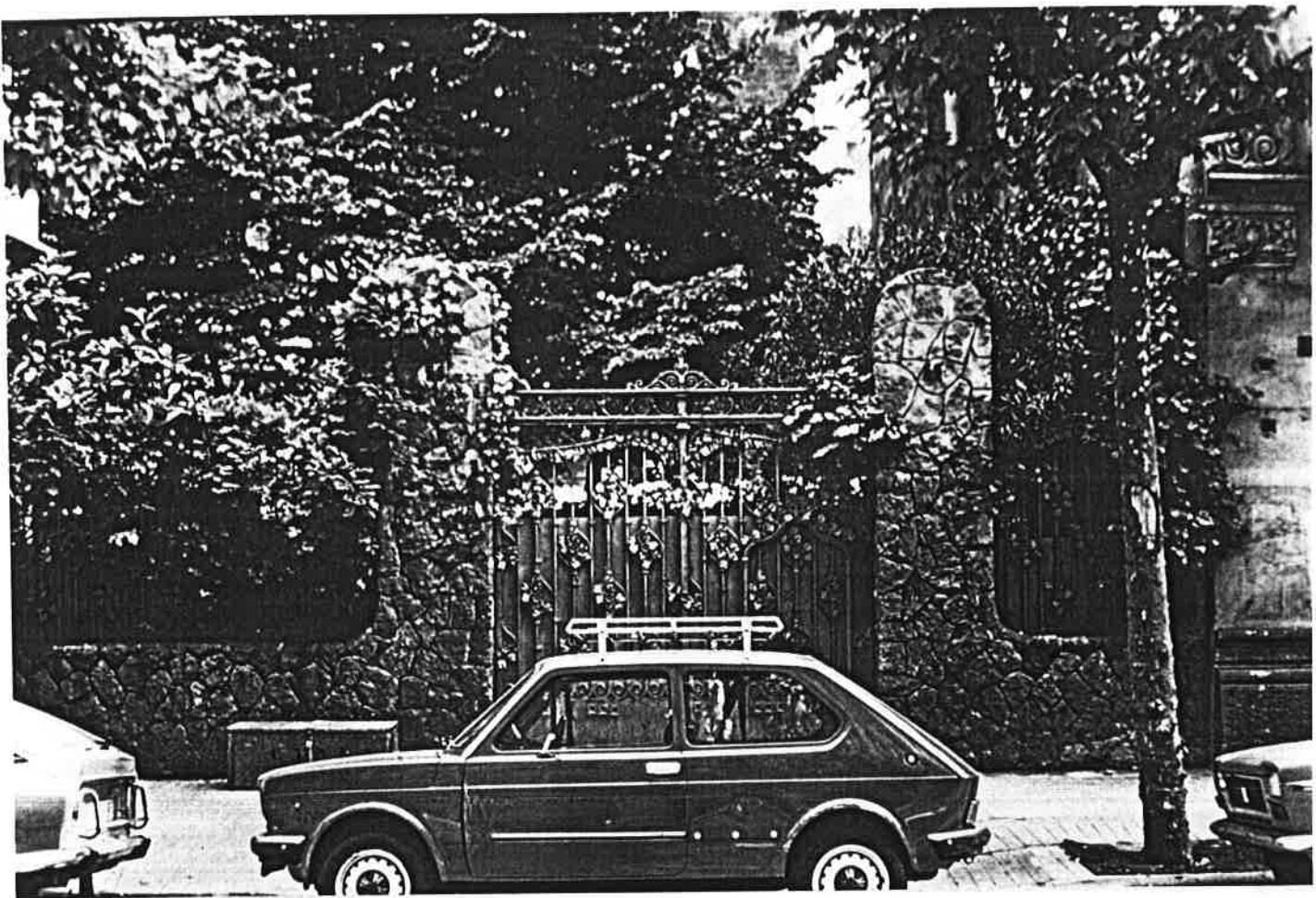
- Façana al C/. Casanova
• Còpia sobre paper tela.



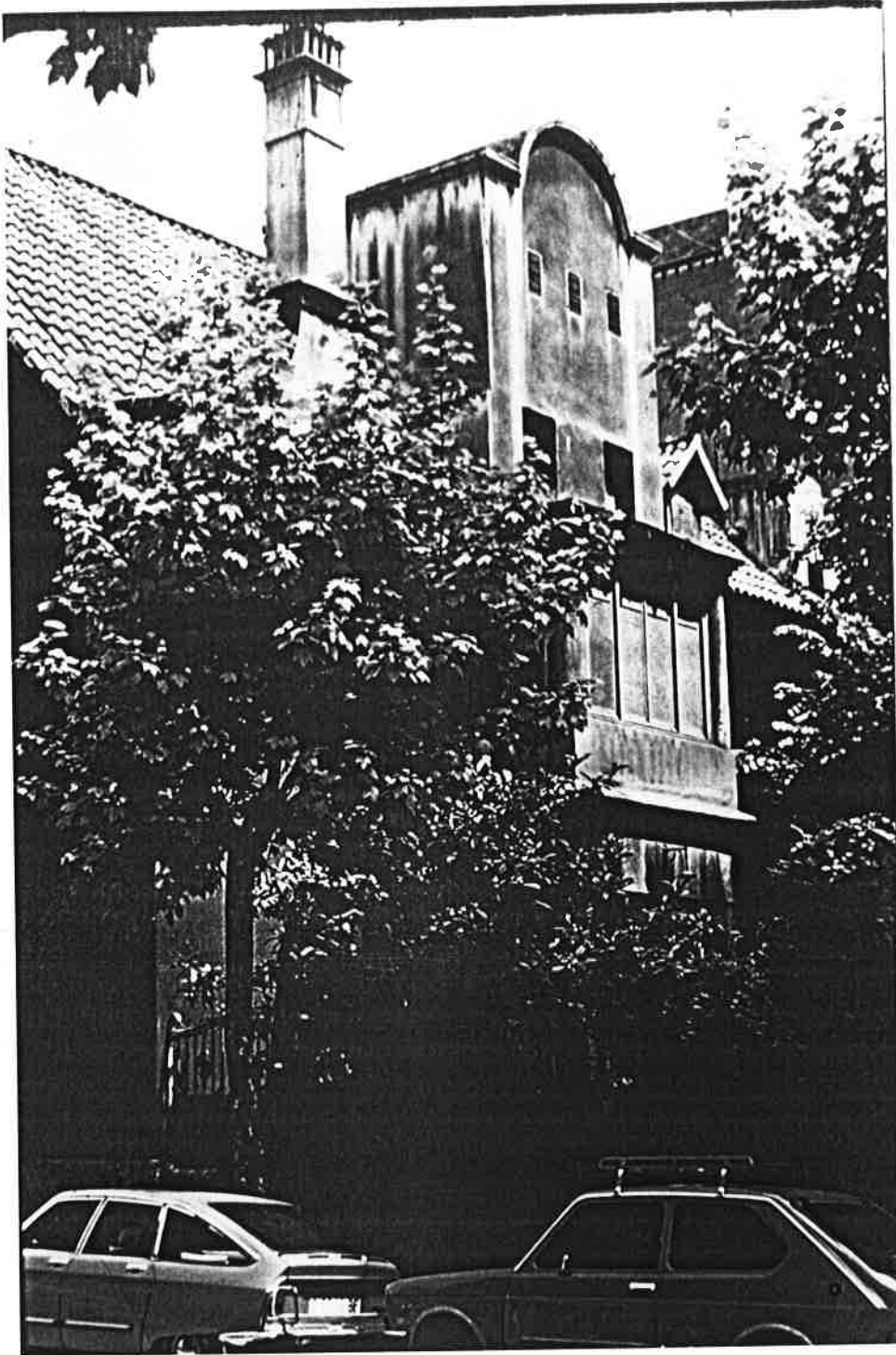
- Fotografia de la tribuna desde el C/. Casanovas.



- Fotografia del cos afegit al costat del C/. Casanovas.



- Fotografia de la porta desde el C/. Buenos Aires.



- Fotografia de la tribuna que dona al pati.

FABRICA CASARRAMONA 1911

EMPLAÇAMENT

L'edificació es troba a Barcelona, a la vessant de ponent de la muntanya de Montjuïc, entre Gran Via i els Palaus d'Exposició, edificats amb posterioritat. Comprèn l'illa de cases definida pels carrers de Mèxic, Montfart, Castillejos i Gimbernat. El solar té una forma sensiblement quadrada amb els cantons tallats a 45°, imitant el traçat Cerdà de l'Eixample, encara que no té les mateixes dimensions ni els costats esbiaixats, que són molt més petites.

ACCESSOS

Encara que geomètricament el quadrat en planta pogués indicar l'accessibilitat des de tots els carrers, Puig adopta com a carrer principal el de Mèxic, i sobre ell recolza les tres entrades a l'edifici: una central, que dóna al vestíbul i al distribuïdor, i dues laterals, destinades a circular motoritzadament per accedir a les naus laterals i les caixes d'escalas.

ENCARREC I PROGRAMA

Fou la construcció d'una fàbrica i magatzem de filats i teixits per a confecció d'home i nen de primera comunió. L'encàrrec es feu a finals de 1907, i el projecte bàsic entra a l'Ajuntament a 1909. Amb posterioritat, la propietat demanà un soterrani i uns edificis de serveis, que són els que es disposaren a cada costat de l'entrada i, per simetria, al fons de l'edifici, alterant l'entrada inicial i donant peu que aquests cossos petits desvirtuin i tapin els que tenen darrera. La torre de les aigües posterior també és una part de programa que no entra en projecte fins a 1908; en comprovar-se la manca de dipòsit a peu de muntanya.

ORDENACIO EN PLANTA

La fàbrica és un edifici simètric respecte a l'eix dels carrers Mèxic i Castillejos. Sobre ell es proposa l'entrada principal - central sota la torre del rellotge. Simètricament, es disposa una circulació en forma de passatge, accessible per dues portes que duen a les dues rotondes d'entrada als cossos-naus de teixits i filats i que acaben a les caixes d'escala situades al fons, al costat de la torre d'aigües. A dreta i esquerra queden les naus esmentades, que cobreixen el recorregut pla de la parcel·la i a les cantones es buida d'edificació, per a recuperar-la amb un cos baix a cada costat de la nau central, que es dediquen a serveis-oficines. Hi ha un altre carrer - passatge en sentit transversal que uneix les entrades dels dos pavellons.

ORDENACIO EN VOLUM

La voluntat de l'arquitecte en compondre respecte d'un eix es fa encara més evident en volum. A l'entrada i al final d'aquest recorregut, es formen dues torres, amb les quals la idea del principi queda refermada, són molt més altes que l'edifici i, amb el pretext de la funcionalitat ja que la del rellotge té un parallamps i el dipòsit d'aigües ha d'estar més aixecat que la resta de l'edifici. Puig col·loca aquests elements verticals que són presents en pràcticament tota la seva obra. La nau central és d'una alçada, així com els cossos auxiliars de serveis, i els dos pavellons tenen als extrems a doble alçada per tal de fer cabre el programa proposat.

MURS DE CONTENCIO

Es singular i sorprenent la solució del mur del soterrani (veure gràfics 3 i 19). En lloc de fer un mur lineal com els de la resta de l'edificació, l'arquitecte alinea els pilars i, probablement per tal de donar-hi ventilació i llum, utilitza la construcció romana de pous i recollida d'aigües, fent un mur amb concavitat, creant com unes fornícules que contenen les terres i permeten obrir forats al sostre per respirar.

BASAMENT - ANIVELLACIO DEL TERRA

El terreny situat al parc de Montjuïc té un pendent prononciat, essent el punt més alt el de la cruïlla Mèxic i Montfort, i el més baix, el de Mèxic i Gimbernat. Anivella els espais interiors, provocant un sòcol que dóna el triangle de lliurament entre el carrer existent i la nova construcció. No anivella, però, tot el conjunt, sinó que ho fa limitant el perímetre interior, provocant esgraons a les parts més desfavorables.

ESTRUCTURA

La fàbrica és un exercici de maó de pla de 5 x 28 x 14 portat a les últimes conseqüències, sobretot en façanes i voltes al sostre. Així es cobreix la façana i tot el perímetre exterior, mentre que s'ajuda amb pilastres de ferro construïdes amb perfils de L soldats al centre recolzats sobre una pletina i més cartel·les que també fan de capitell sobre el qual recolzen dues jàsseres amb gelosia quadrada, formada per dues L amb ànima rígida de passant soldat, les quals suporten unes voltes de següent de cercle amb radi gran de maó pla. Sobre això descansa una coberta plana, a la catalana.

FAÇANA - TANCAMENT

Si bé la valla que soporta les reixes de tancament a les

cantonades no és més que uns massissos per a anclar-hi la forja, tal i com Puig utilitza sempre i els cossos de serveis tenen façana plana no gaire brillant.

Els altres cossos, tant el central com els laterals, tenen un ordre i un ritme clàssic, modulats. L'estructura marca unes distàncies que es subdivideixen en planta si es componen, no importa quina sigui l'alçada, una, dues i fins i tot tres alçades, a les caixes d'escala. El sòcol és sempre igual i el tancament-forat que dona a l'exterior també, mentre que al passeig interior és forada segons que interressi. La segona planta divideix el mòdul en tres parts horitzontals i dues verticals, en contra de la finestra correguda que havia proposat al primer projecte. Aquest ritme dona una façana nervada, columnada que remata amb una brisera de doble de rasilla com a coronació del mòdul, la columnata segueix i es fa estreta, i, sobre la volta, fa una merlets idèntics als que utilitza, per exemple, a la casa Macaya o al Cros, però amb maó de pla, que fan també de barana al terrat accessible per la caixa d'escala.

TORRES I ELEMENTS VERTICALS

Si bé ja hem dit que la torre de les aigües és posterior, la diferència formal d'aquests elements fa entendre que Puig estava acabant un llenguatge i n'encetava una altre. La torre del rellotge podria entendre's com element de composició acadèmic, clàssic.

En certa manera, aquí comença l'època de maduresa, l'època de les regles i de les lleis compositives, i amb la torre de les aigües acaba un vocabulari en el qual, Jujol a part, va treballar essent l'element més jove entre els seus contemporanis. Si observem amb atenció podrem veure una coronació amb arcs parabòlics; planta rodona sobre base quadrada. Aquests arcs, Puig no els va fer servir mai abans, excepte en espais domèstics o decoratius. El trencadís ceràmic que sosté el parallamps tampoc no és freqüent. I el croquis de façana principal de 1901, (v. fig. 9), també proposa un arc parabòlic a l'entrada, en la qual ja apareixen medallons que fins aquí no havien existit, exceptuant la façana de Can Serra.

ESCALES

Degut a la planimetria del solar i al programa, el tema de les comunicacions verticals no té un interès especial. A assenyalar que la disposició en planta, al final dels passatges d'accés, és una concessió a la simetria i que el quadrat de la planta es transforma en volum fent servir el mateix llenguatge modulats de la façana, demostrant així, una vegada més, la preponderància dels criteris formals de composició. Les dues escales són de tres voltes amb replà intermig s'aguanten sobre una volta a la catalana de maó de quart. A destacar les que accedeixen a les

torres metàliques, molt inclinades i amb llenguatge industrial, i la de pedra que baixa al soterrani, lineal, sense barana ni descans. Els cossos de serveis tenen una petita escala que dona al terrat per fer-lo practicable.

CANTONADES

La fàbrica Casarramona presenta novetats destacables en l'ús que Puig fa d'aquest element. En lloc de posar emfasi als quatre costats del quadrat, enlairant-los, aquesta vegada es limita a buidar i fer una valla de tancament "ad hoc". Tampoc les torres no estan als costats, sinó reforçant l'eix principal de simetria. Els dos cossos i la nau central s'intersecten en forma de L, és a dir, fent mòdul senser i posant-lo de costat, sense donar-li més alçada ni més importància. A destacar també els quatre fanals situats a les respectives cantonades de la torre del rellotge, subtilment agafats per cartel·les de forja inferiors i superiors.

PORTES

Els elements de tancament més destacables són la porta d'entrada central o principal, les dues que corresponen als pavellons laterals i les valles-tanques de ferro de donen al passatge.

La primera surt després d'una proposta d'arc parabòlic que dibuixa mentre afegeix la torre de les aigües i que podria entendre's com a contrapunt de tot el projecte. Aquesta paràbola desapareix i en el plànol d'obra presenta una porta amb dues pilastres de maó coronades per uns estilitzats motius florals en vertical. Sorpèn, sens dubte, la combinació d'arc i llinda: Aquest tema fascina Puig que durant el temps que projecta la fàbrica, escriu, juntament amb Falguera i Goday, el primer dels quatre llibres sobre el romànic, que es refereix a l'art romà a Catalunya, i, després d'estudiar la porta de Pretori d'August a Tarragona i criticar-la per la seva imperícia constructiva, proposa aquesta esvelta combinació de llinda invertida i arc de ferradura amb maó (veg. fig 175, pàg. 171, llib.). Dins l'espai entre els dos elements sembla apuntar un medalló i corona l'arc de ferradura amb llorer de pedra.

Les portes laterals d'accès als pavellons no tenen tant d'interés per si mateixos, com per la seva situació en planta, que trencant el pla de la façana, surten com a rotondes visibles des del passatge i donen peu a un eix que les enfronta, trencant el pavelló central en dues parts.

Les portes que donen al passatge són de ferro, de dues fulles suportades per dos pilastres laterals i centrada al respecte d'una d'elles, se n'hi forma una altra de petita, peatonal. Estan despeçades en vertical cargolades en forma de "V" a la seva ala petita, i van adornades en la seva part inferior per uns quadrats petits capiculats, i per la seva part superior el suport vertical

es torça en forma d'espiral, a la qual s'afegeix uns motius florals en la part central. El passamà superior porta unes punxes per impedir el salt.

FINESTRES

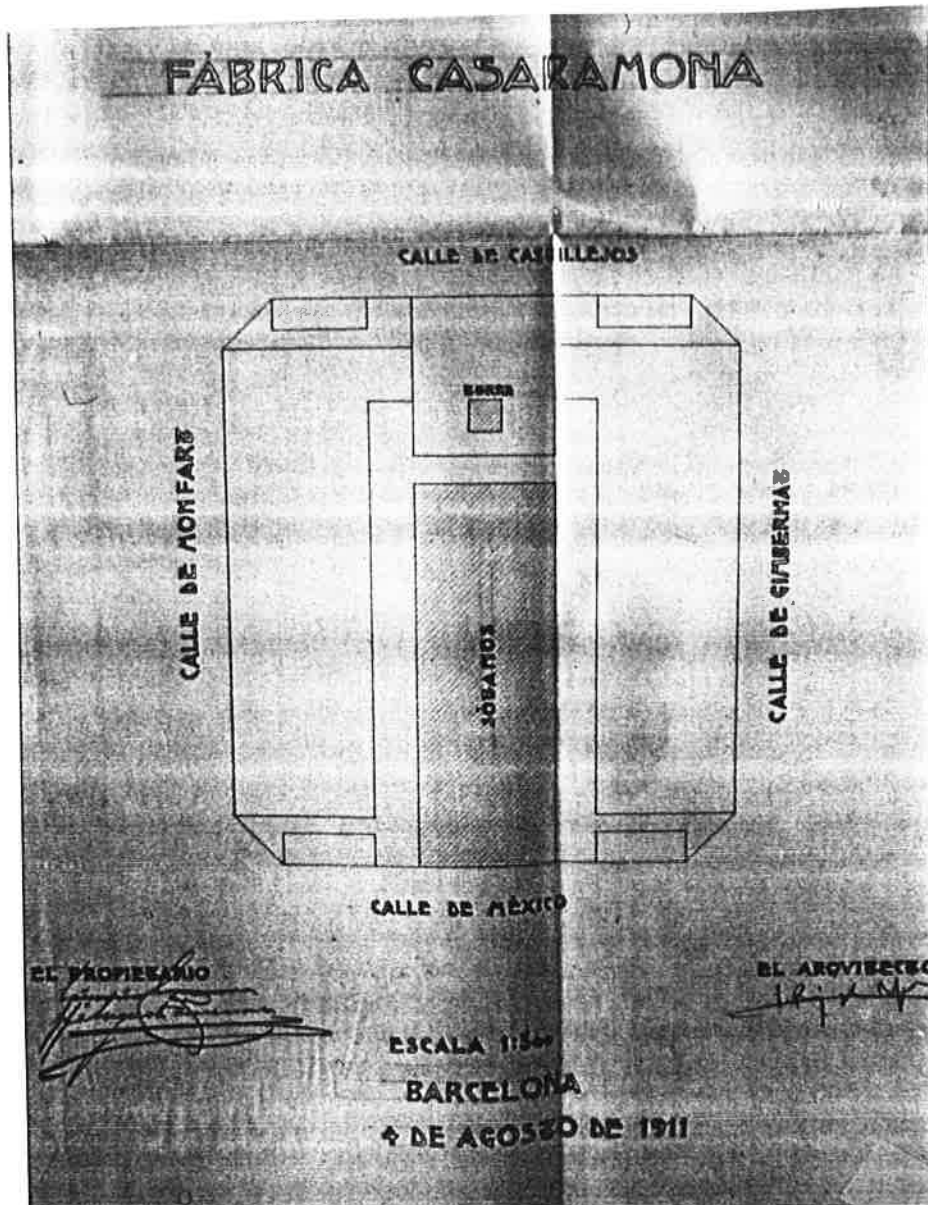
L'estudi d'aquest element reforça la tesi que la fàbrica Casarramona és un punt molt important de trànsit entre el modernisme i el classicisme. En certa manera, acaba el goticisme (l'arc de paràbola en el cos central i la torre d'aigües), no se sap benbé si per raons formals o estructurals, perquè l'obra en qüestió està feta com a demostració d'un domini del maó de plà en tots els elements, excepte la coronació de la torre posterior. Al costat d'aquestes finestres agivals ja troben el dintell corb, molt plà, a penes perceptible al primer pis, i el dintell pla al primer pis, en les finestres verticals, de composició allargassada.

CORNISES I CORONACIO

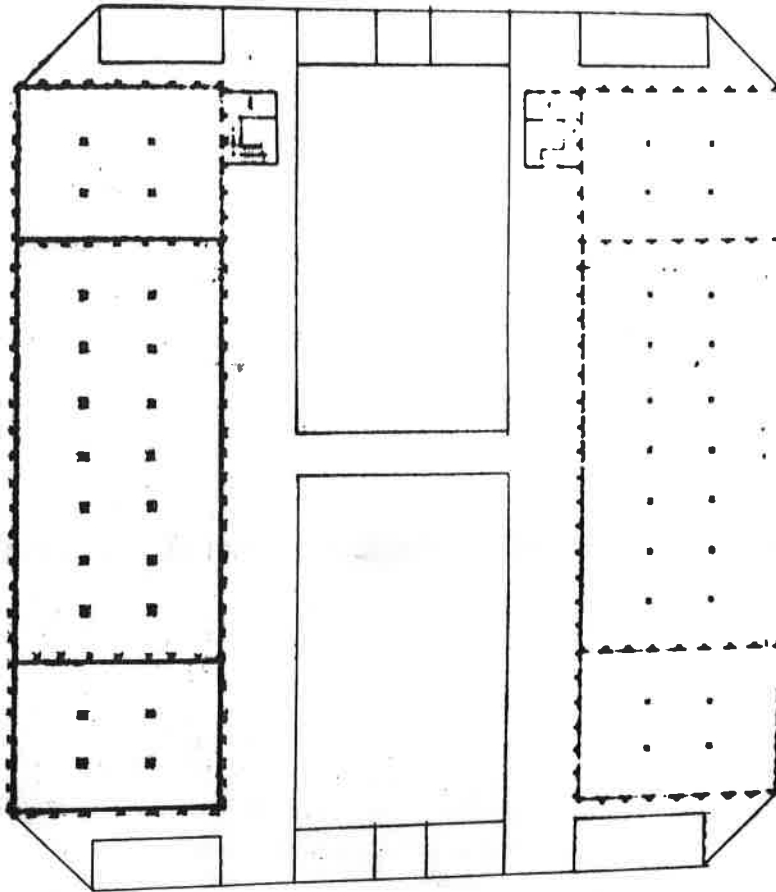
Són de dos tipus: el primer és el derivat del mòdul de façana general amb el doblat de rasilla en forma de seguant de cercle que recolza damunt els pilars laterals i que fa voltar per les naus laterals seguint l'alçada que tingui la planta. Als cossos petits de serveis només existeix la curvatura que aquí s'aguanta per la pròpia façana, que és plana i no té relleu. En arribar a la façana principal d'entrada es suprimeix la curvatura i, centrant el punt més alt i el més baix, dóna una distància en la qual el maó es situa en un petit relleu que fa de base, mentre que els dos següents van inclinats per tal de fer ombres, amb un quart superior que surt més.

PUBLICITAT I RETOLS

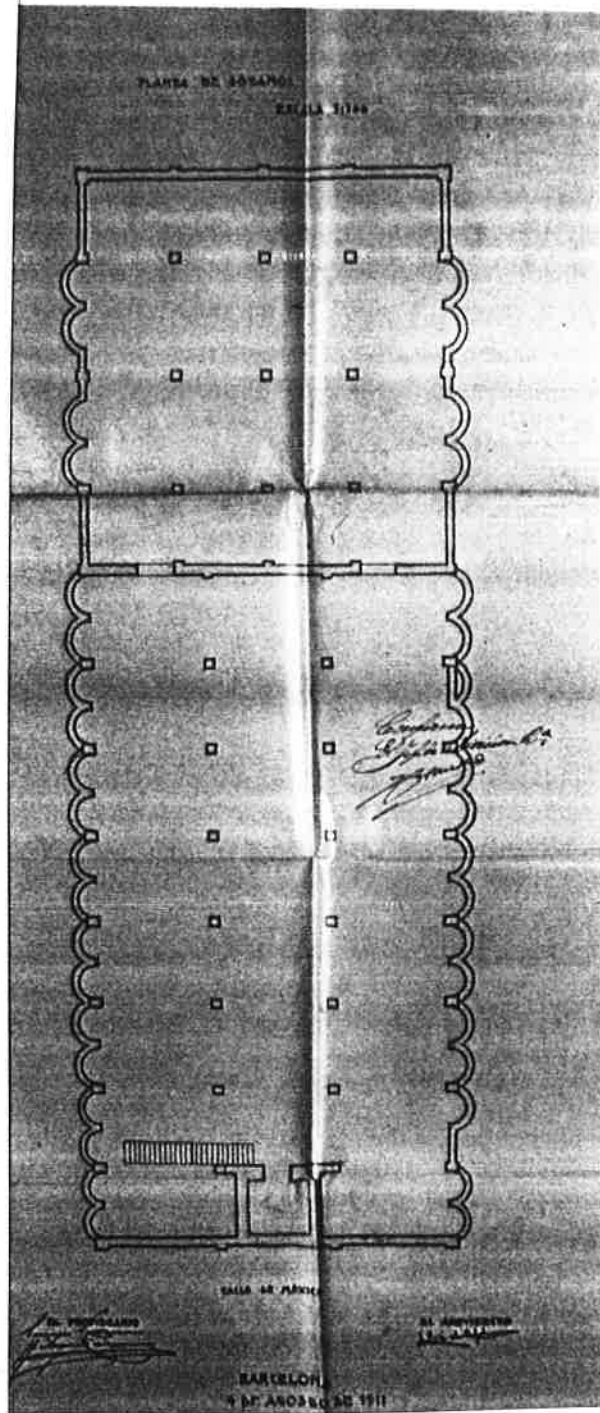
L'interès i la novetat que tenia l'aparició d'aquests elements apresos pel Puig com a un membre més de la seva arquitectura. Si bé el trencadís ceràmic de la façana principal té les lletres massa grosses, la seva situació, preludi de la que farà als anys 20, és impecable. I el rètol de forja en forma de bandera com a novetat de disseny, de mesures, de subjecció, el conforma ja com un creador preocupat per les noves necessitats de mercat, de producció de progrés, en contra de l'etiqueta d'arquitecte retrògrat que fins ara li han donat determinats historiadors.



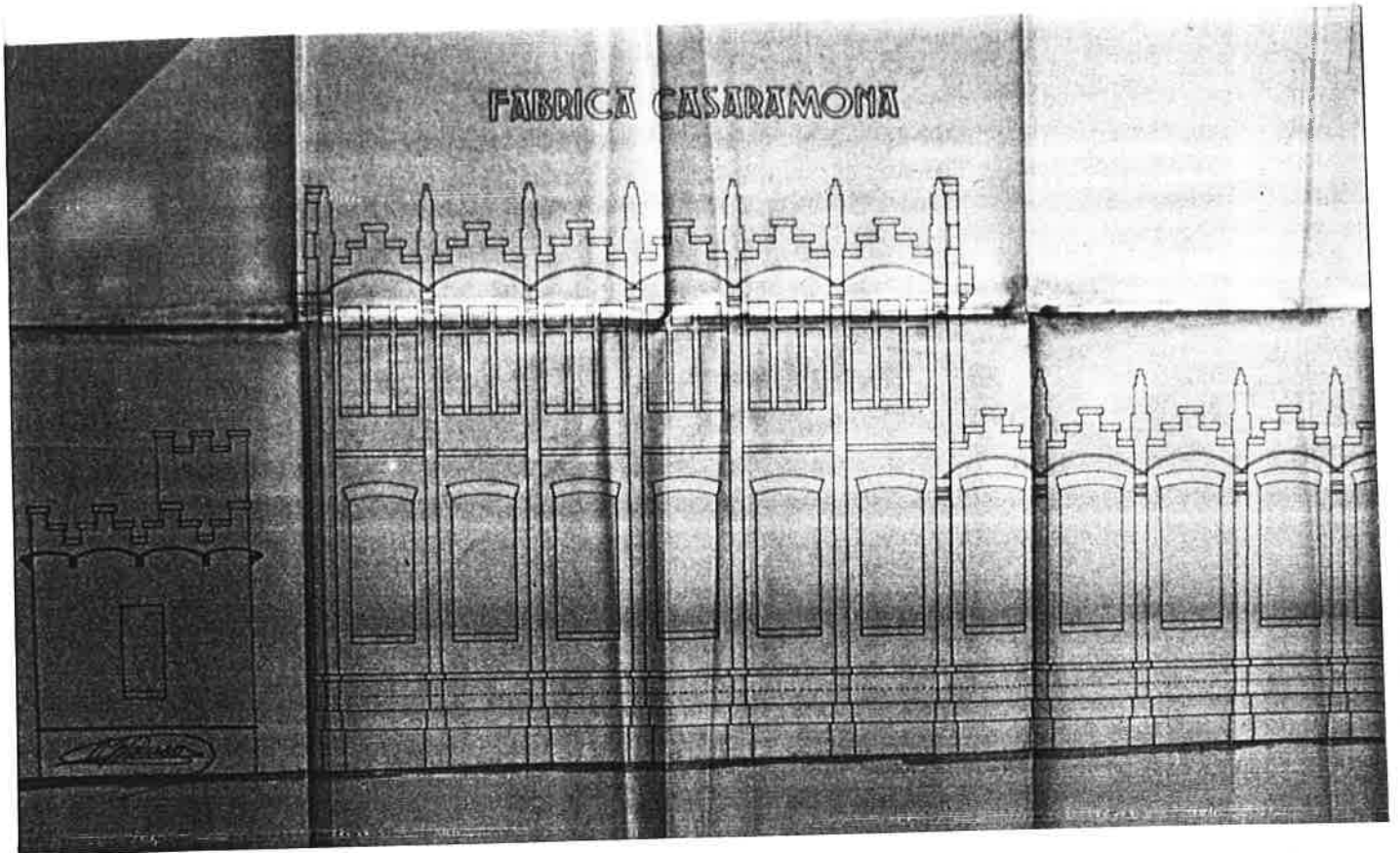
1.- Enplaçament i situació :
Còpia sobre paper tela.



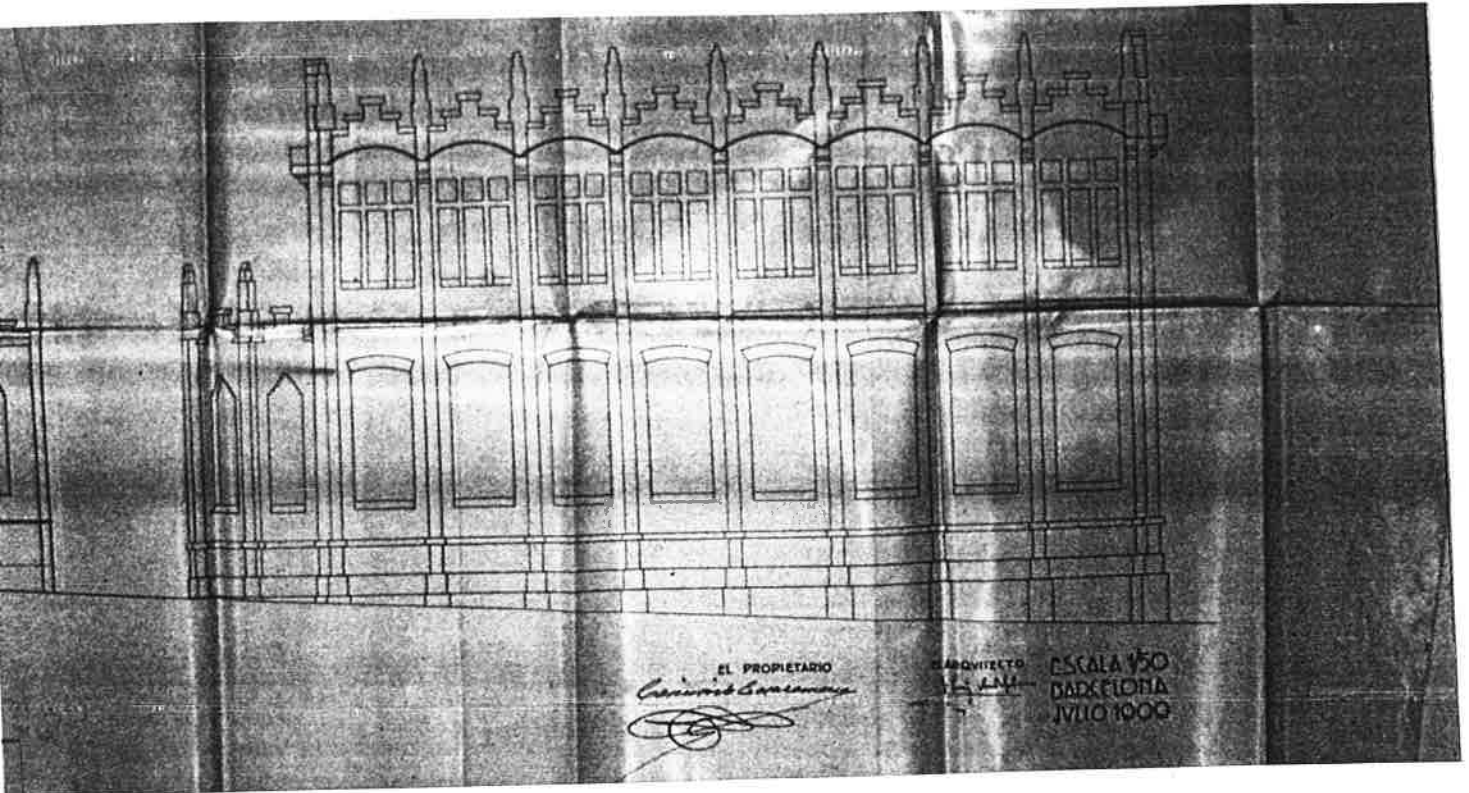
2.- Planta baixa: distribució general
Còpia sobre paper tela.



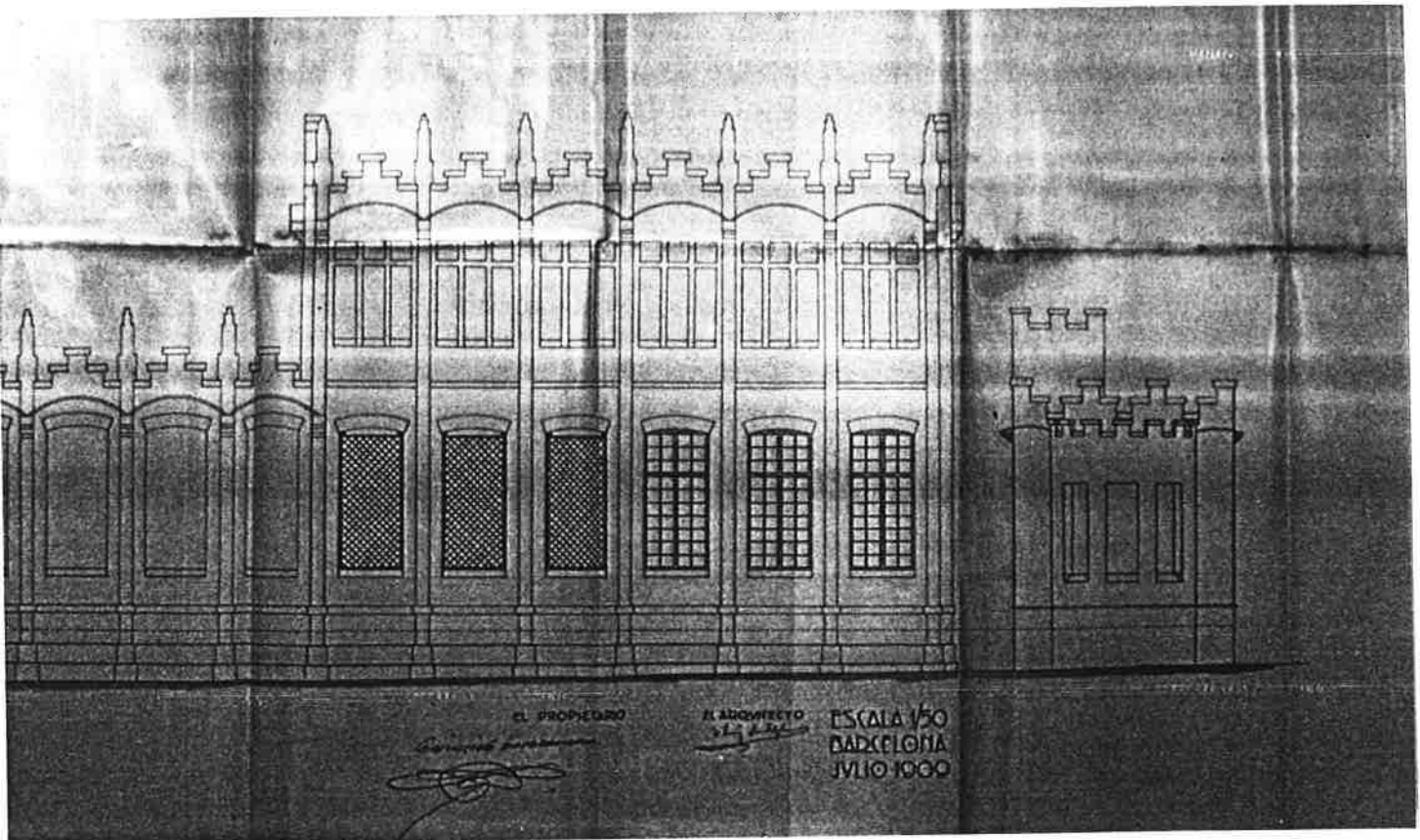
3.- Planta soterrani: proposta de 1911
Còpia sobre paper tela.



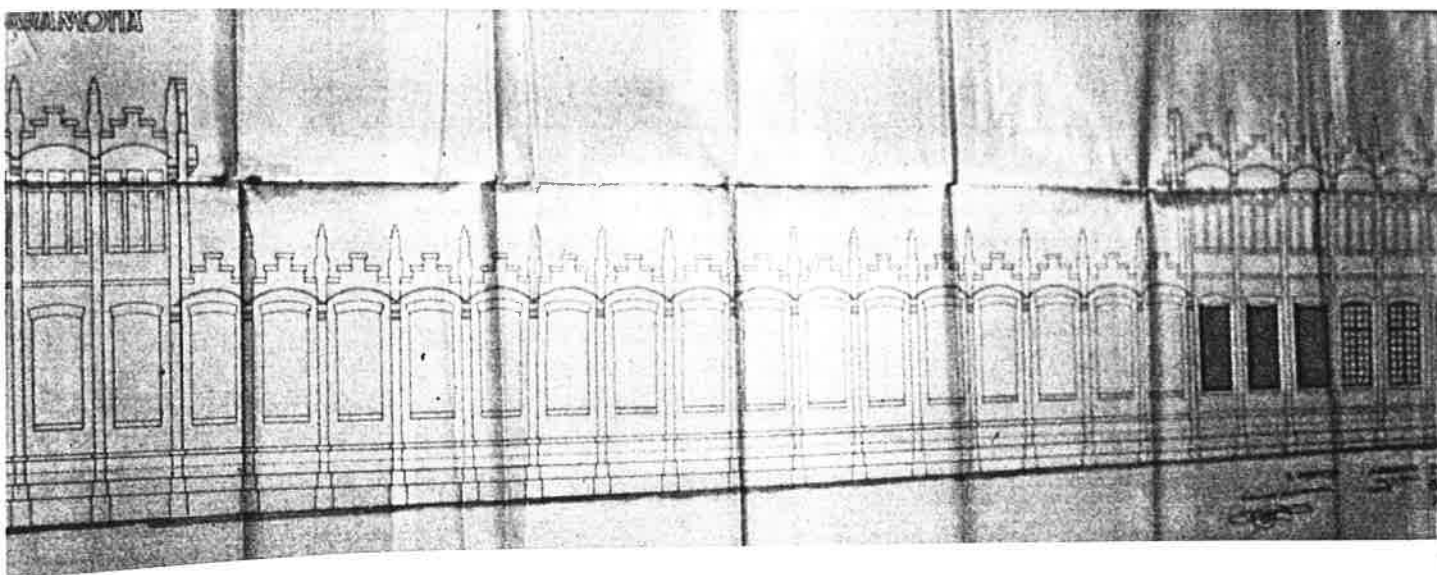
4.- Alçat parcial al C/. Gimbernat
Còpia sobre paper tela.



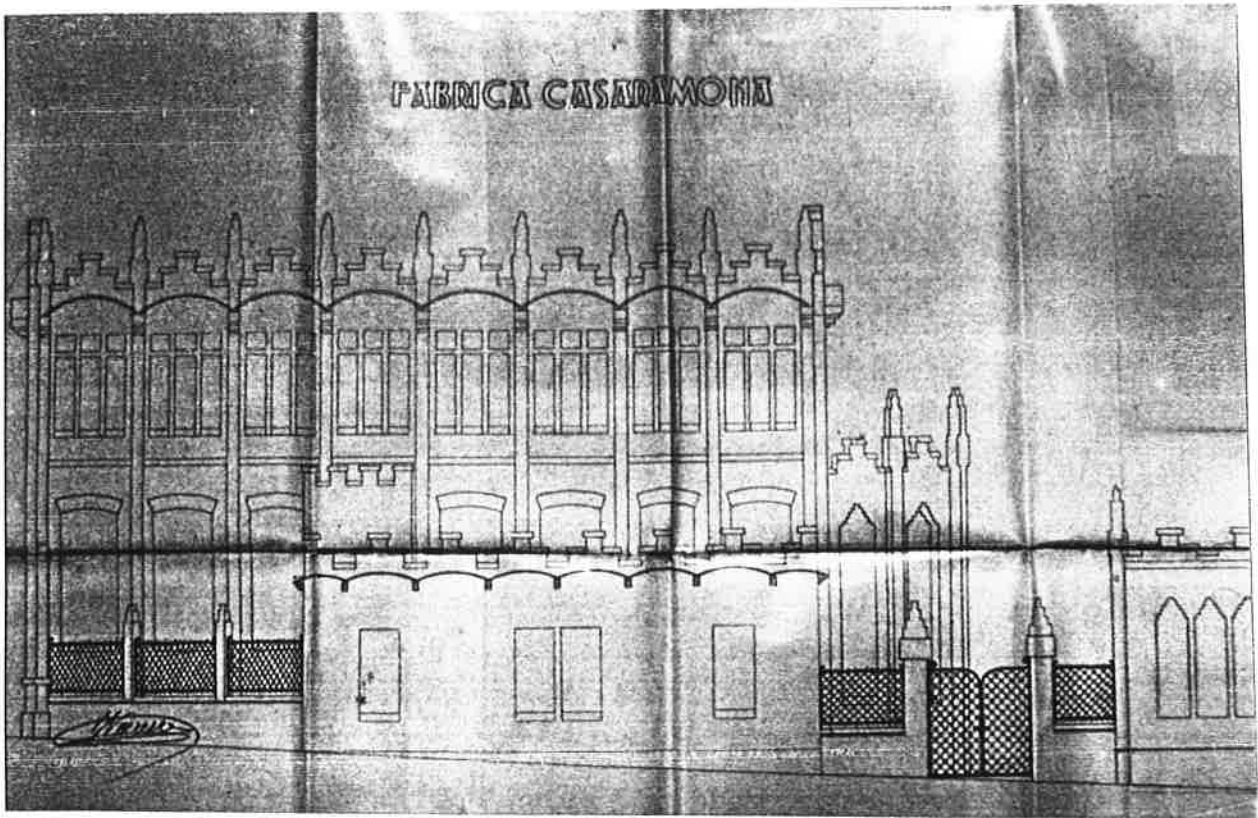
5.- Alçat parcial al C/. Gimbernat
Còpia sobre paper tela.



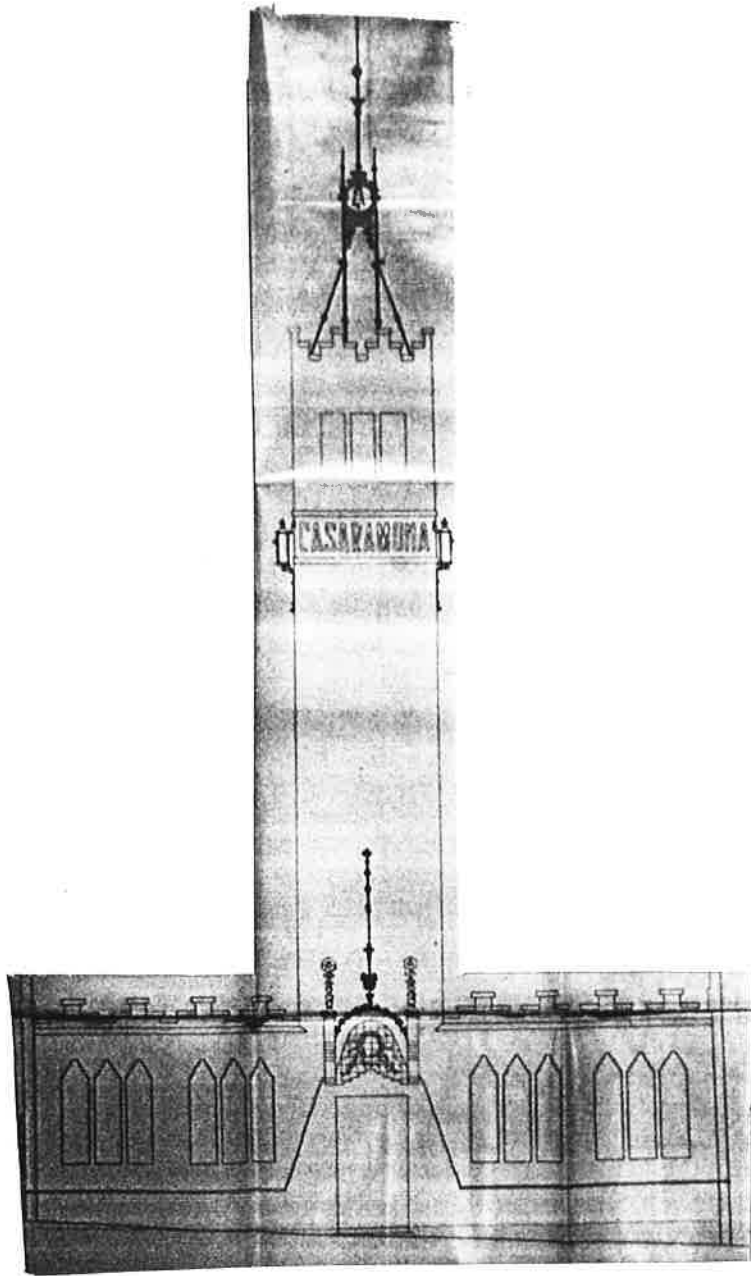
6.- Alçat parcial al C/. Montfort
Especificació dels tancaments de la P.B.
fusteria i forja. Còpia sobre paper tela.



7.- Alçat al C/. Montfort. Còpia sobre paper tela.



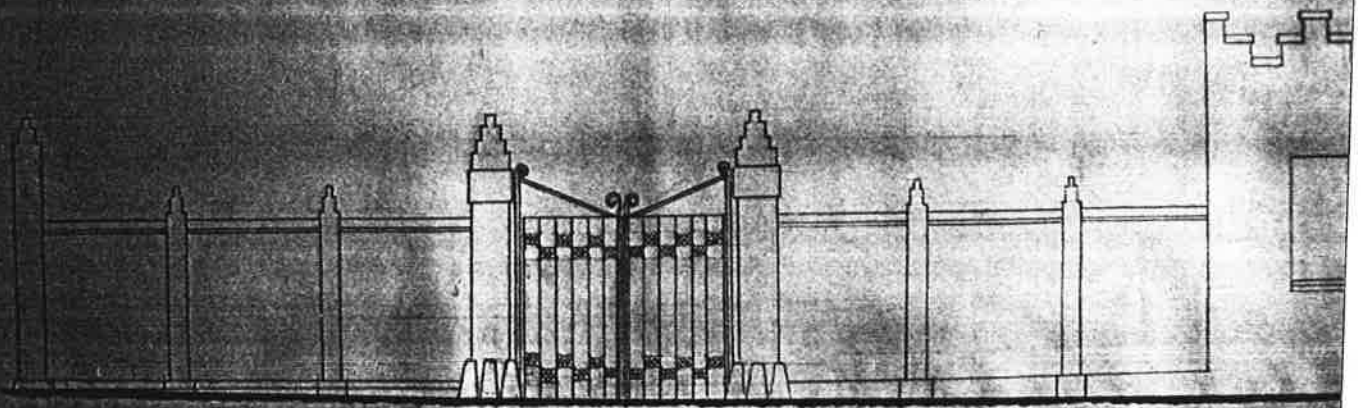
8.- Alçat al C/. Mèxic; cantonada i cos lateral de serveis. Còpia sobre paper tela.



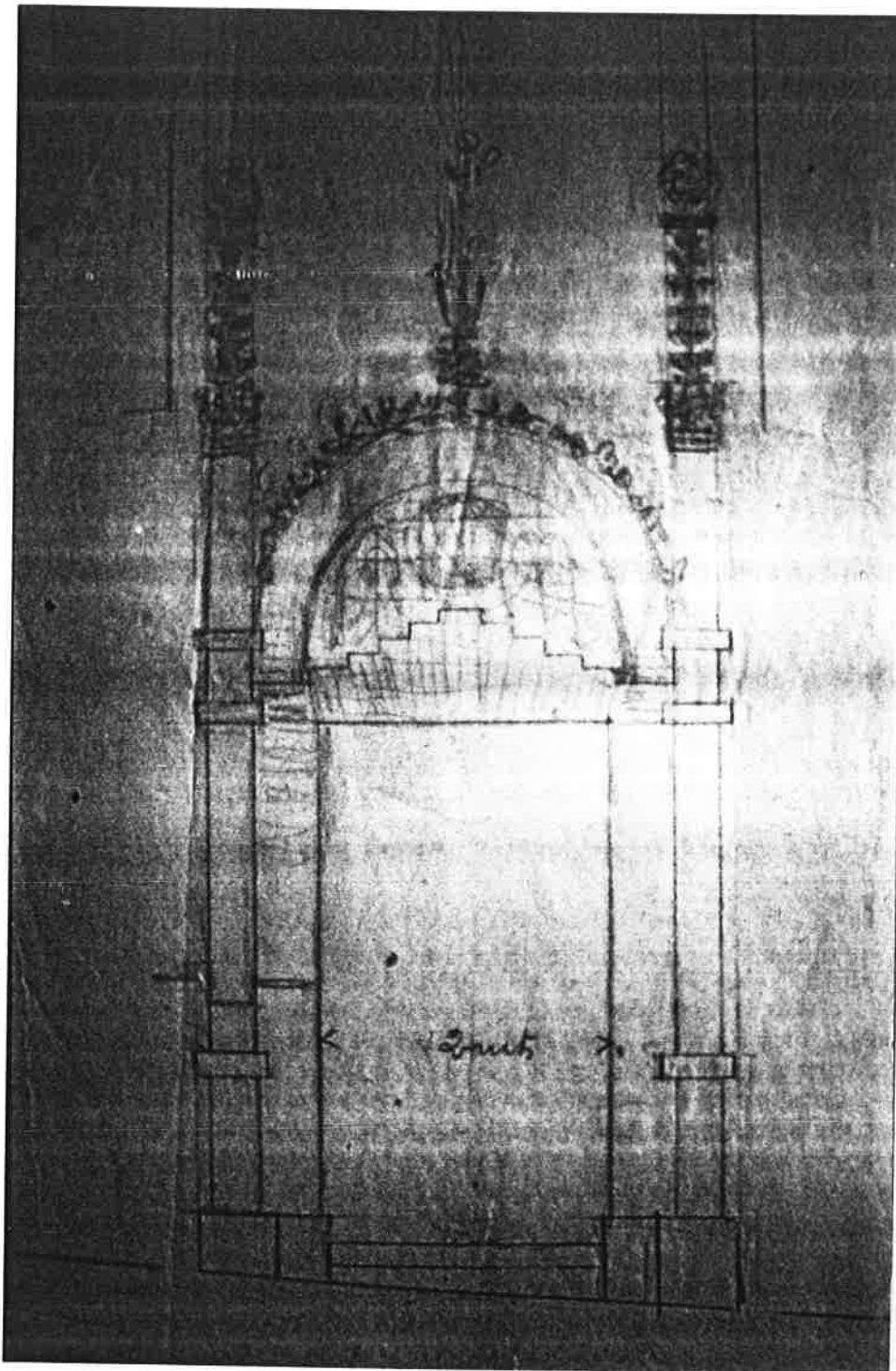
9.- Idem. part central i torre del rellotge
Idem. no realitzat.

FÀBRICA CASARÀMONA

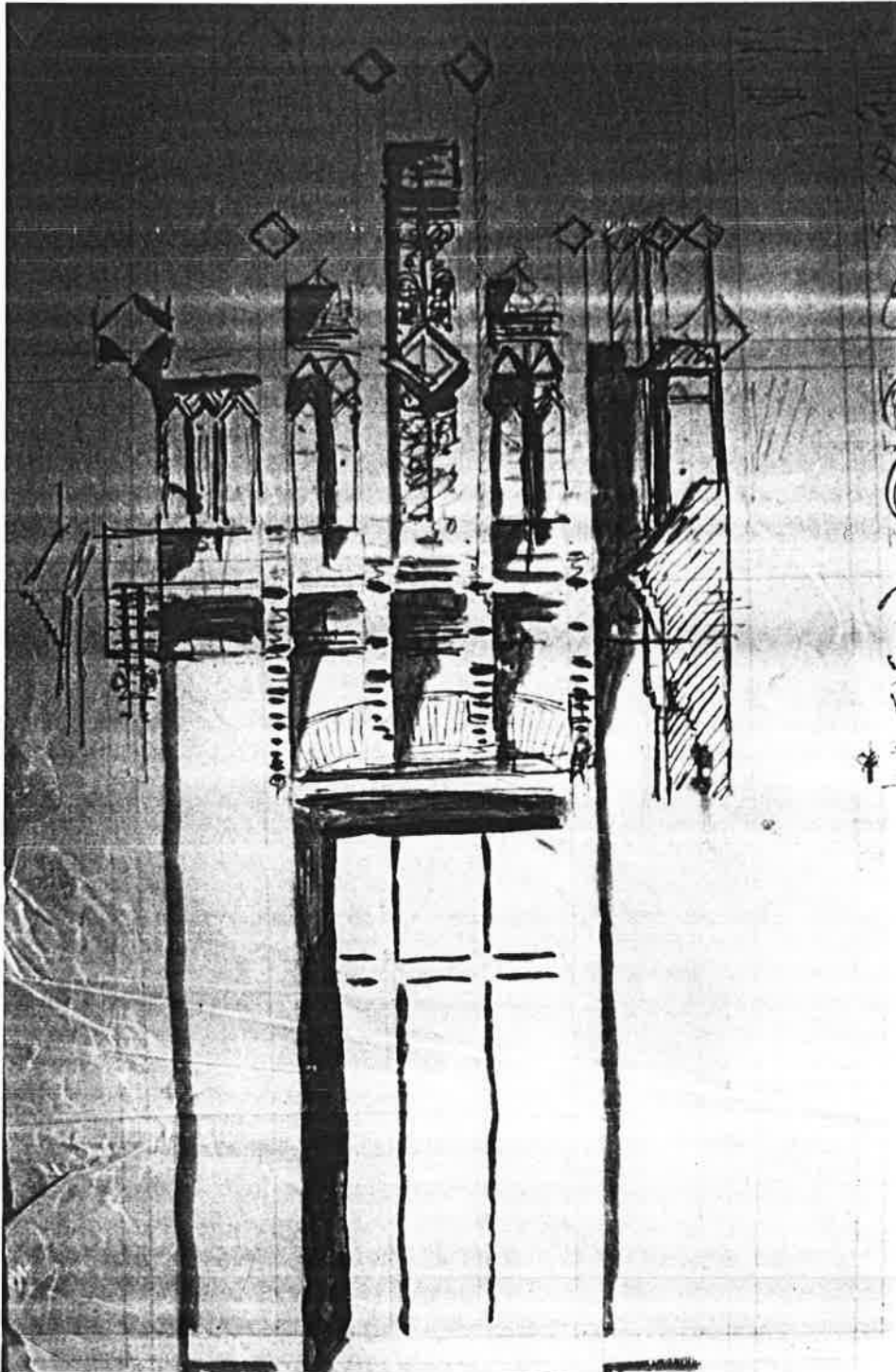
ESCALA 1:50



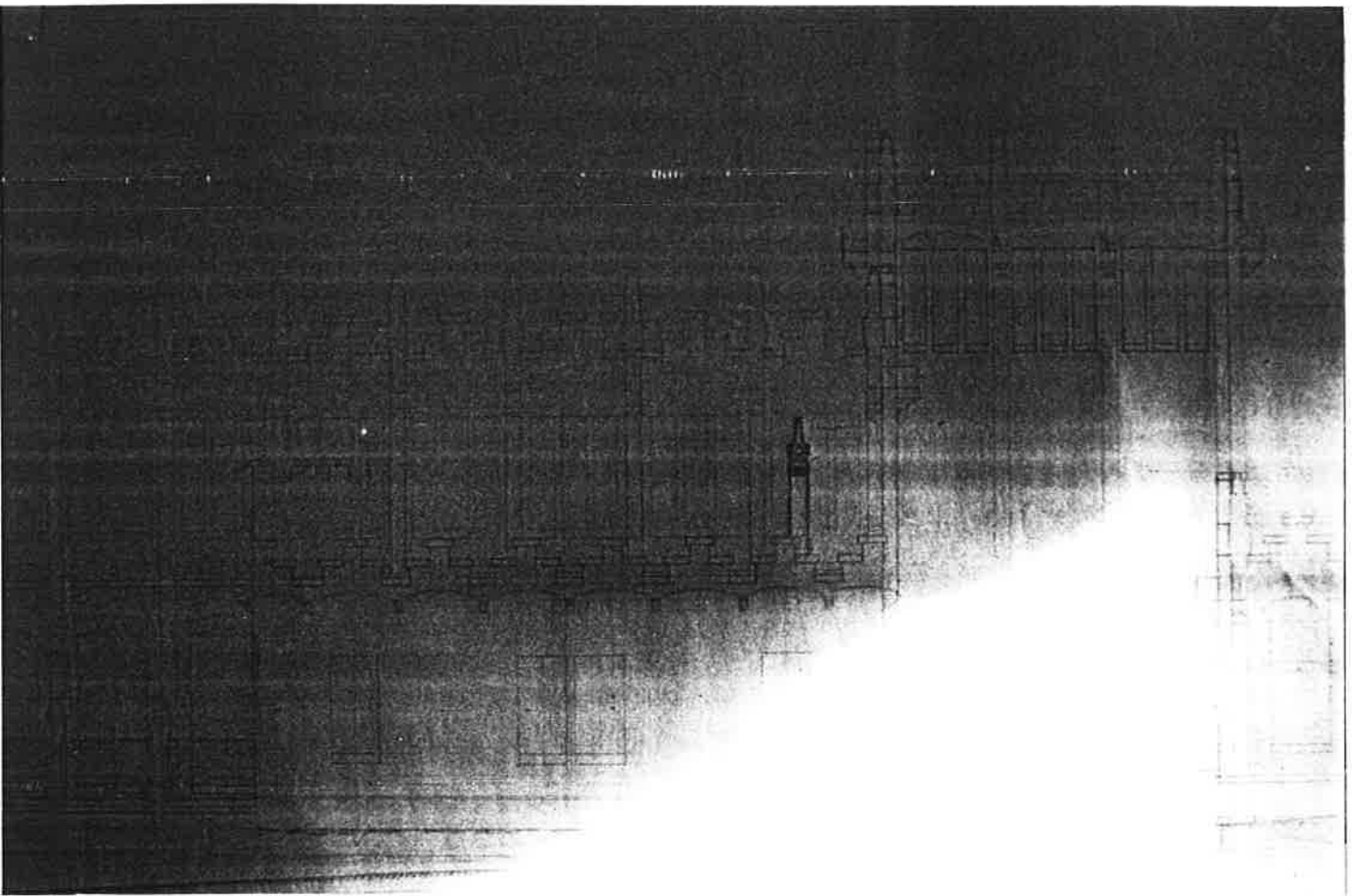
10.- Alçat de la valla de tancament.
Còpia sobre paper tela.



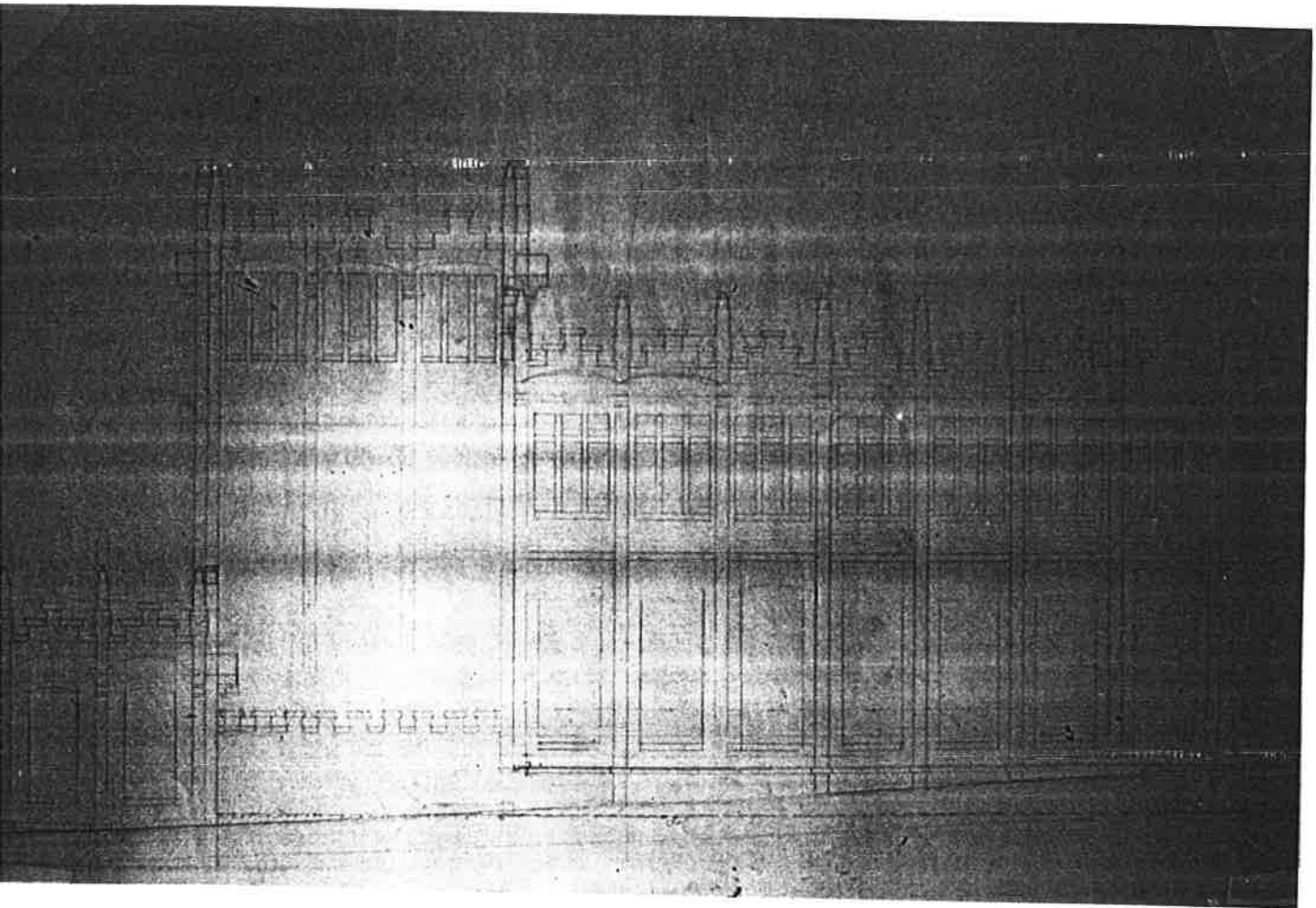
11.- Croquis de la porta central d'entrada
a la torre del rellotge.
Llapis sobre paper vegetal.



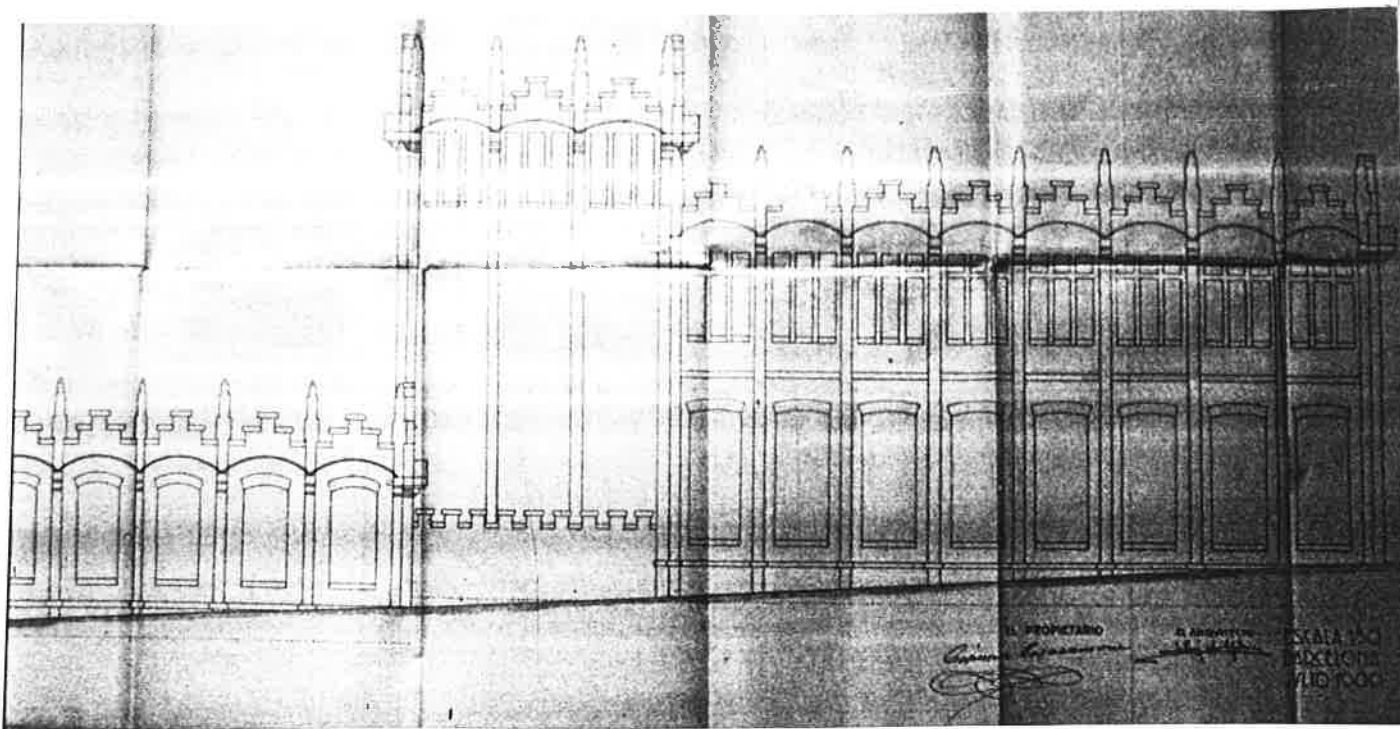
12.- Estudi del mòdul de tancament del primer pis: proposta de coronació no realitzada. Llapis sobre paper vegetal.



- 13.- Alçat parcial especificant rasants del carrer (Vermell), porta d'entrada al passatge i rotonda d'accés als cossos de filats i teixits.
Llapis sobre paper d'ingres.

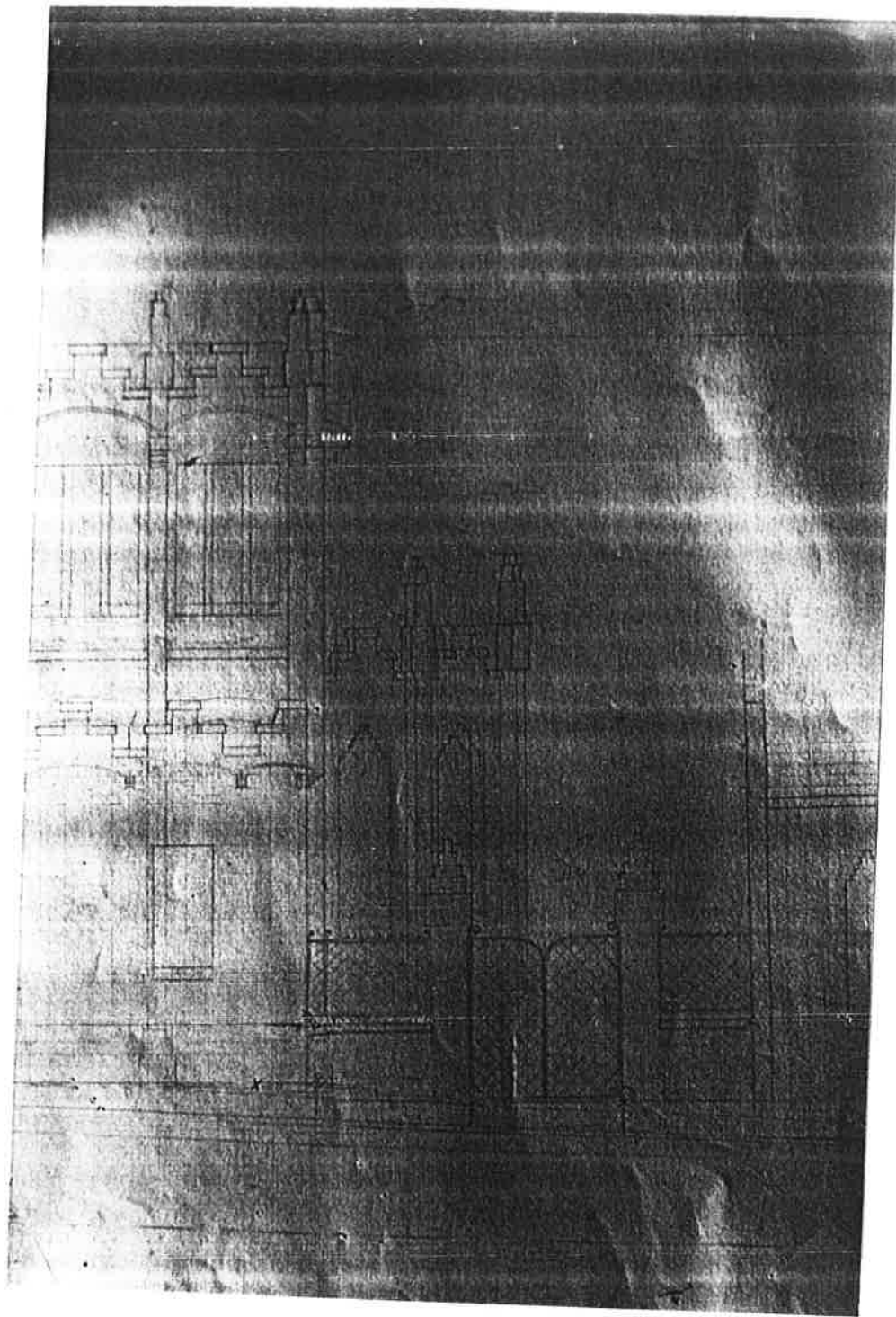


14.- Alçat parcial per al passatge interior
que explica l'alçada de la caixa d'escala
respecte dels altres volums contigus.
Llapis sobre paper d'ingres.

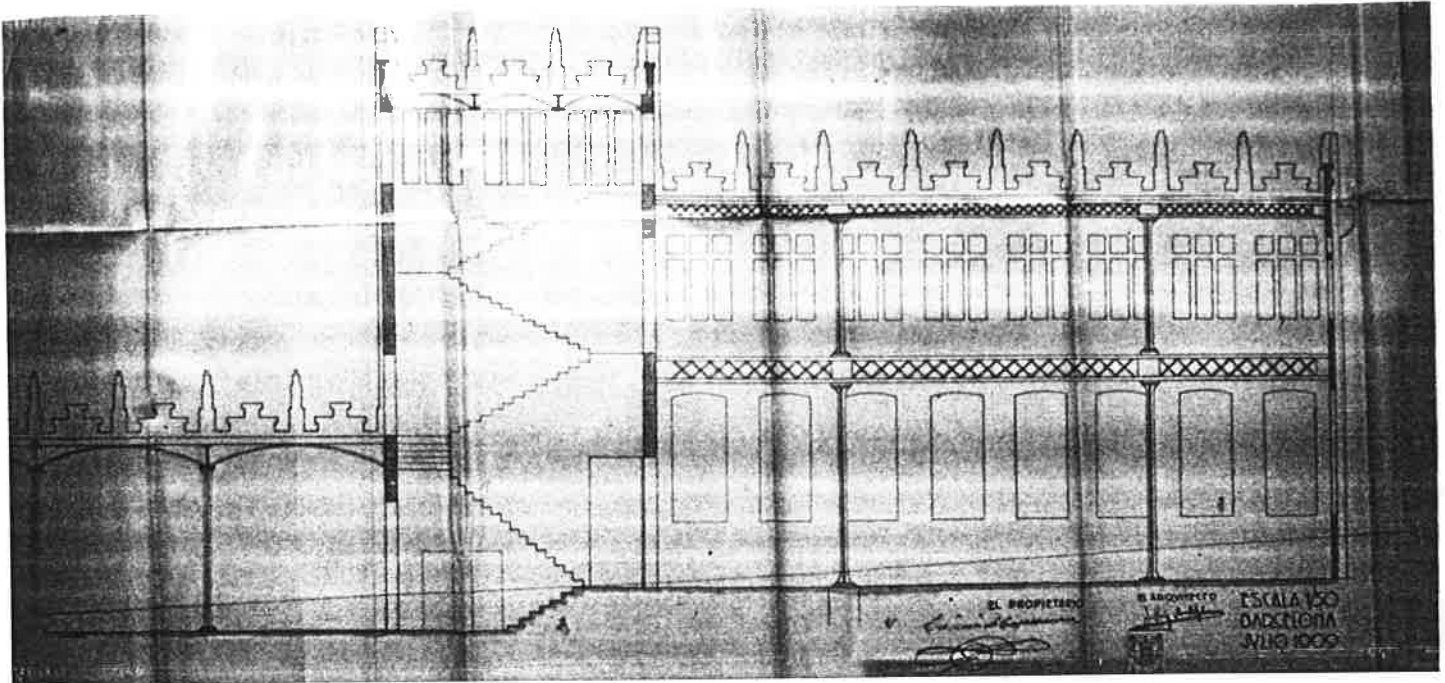


15.- Alçat parcial cantonada C/. Mèxic i C/.
Montfort, amb tancaments i rasants del
carrer i de l'interior: determinació
del sòcol.

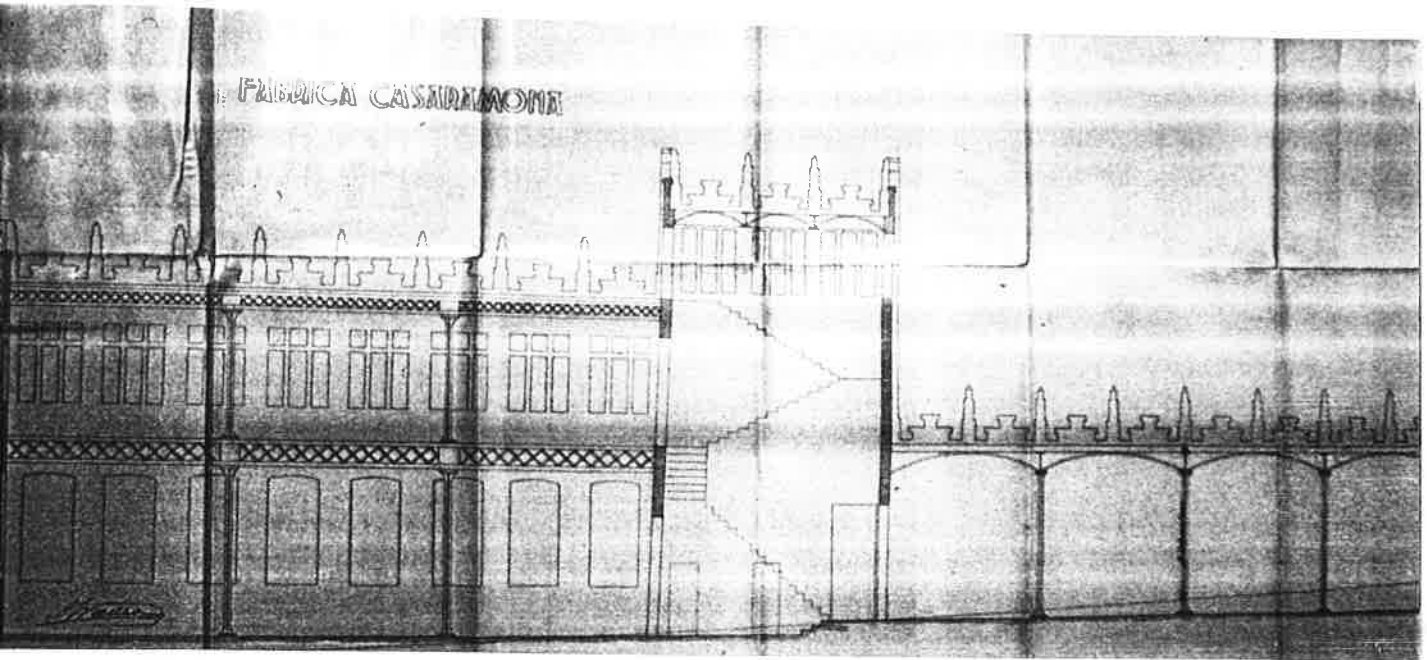
Llàpis sobre paper d'ingres



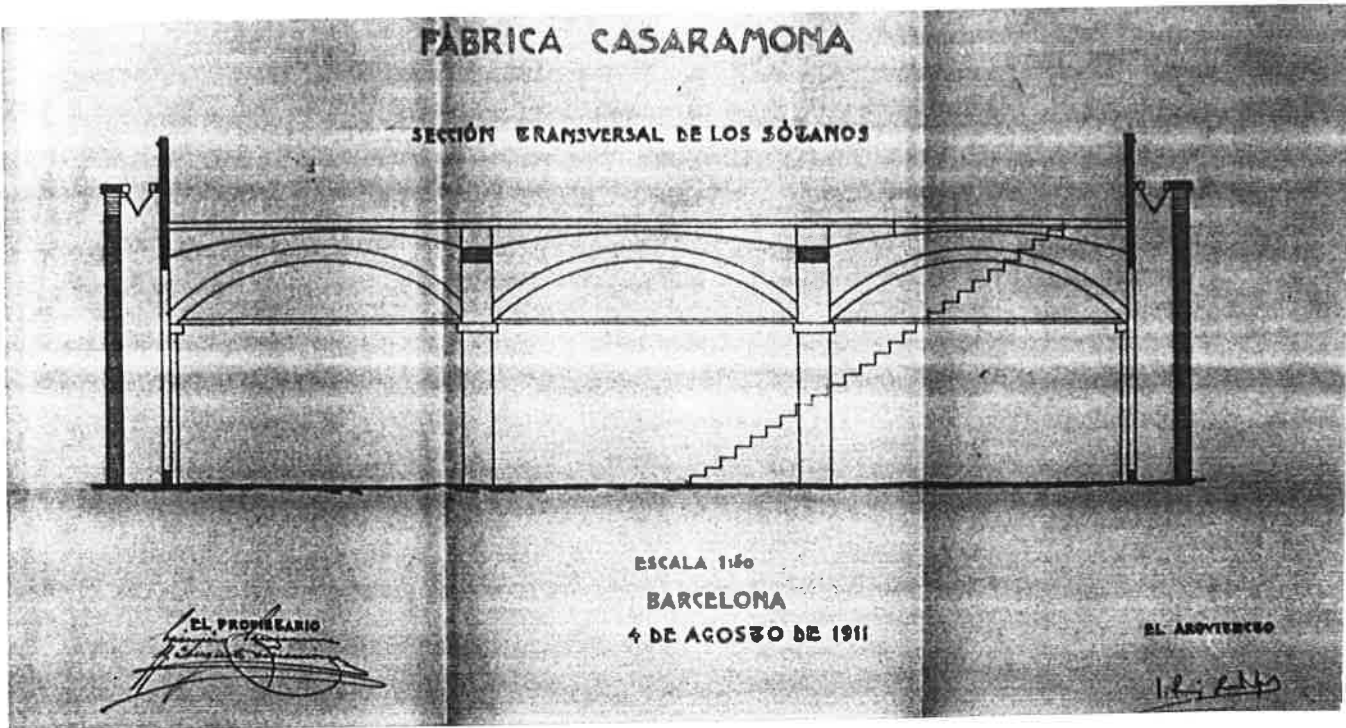
16.- Alçat lateral del pavelló de filats i
rotonda d'entrada pel passatge.
Còpia sobre paper de tela.



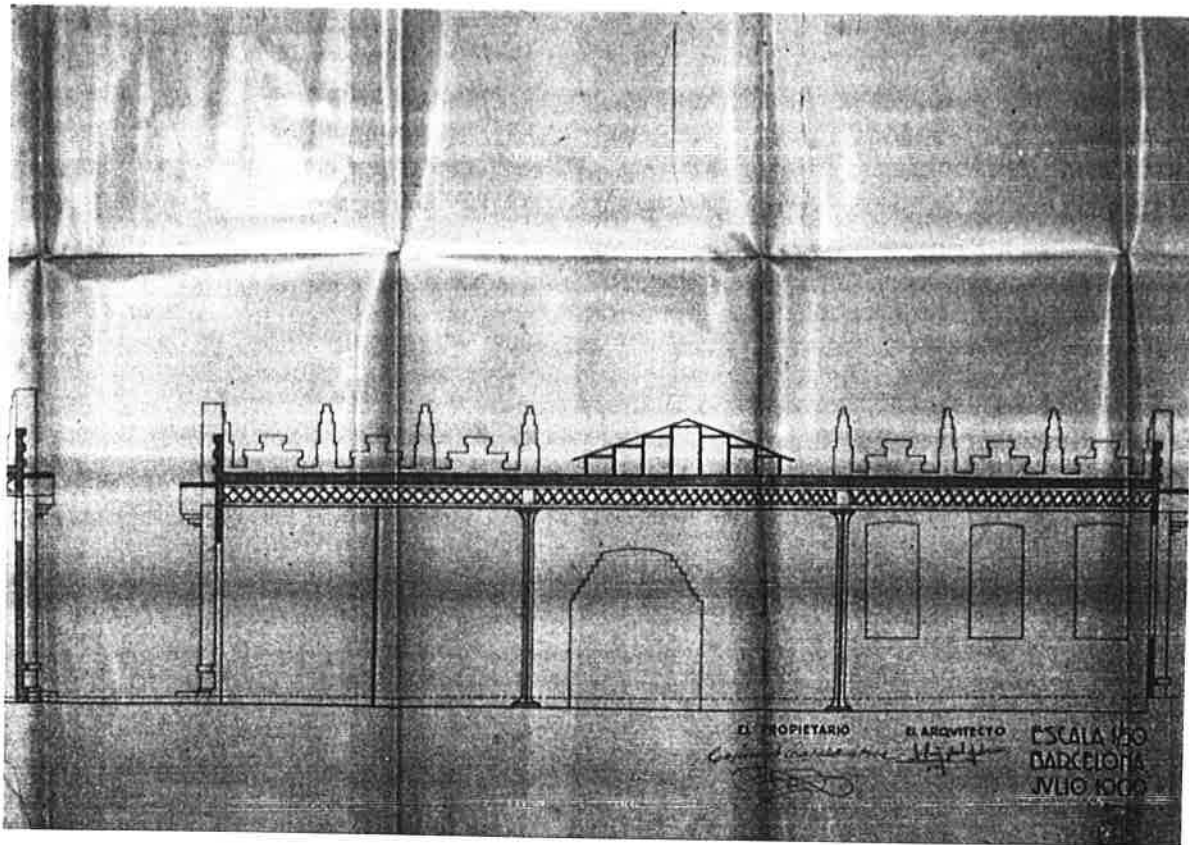
- 17.- Secció per a la caixa d'escala amb especificacions sobre el mesurat de les ja-sseres encreuades de ferro, pilastres, revoltons, i anivellat de paviment.
Còpia sobre paper de tela.



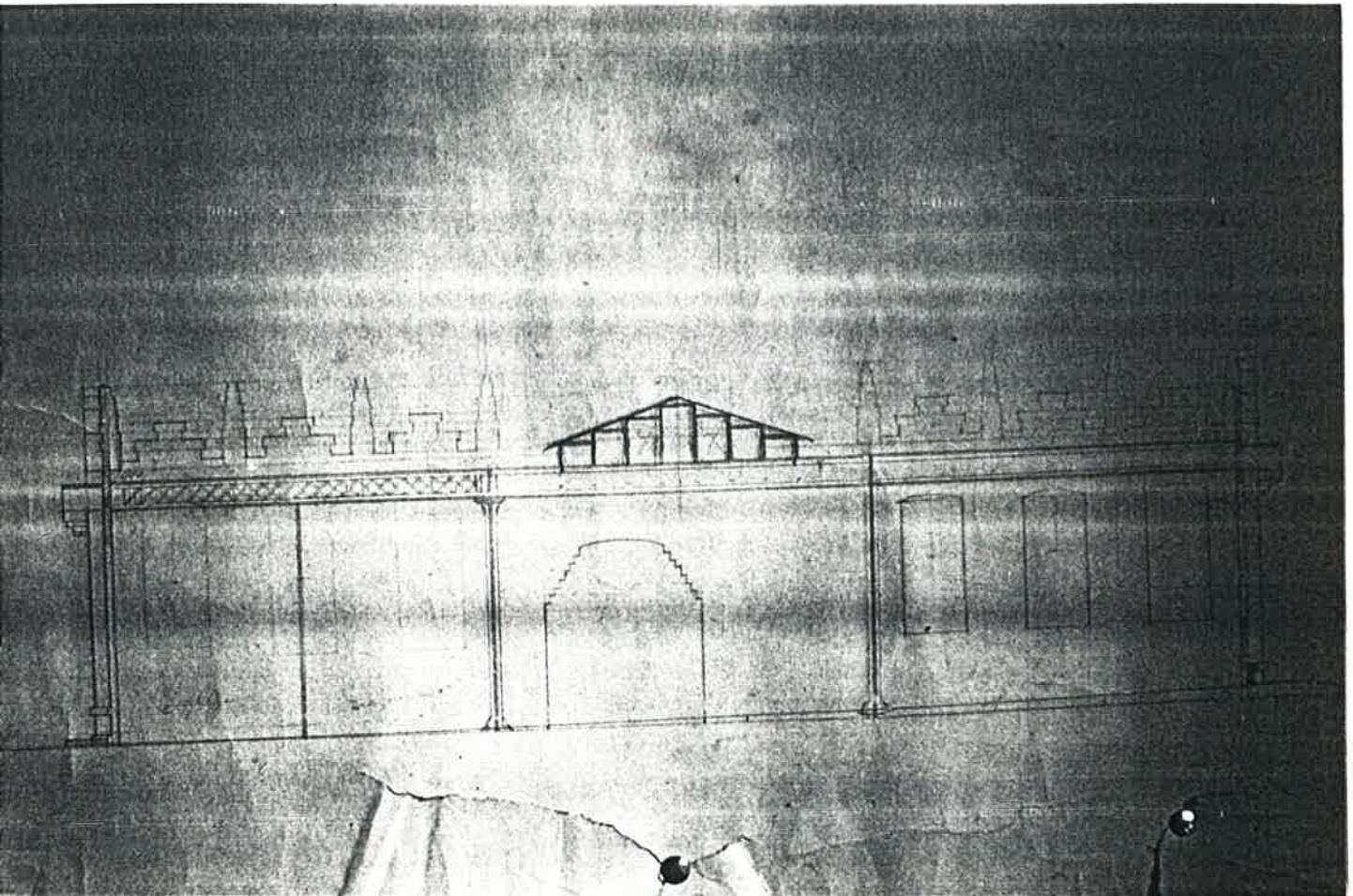
18.- Secció per a l'altre caixa d'escalas,
amb les mateixes característiques.
Còpia sobre paper de tela.



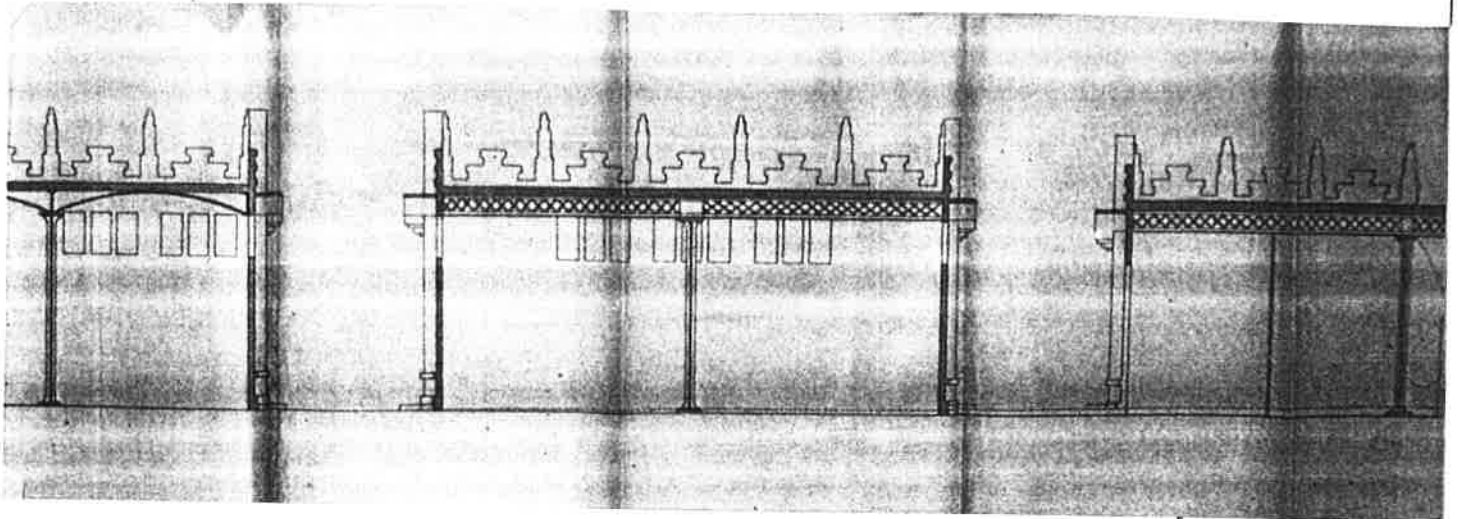
- 19.- Secció transversal, per als soterranis especificant gruixos de les voltes, tirants, gruixos del mur corbat i lluernari de ventilació a les concavitats.
Còpia sobre paper de tela.



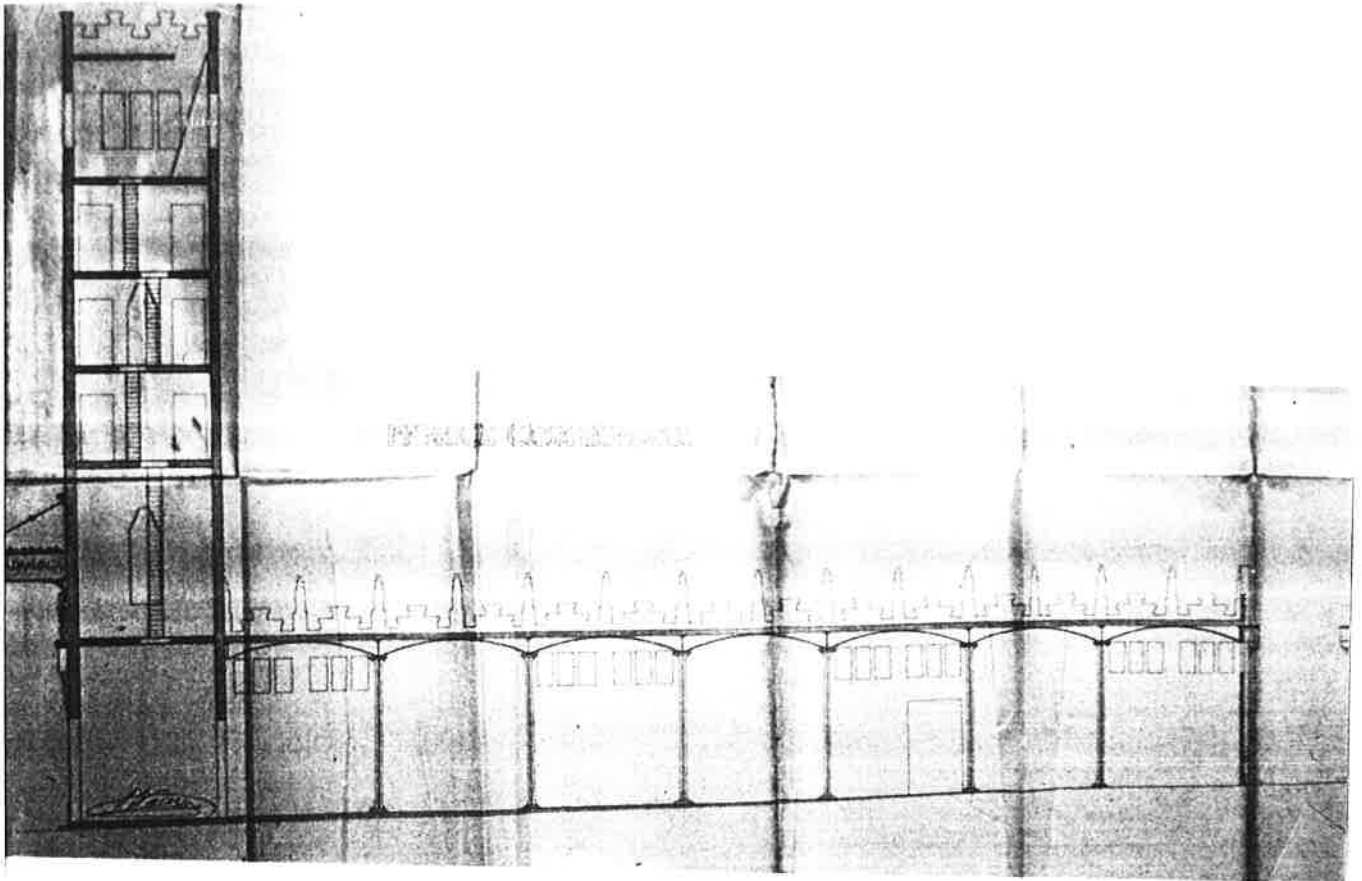
20.- Secció del cos lateral, amb el mesera-
rat de les jàsseres i empassallum central.
Còpia sobre paper de tela.



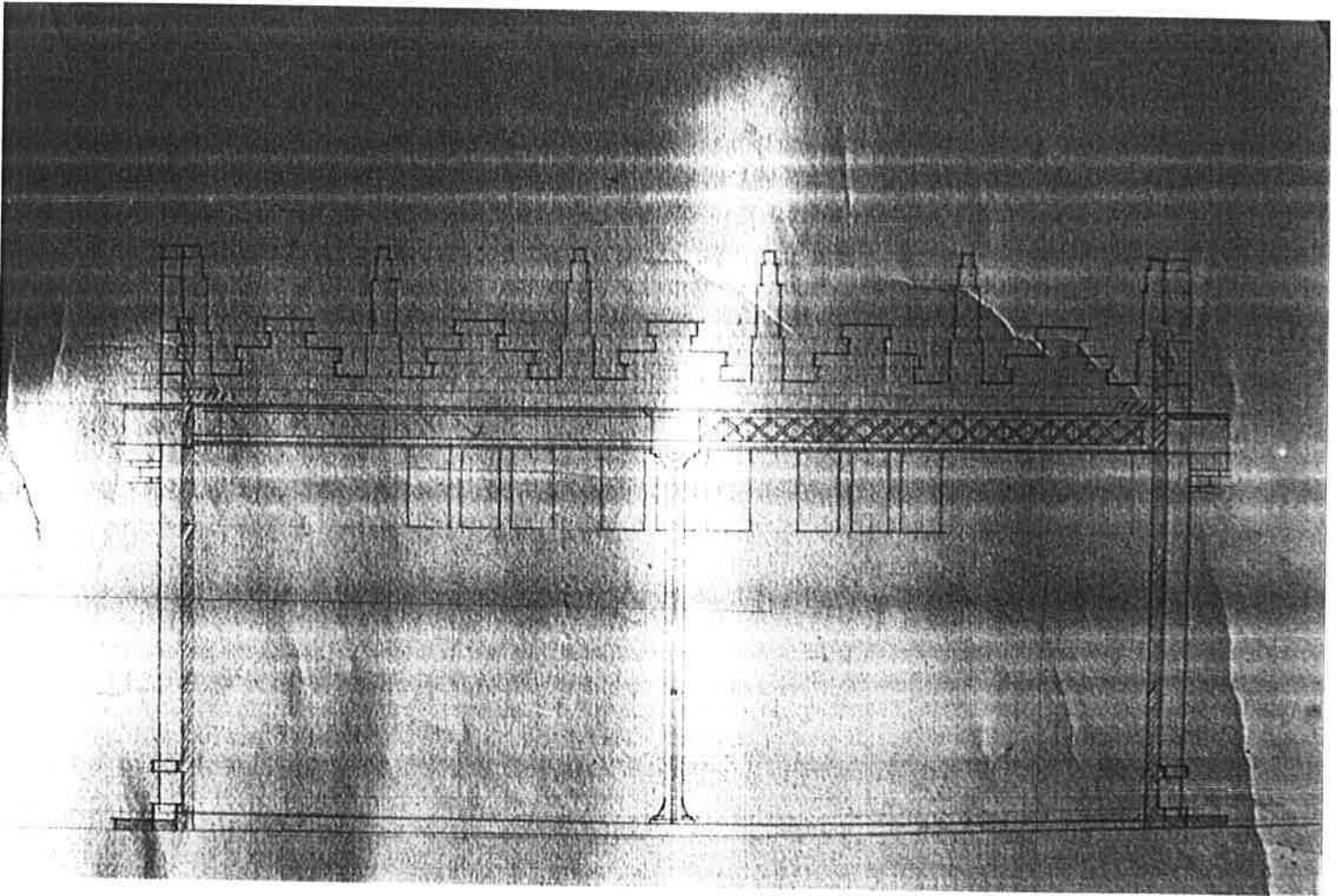
21.- Secció del cos lateral, dibuix de taller
previ a l'anterior.
Llapis i tinta sobre paper.



22.- Secció transversal que dimensiona els pilars i les jàsseres del cos d'entrada.
Llapis i tinta sobre paper.

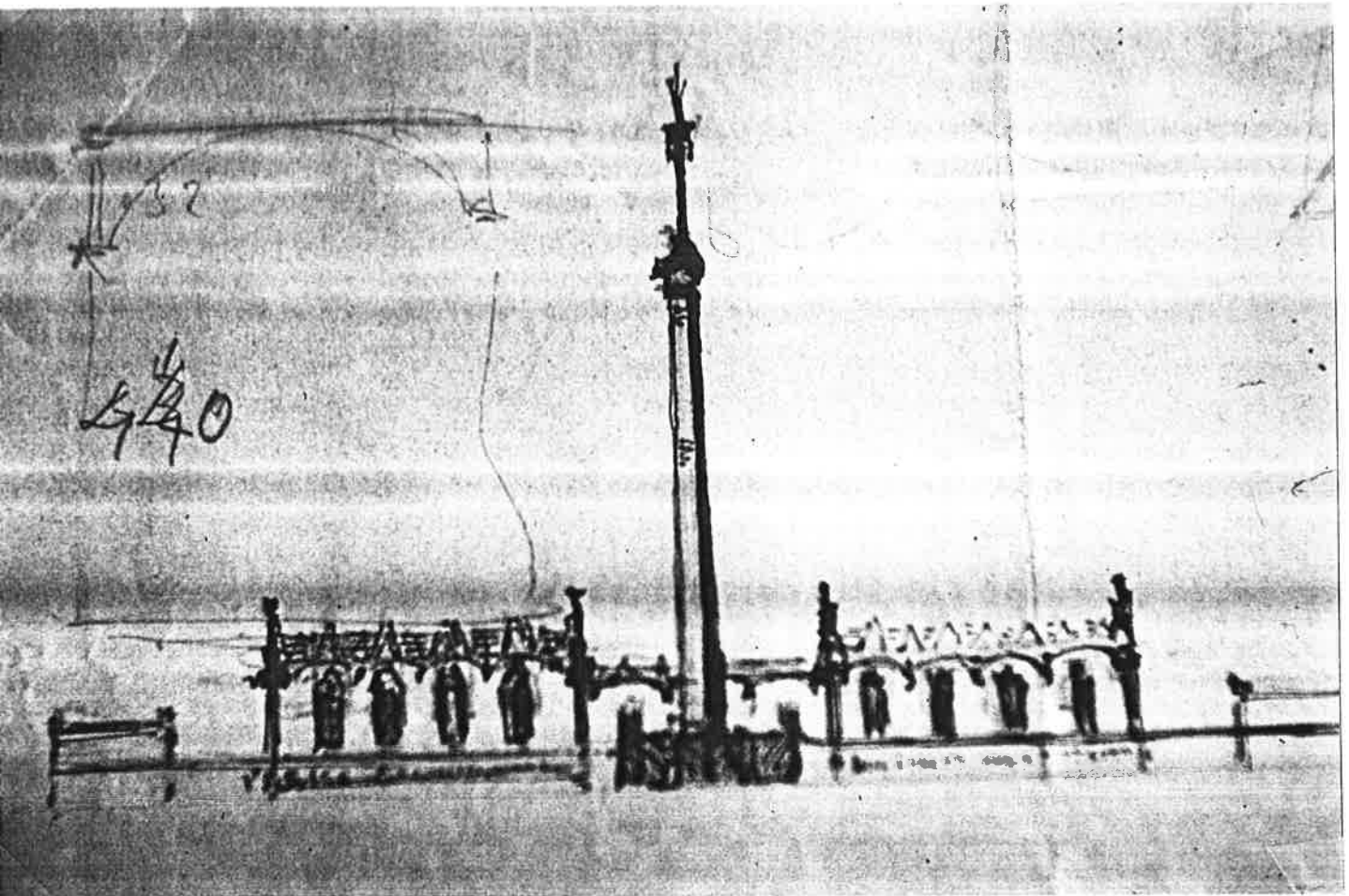


23.- Secció transversal per a la torre del rellotge, amb la situació de les escales d'accés al rellotge i a la seva maquinària.

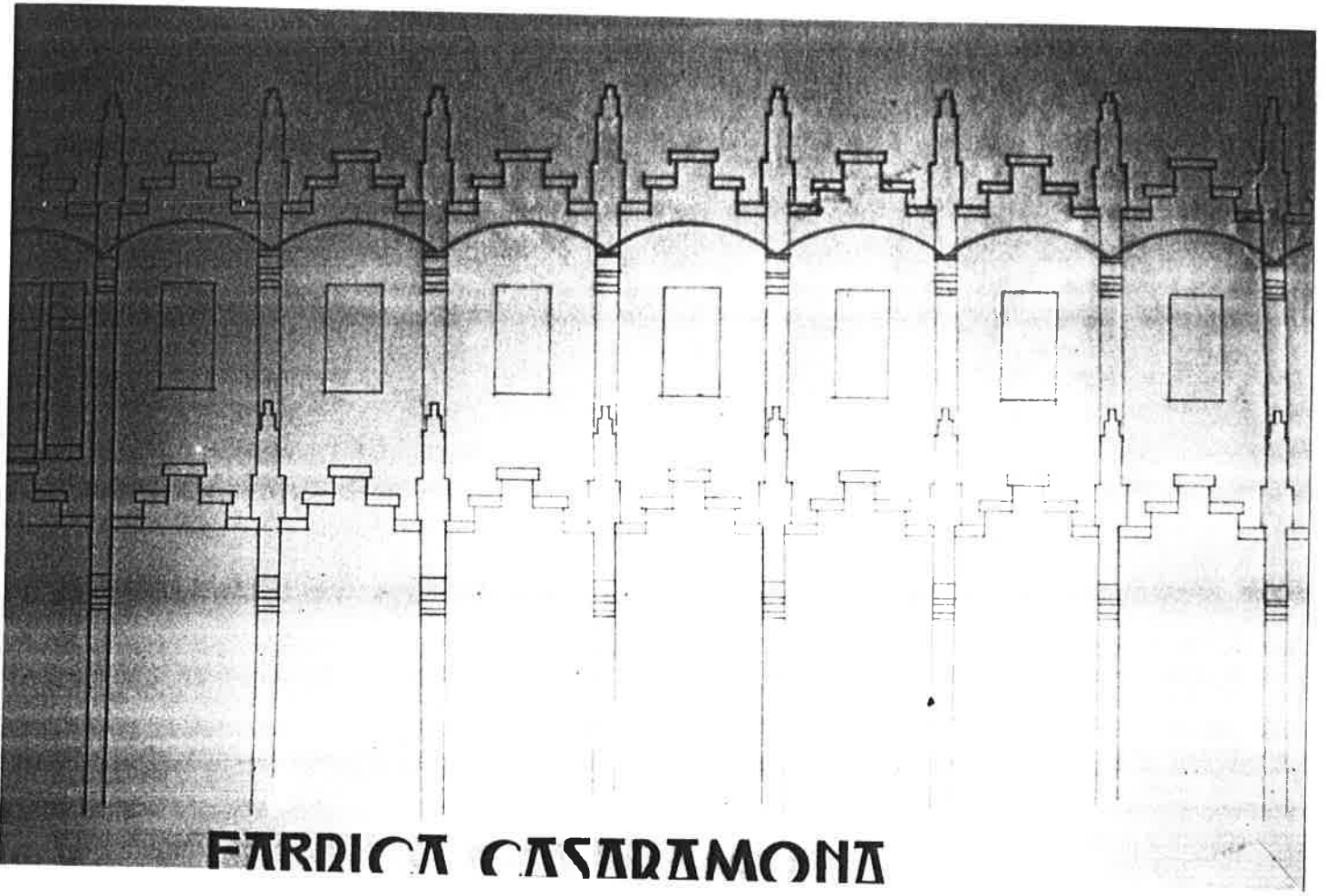


24.- Secció transversal per als passatges
d'accés.

Llapis i tinta sobre paper.

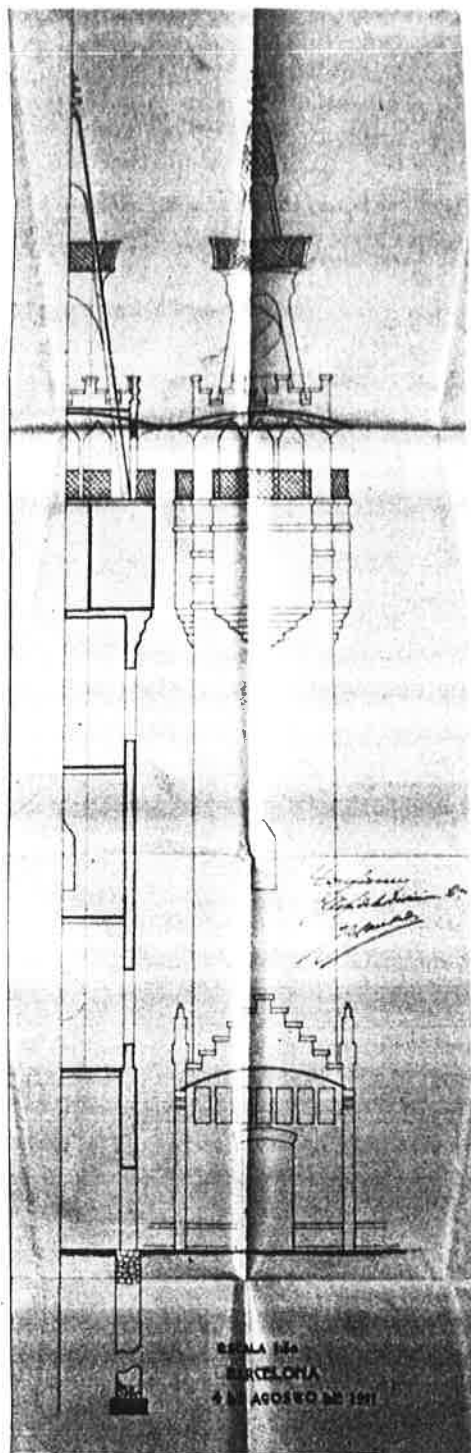


25.- Croquis de la coronació del cos d'entrada,
no realitzat.
Dibuix en tinta i llapis sobre paper.

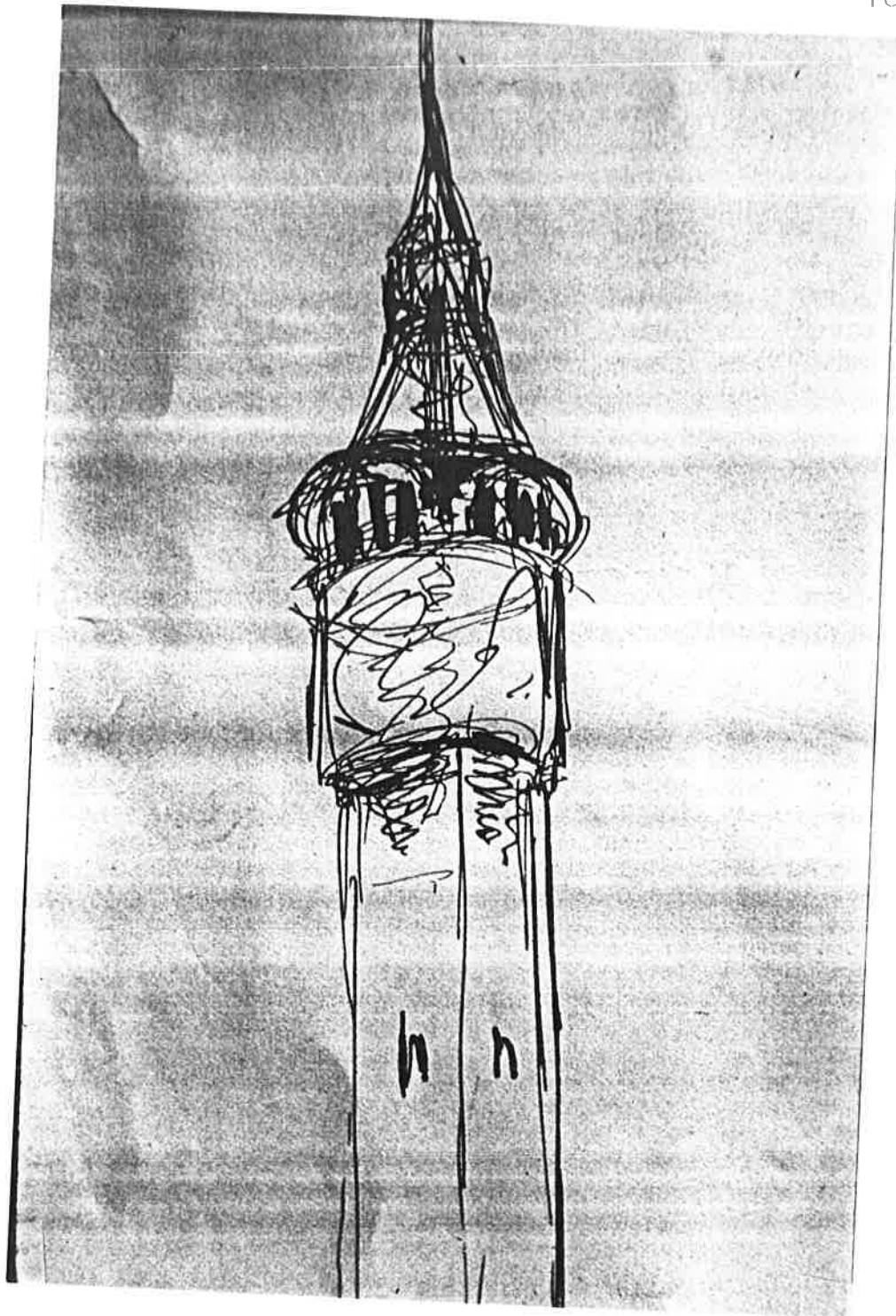


FÀBRICA CASARIMONÀ

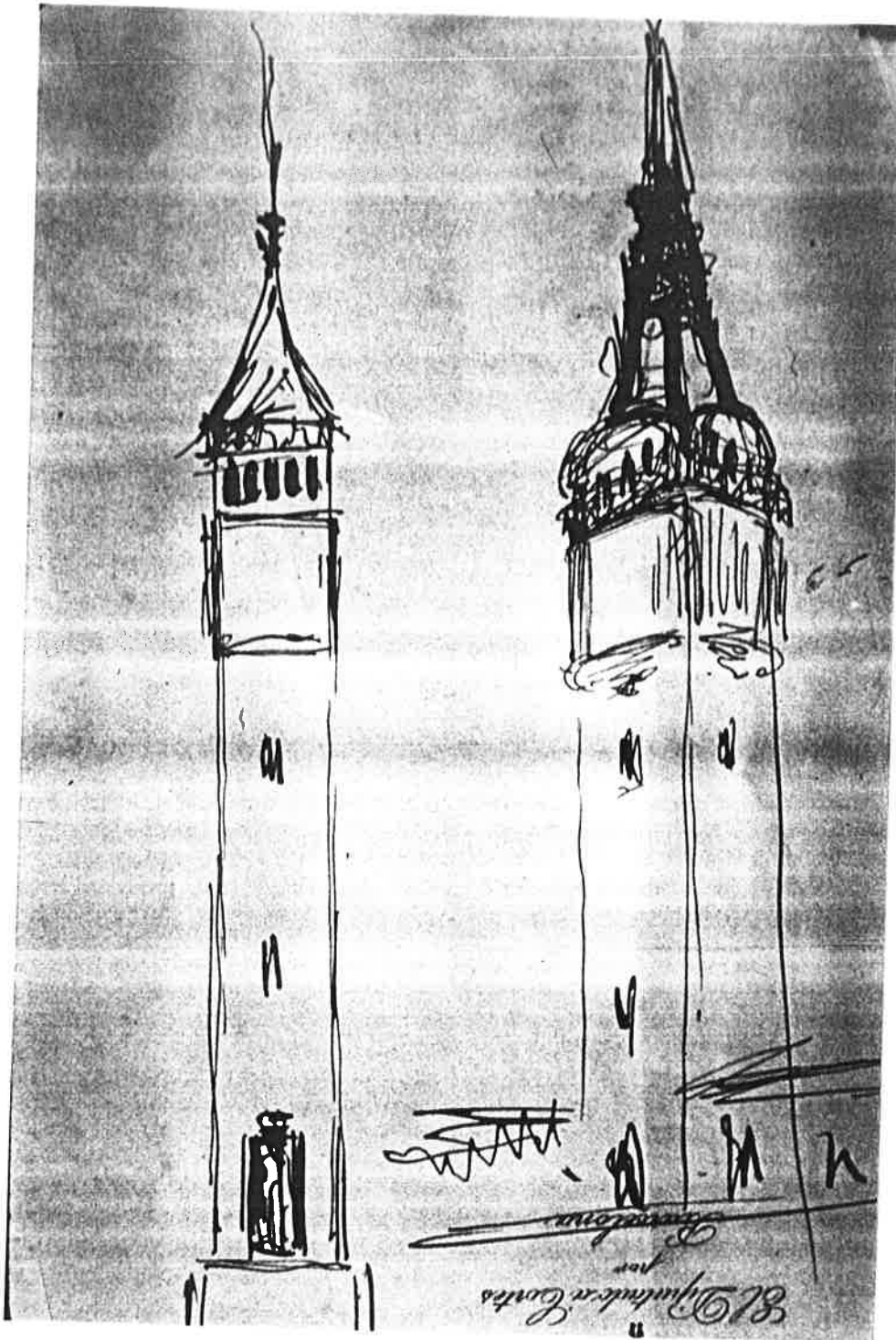
26.- Alçat de l'ampliació que es va encarregar i no es va executar. En vermell, el forjat que es pretenia construir.
Tinta sobre paper vegetal.



27.- Alçat-secció de la torre de les aigües
Còpia sobre paper de tela.



28.- Croquis de les primeres solucions de col.locació del diposit i la coronació.
Sobre paper de carta de diputat en Corts.



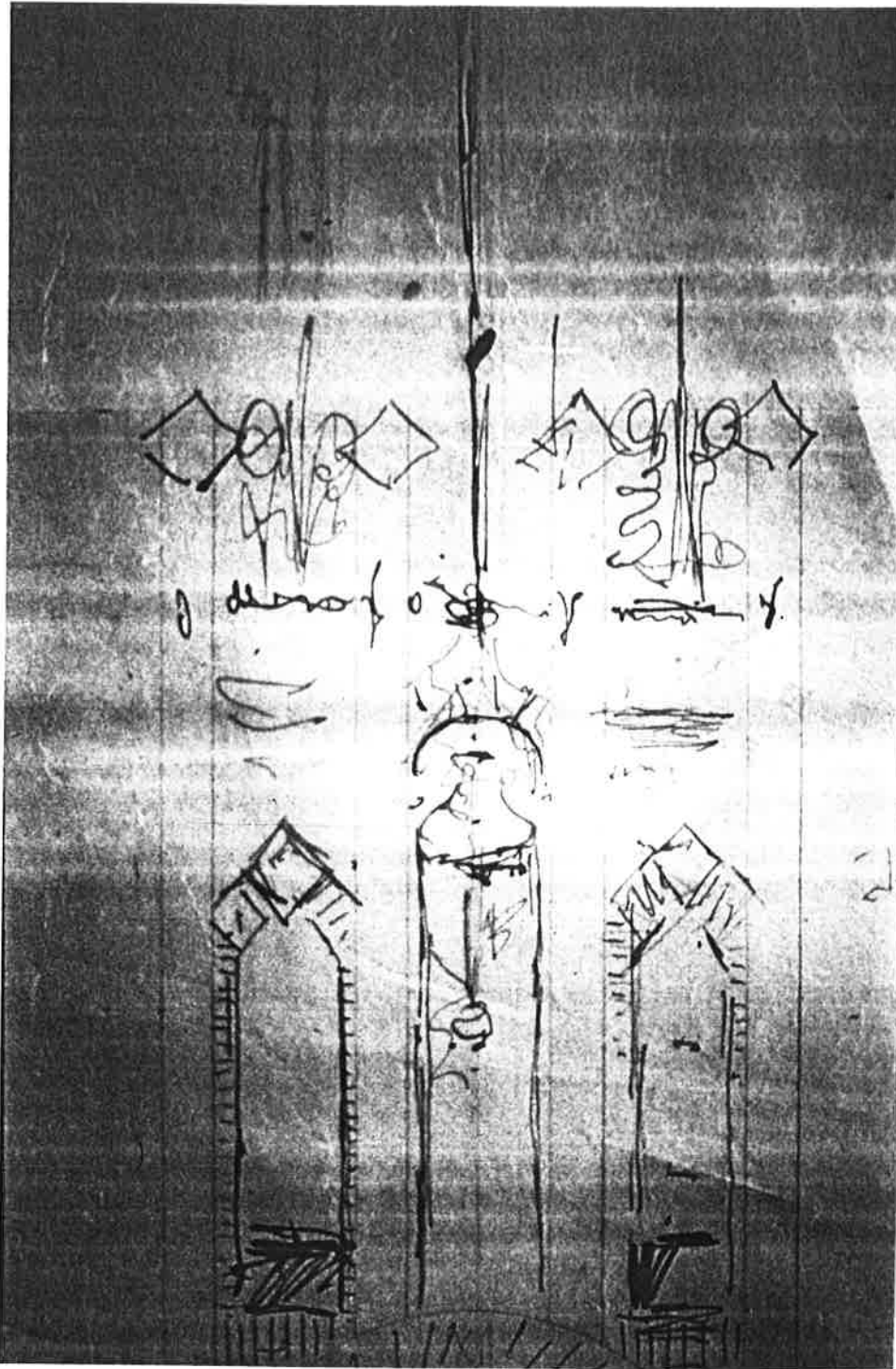
29.- Croquis de l'alçat i perspectiva de la torre de les aigües.

Sobre paper de carta de diputat en Corts.

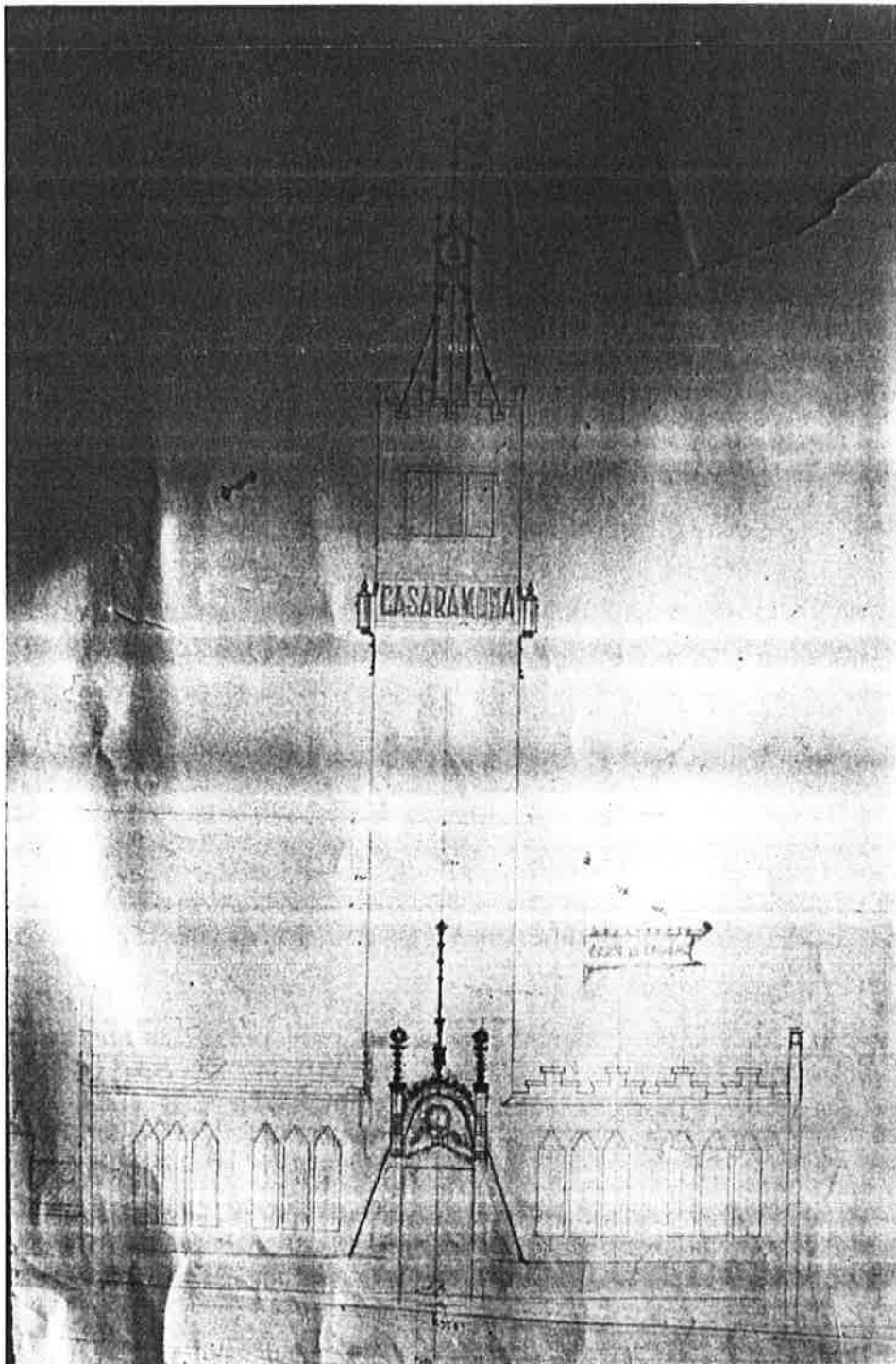


30,- Croquis posterior, en el qual es defineix ja la forma del dipòsit i encara no es concreta la coronació; aquí, dissenyada en forma d'arc de mig punt i coberta circular.

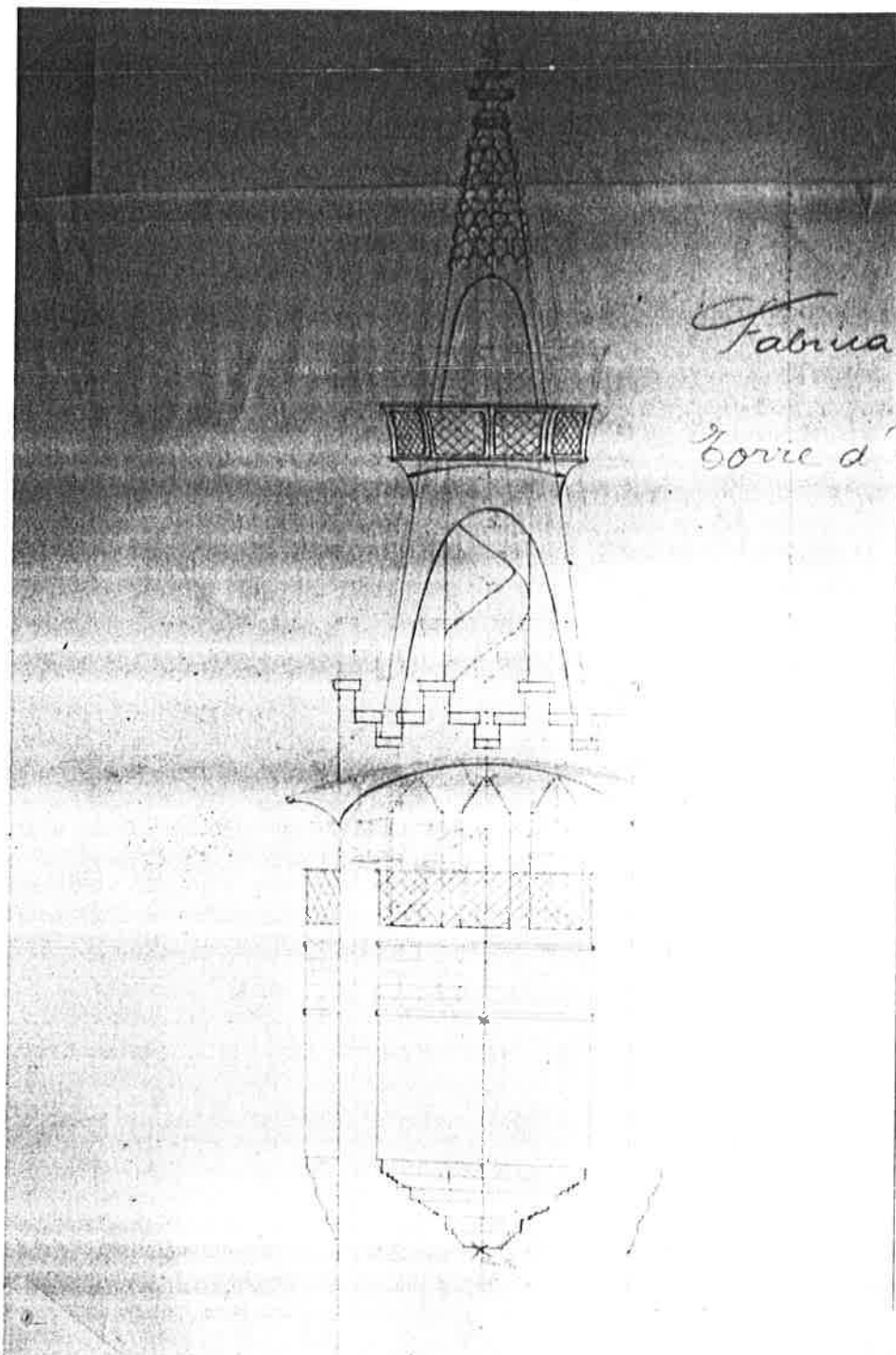
Sobre paper de carta de diputat en Cortes.



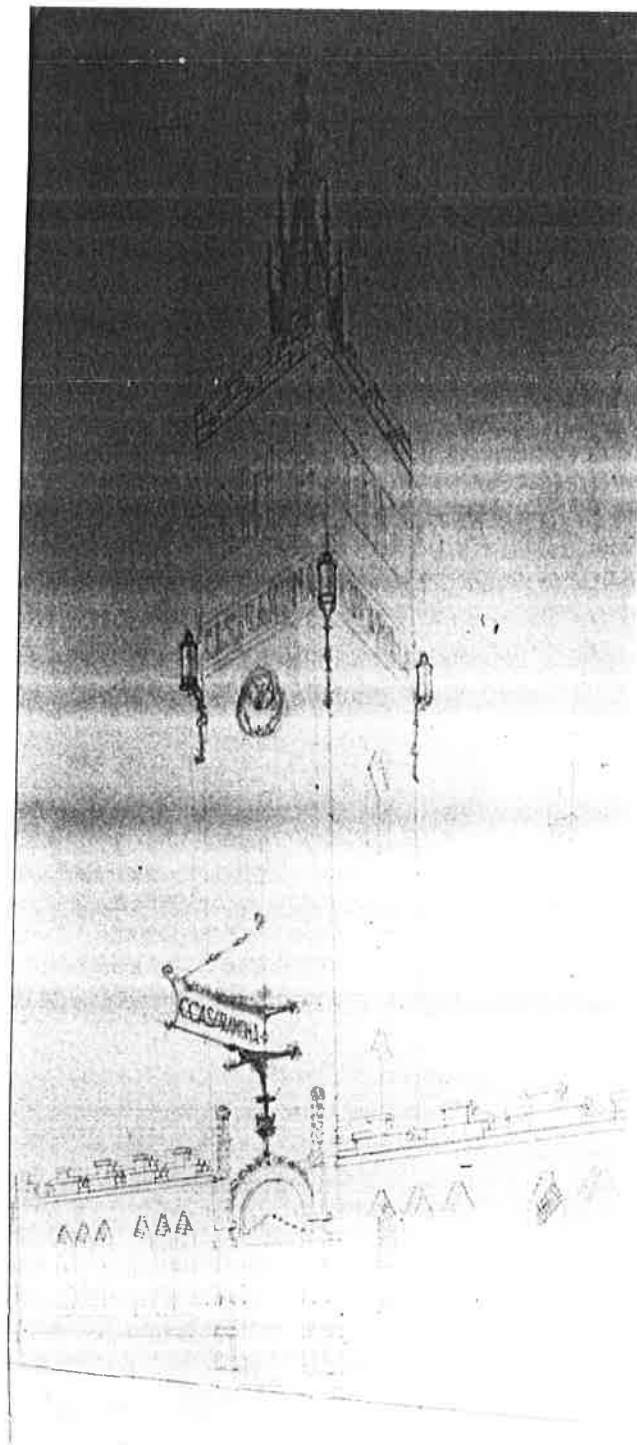
31.- Croquis dels primers tempteigs de la
torre d'aigües.
Sobre paper de carta de diputat en Corts.



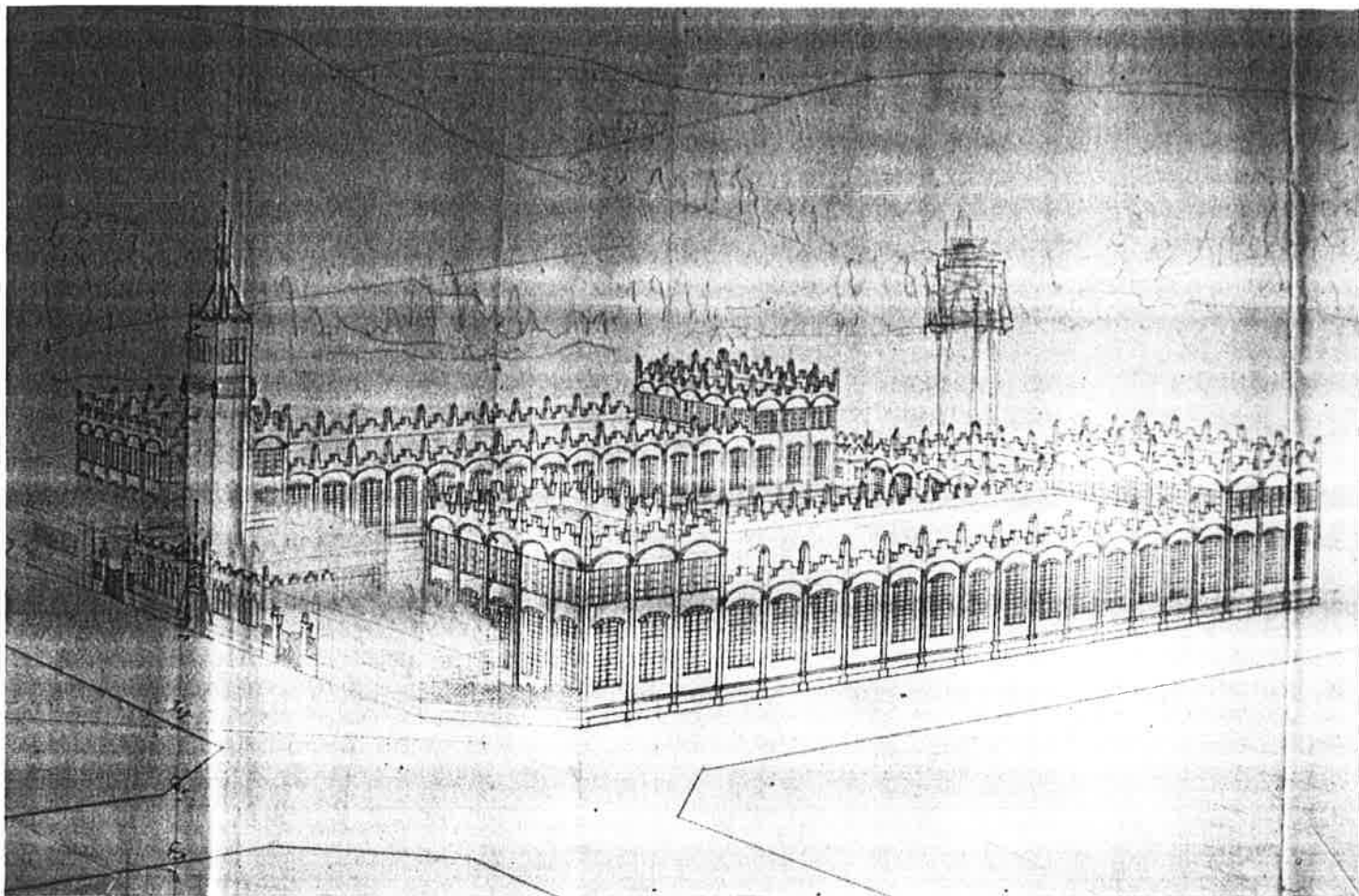
32.- Alçat de la torre del rellotge en la qual apareix la formalització de la porta principal com a paràbola i el dintell pla de coronació de la porta (no executat) Llapis sobre paper vegetal.



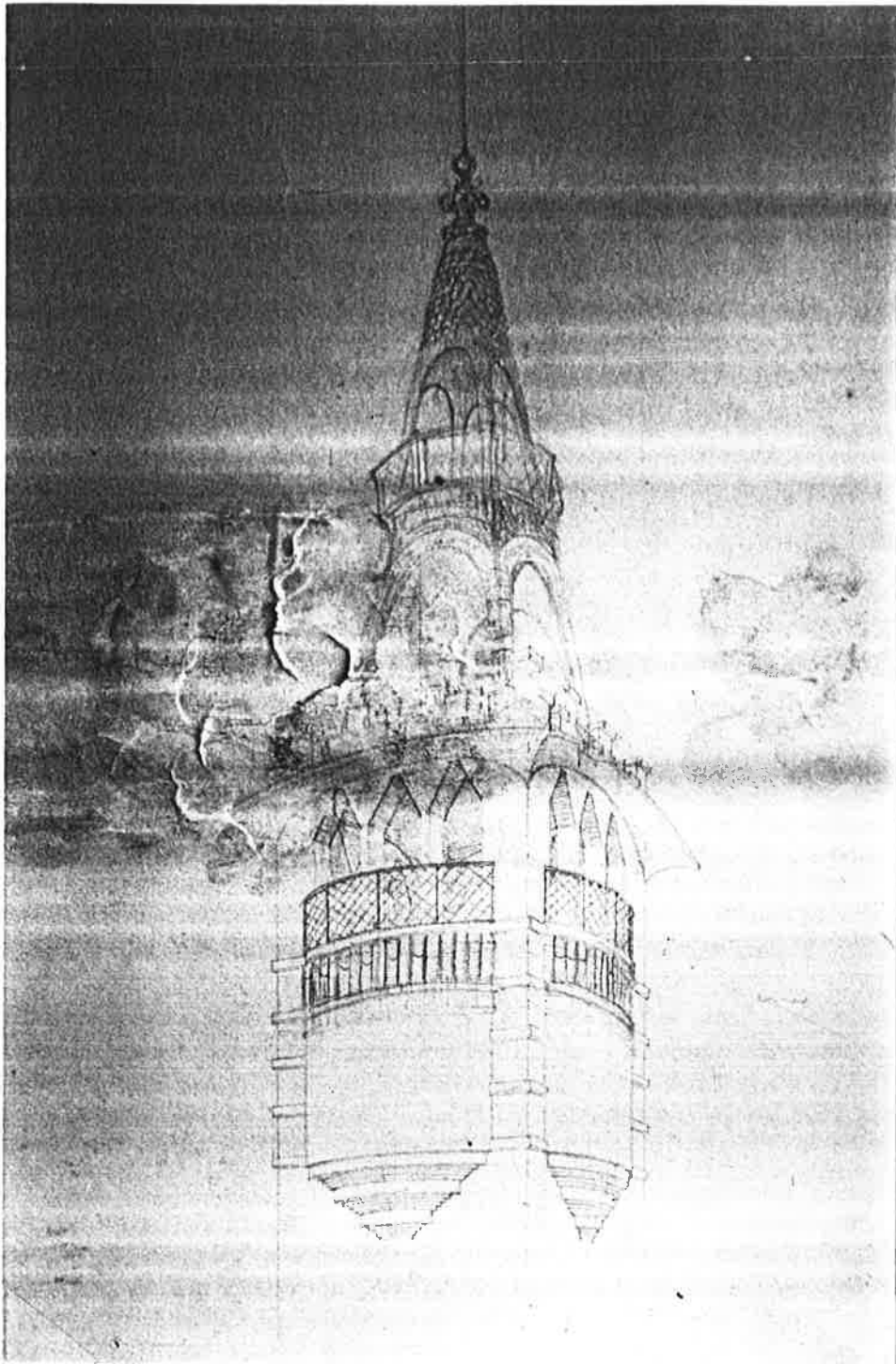
33.- Alçat de la torre d'aigües, definitiva.
Llapis sobre paper vegetal.



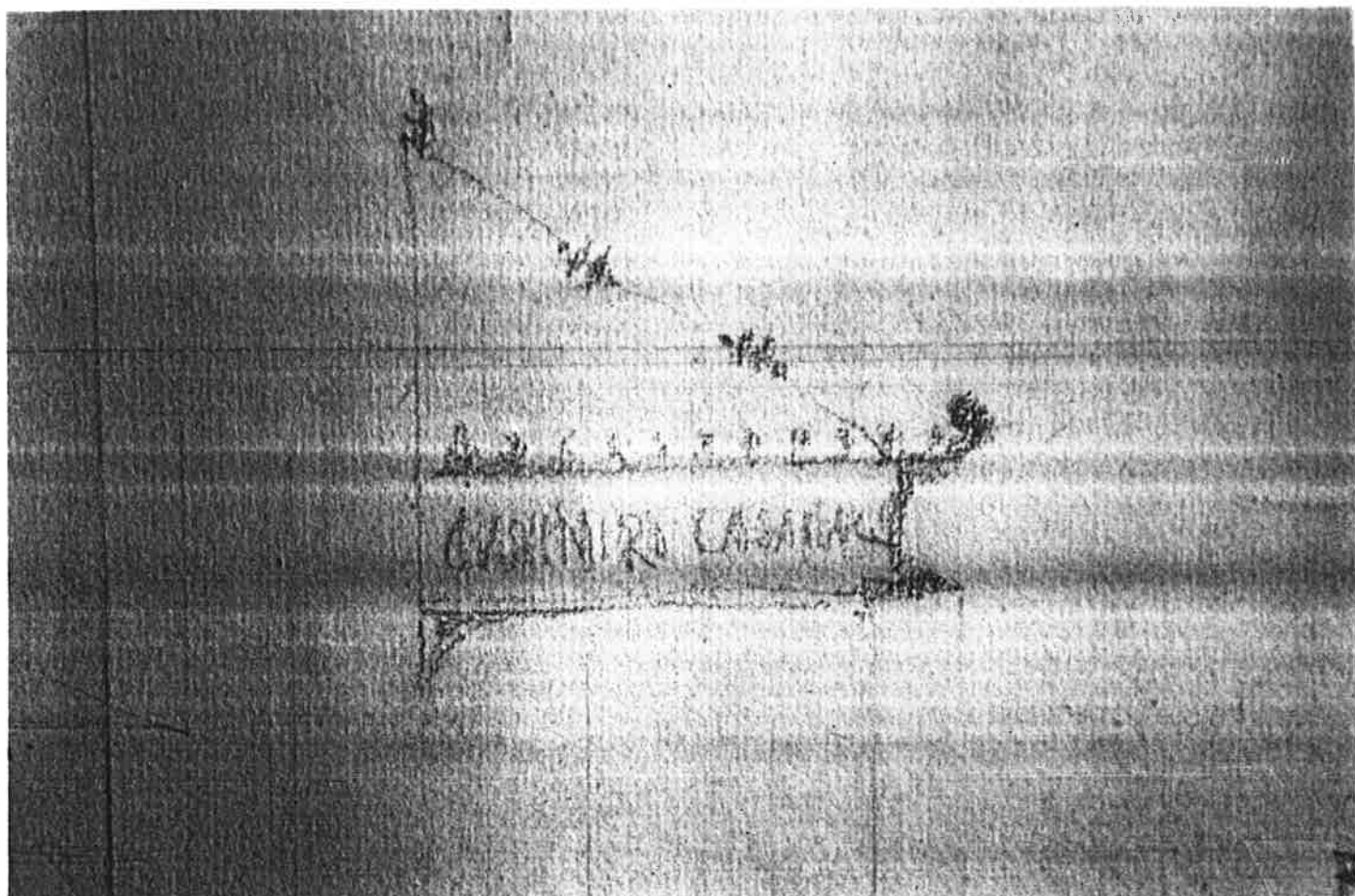
34.- Perspectiva de la torre d'entrada, o del rellotge des del C/. Mèxic.



- 35.- Perspectiva, datada el 1908, en la qual s'observa la definició de la torre del rellotge, la volumetria de les naus als costats, i demostren el posterior encàrrec de la torre de les aigües, els cossos de serveis de l'entrada i la finestra correguda dels cossos a dues alçades, no executats segons aquesta proposta. Llapis sobre paper.

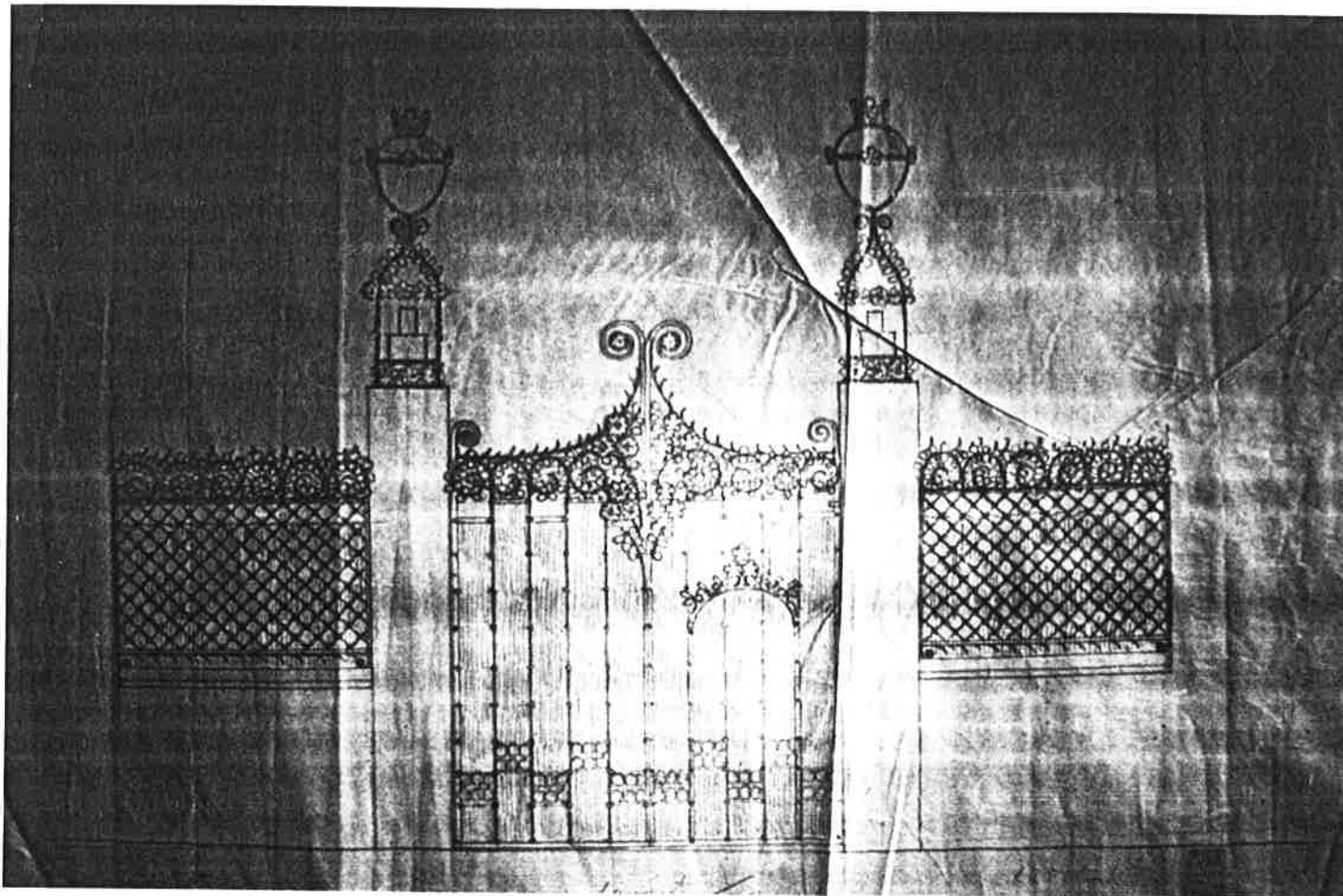


36.- Perspectiva de la torre de les aigües.
Llapis sobre paper

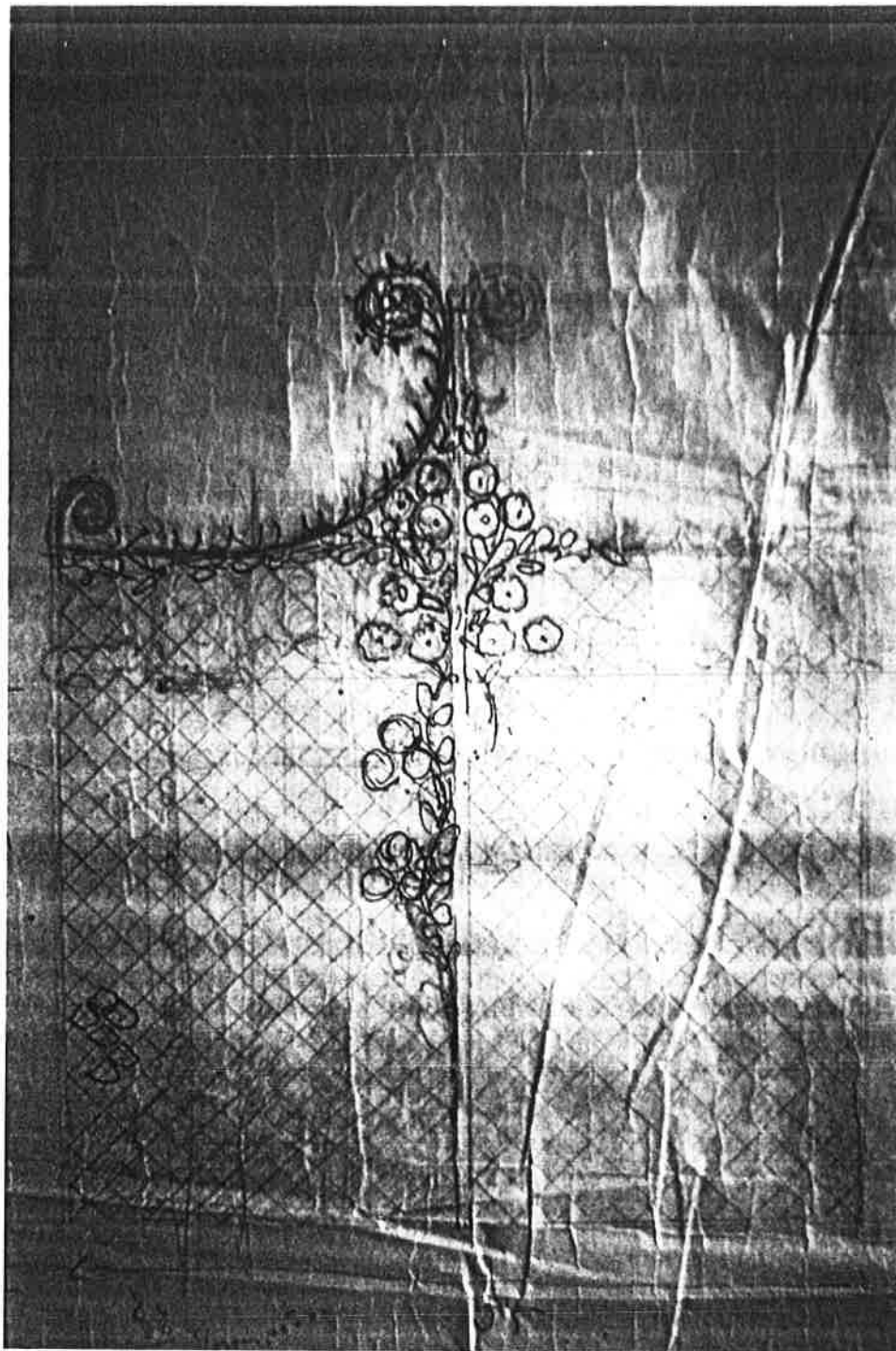


37.- Alçat del rètol de l'entrada: primer
tempteig.

Llapis sobre paper.

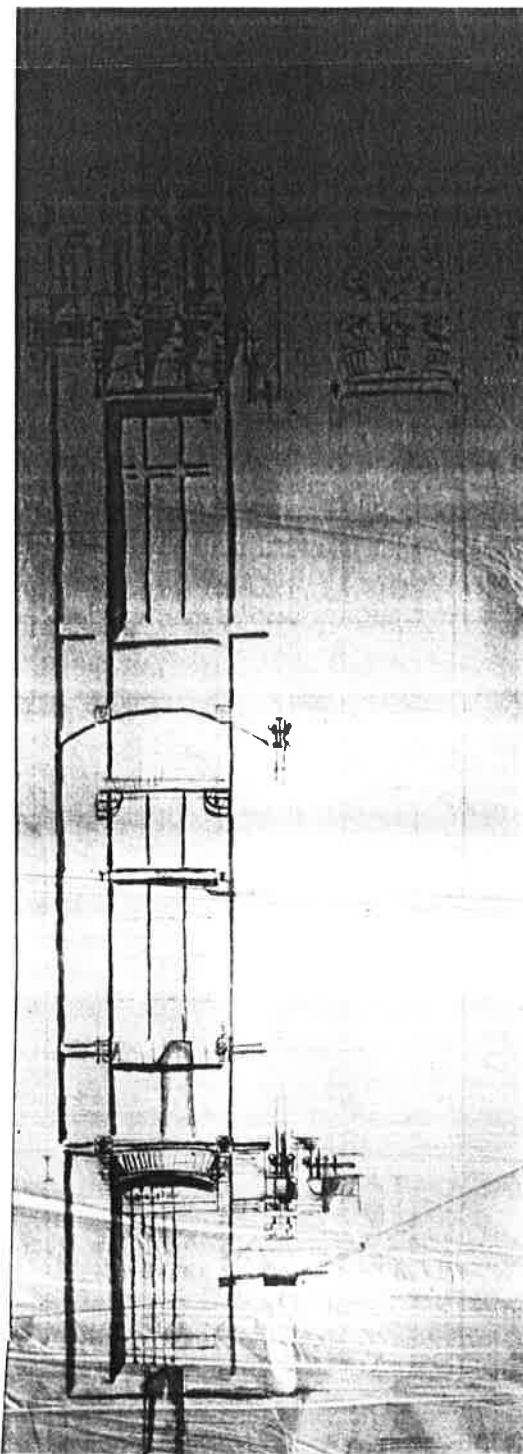


38.- Alçat de la porta d'entrada al passatge:
amb detall dels fanals no realitzats
sobre pilastres i de la reixa sobre la
valla de tancament.
Llapis - tinta sobre paper.



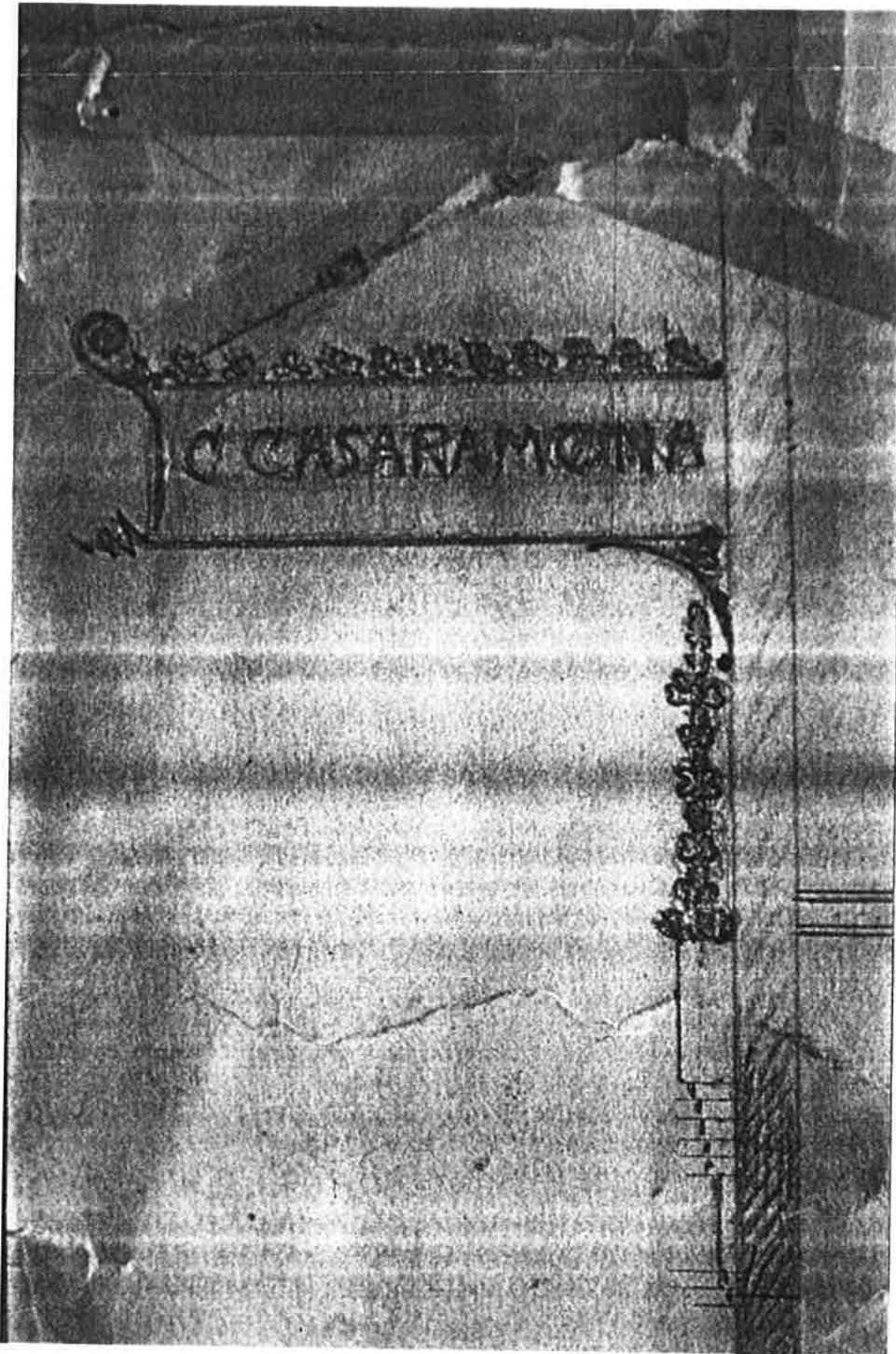
39.- Croquis - detall de les flors que coronen la porta, que aquí és calada en lloc de vertical.

Llapis - tinta sobre paper.

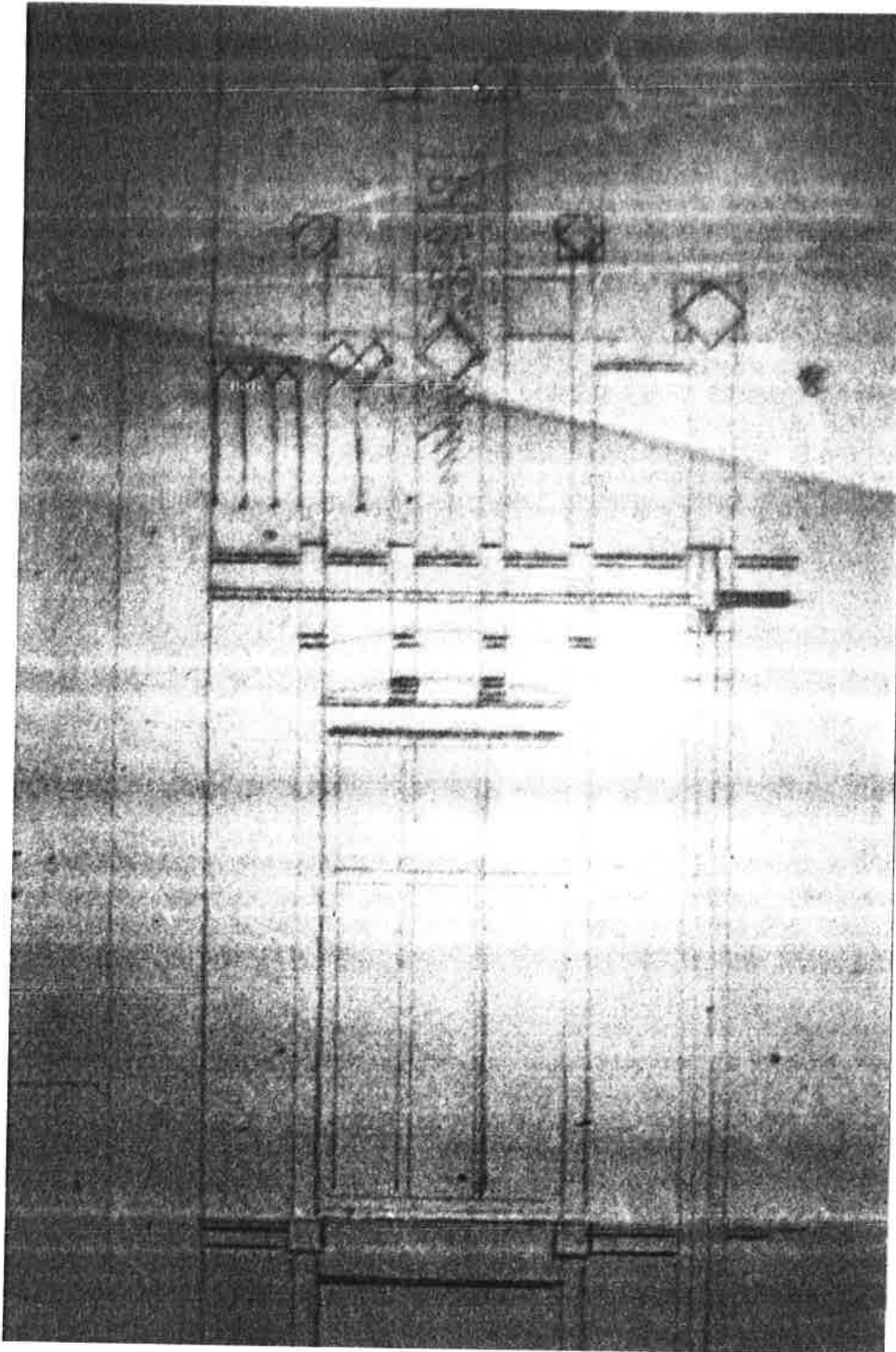


40.- Croquis de la coronació del volum central en l'últim pis. Observi's la manera de proposar els dintells laterals, en ogiva però col.locats els totxos inclinats en lloc d'horitzontals i tímida arc de curpanell central.

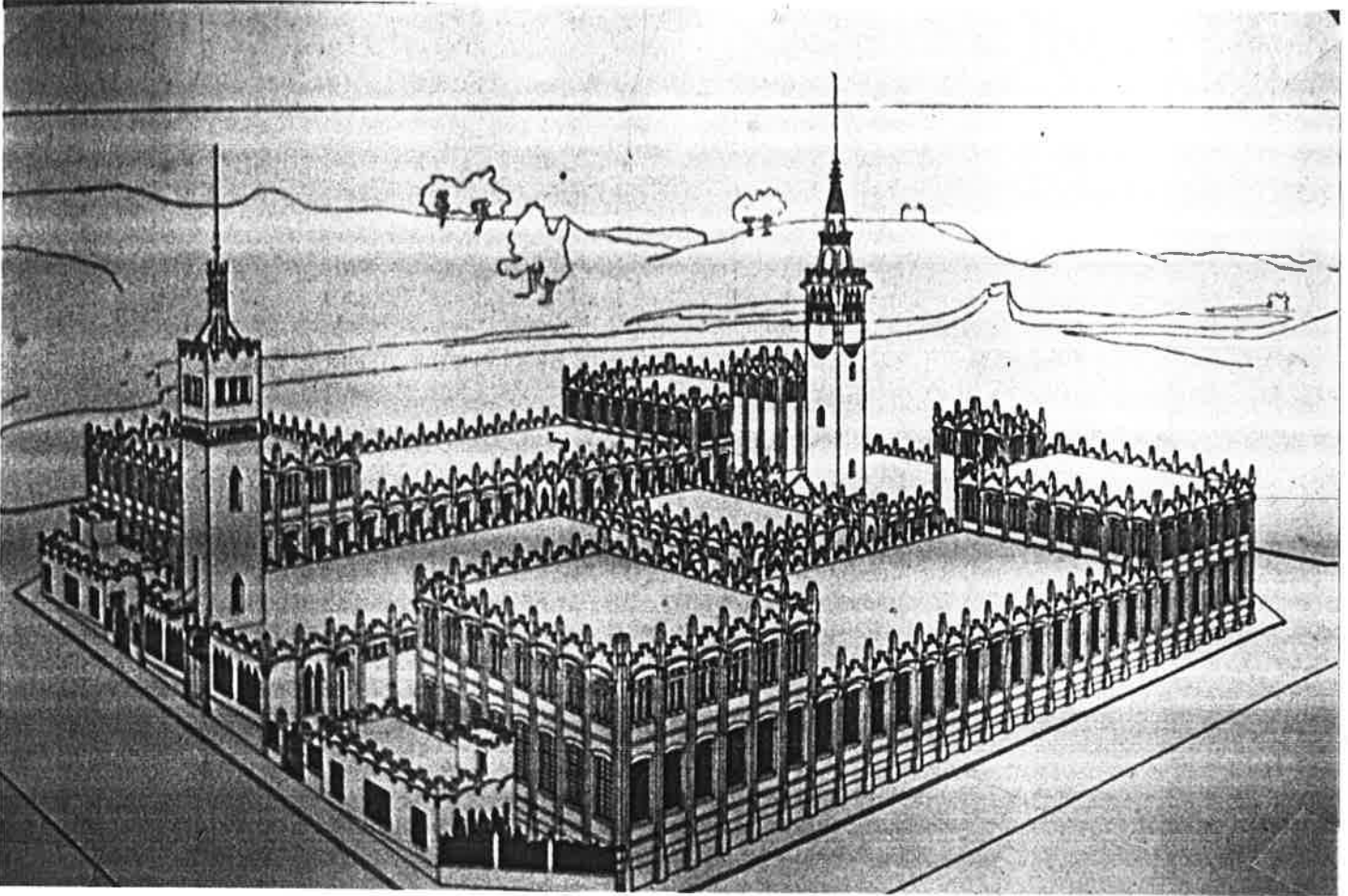
Tinta sobre paper de carta.



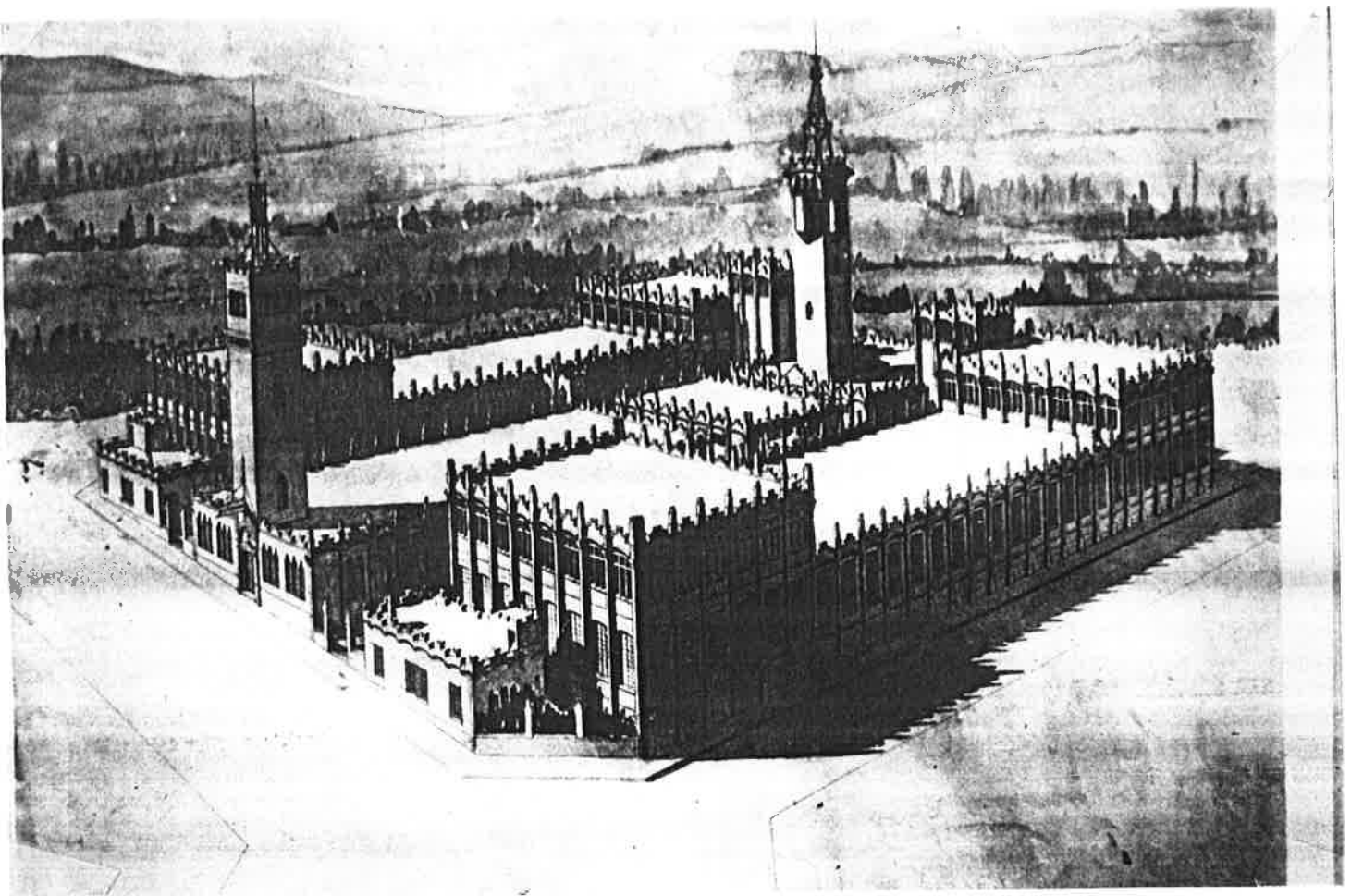
41.- Secció - alçat del cartell d'entrada
i del dibuix de la peche dels laterals
de la porta central.
Llapis sobre tinta.



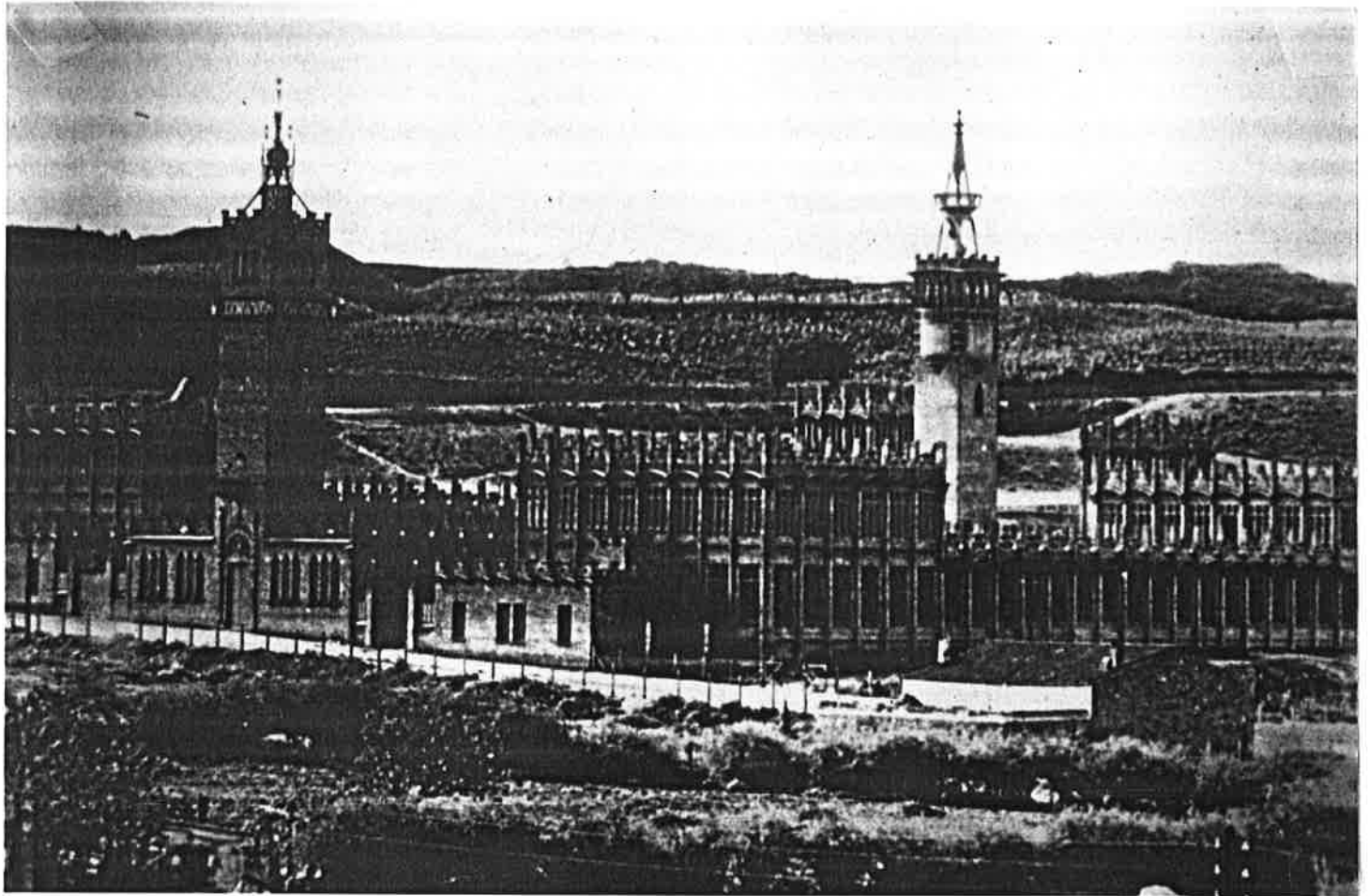
42.- Alçat de la caixa d'escals, amb dues
propostes de coronació. No executat.
Tinta sobre paper vegetal.



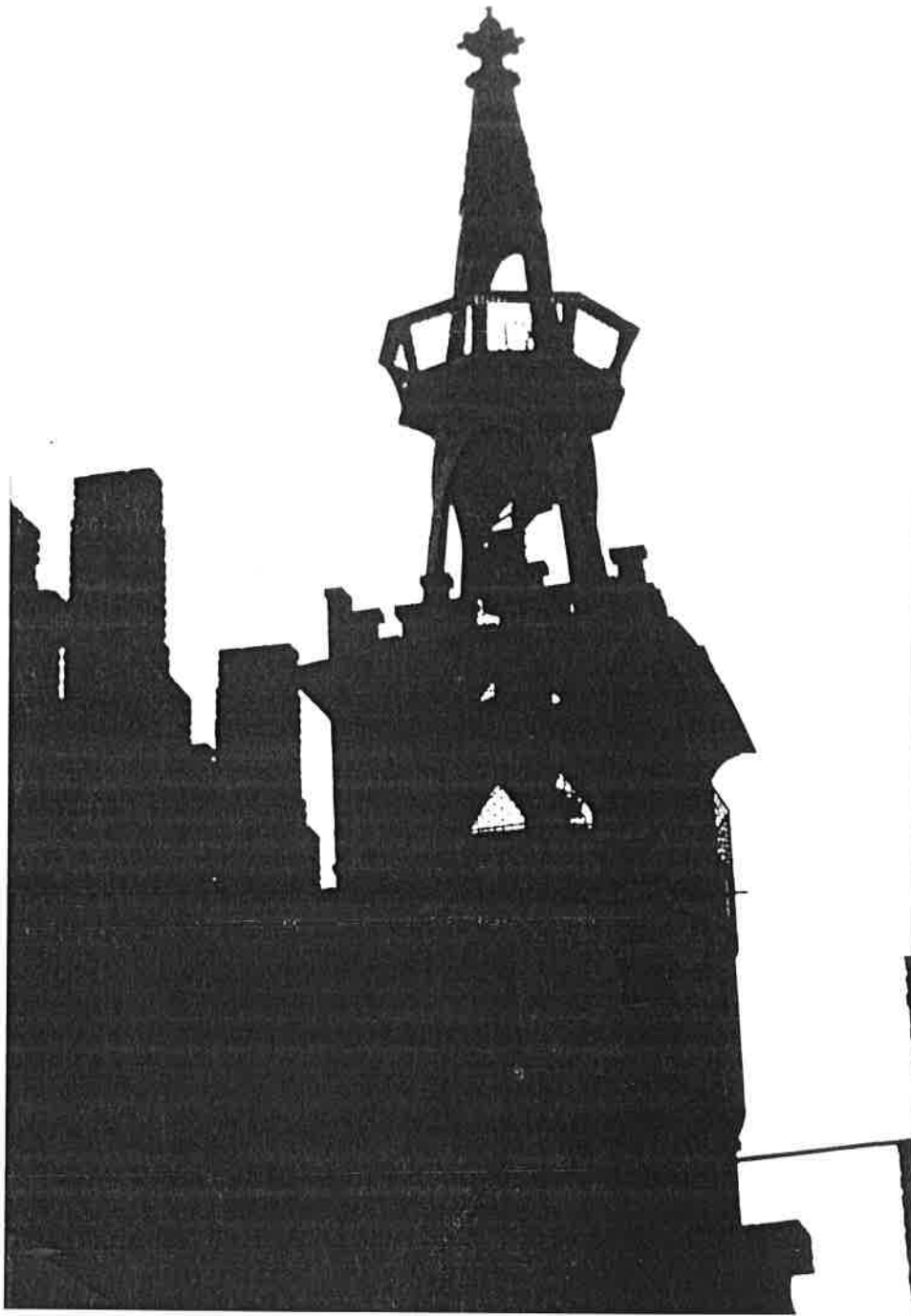
43.- Perspectiva final del conjunt.
Tinta sobre paper d' ingres



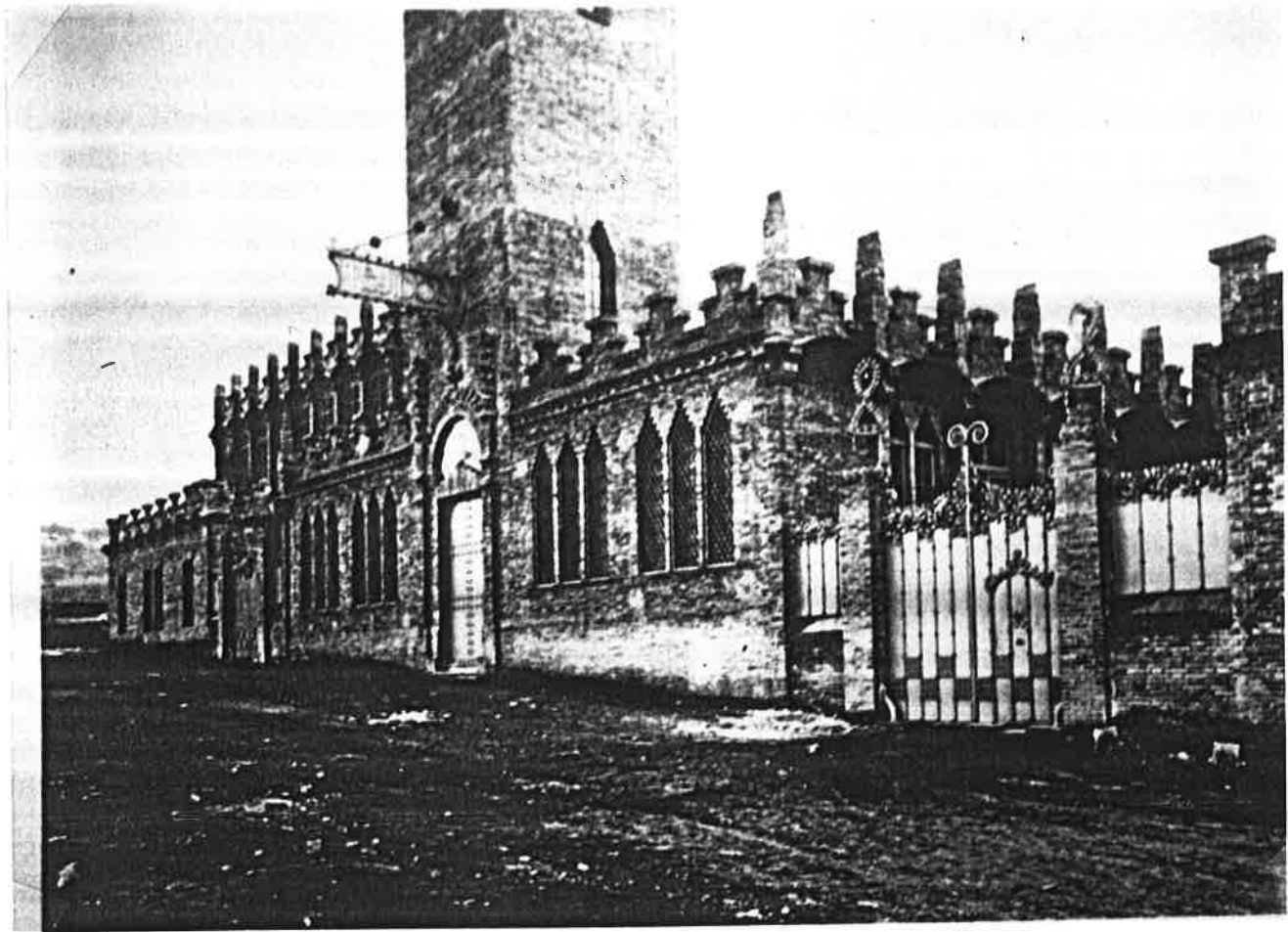
44.- Perspectiva final del conjunt.
Tinta i aigua sobre paper de canson
aquarel.la.



45.- Fotografia de l'any 1916 des d'un edifici
situat a la plaça d' Espanya



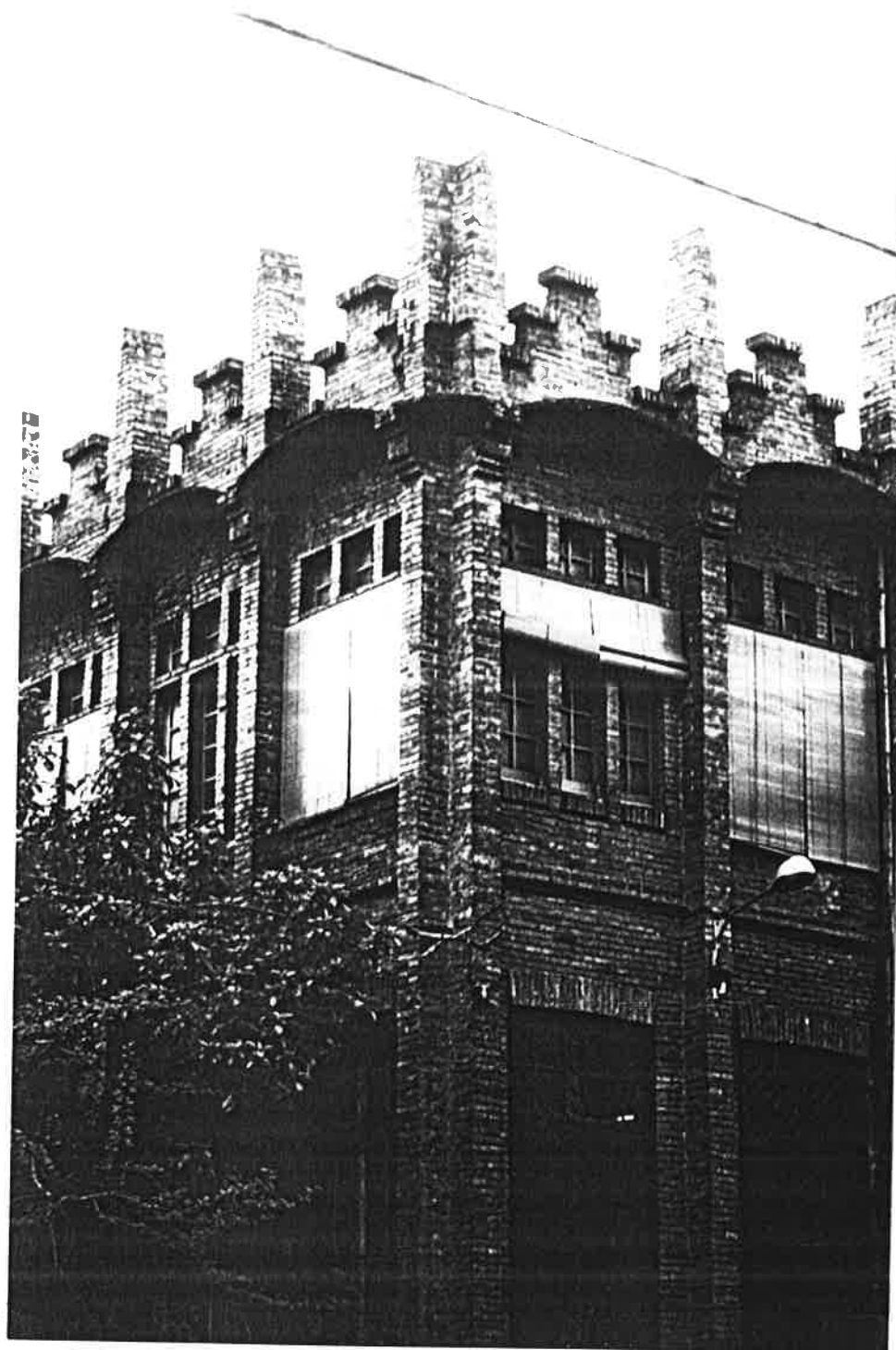
46.- Fotografia de la coronació de la torre d'arçes.



47.- Fotografia des del C/. Mèxic, poc després de inauguració.



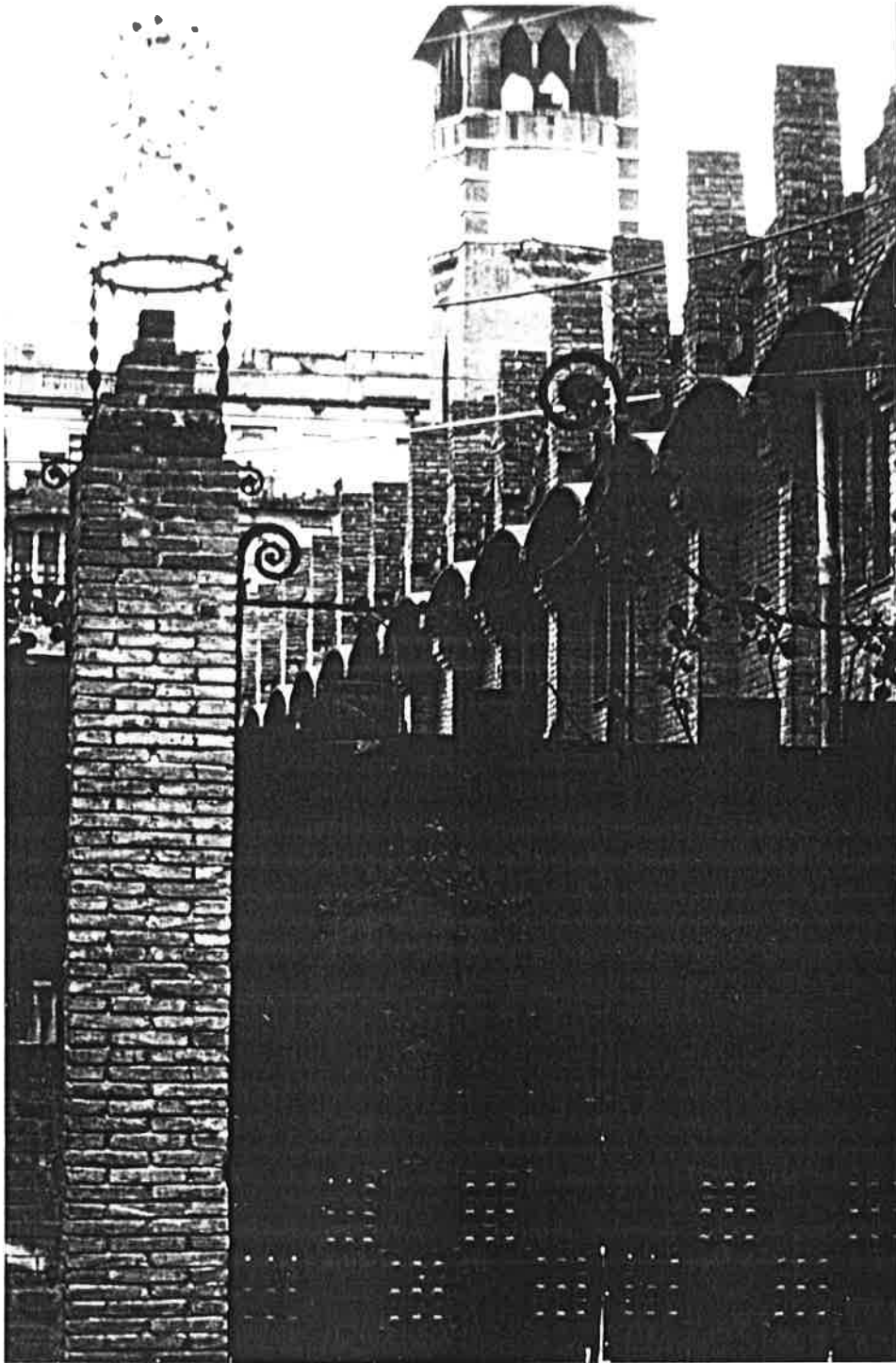
48.- Postal acolorida amb tinta xina des de la muntanya de Montjuïc.



49.- Fotografia estat actual de la cantonada.



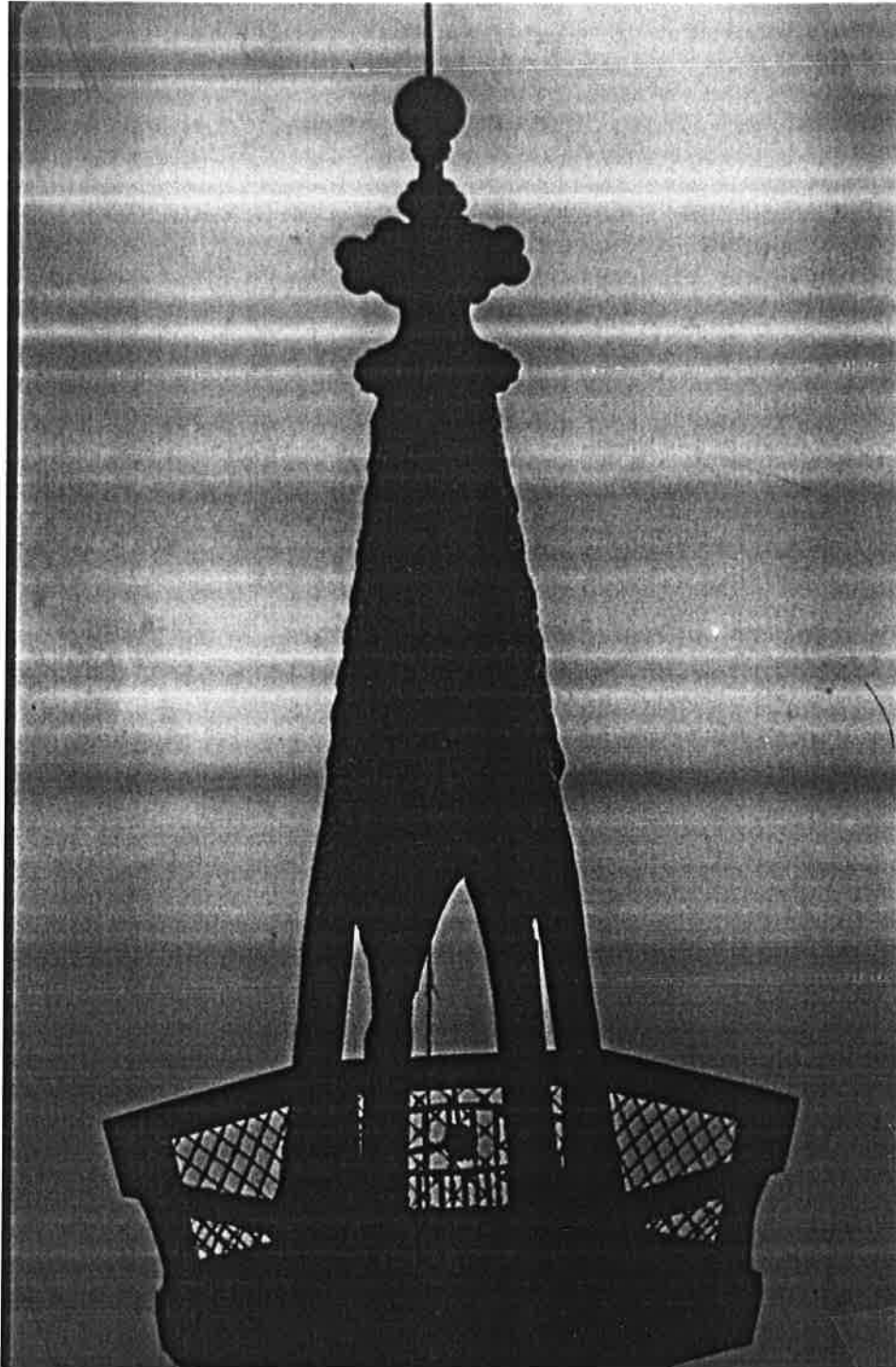
50.- Fotografia de la torre d'entrada o del
rellotge.



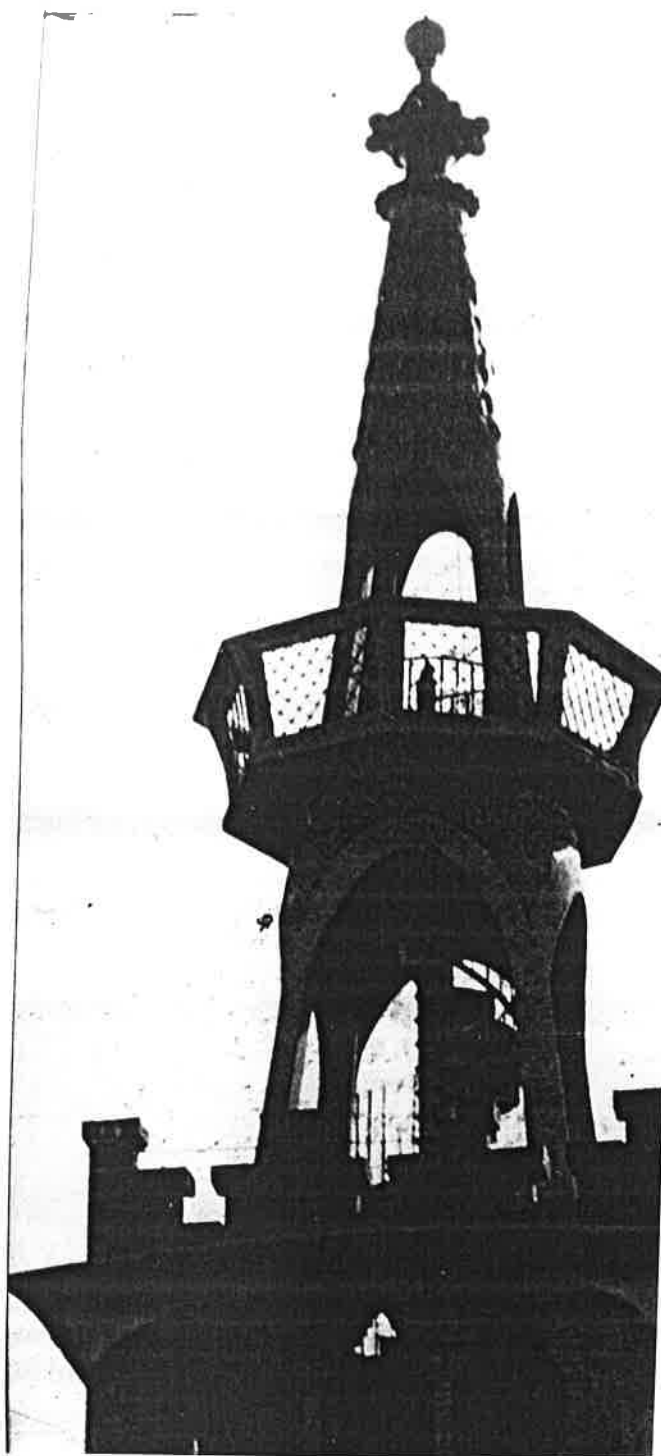
51.- Fotografia de la porta d'entrada al passatge.



52.- Fotografía cantonada C/. Montfort i C/.
Castillejos.



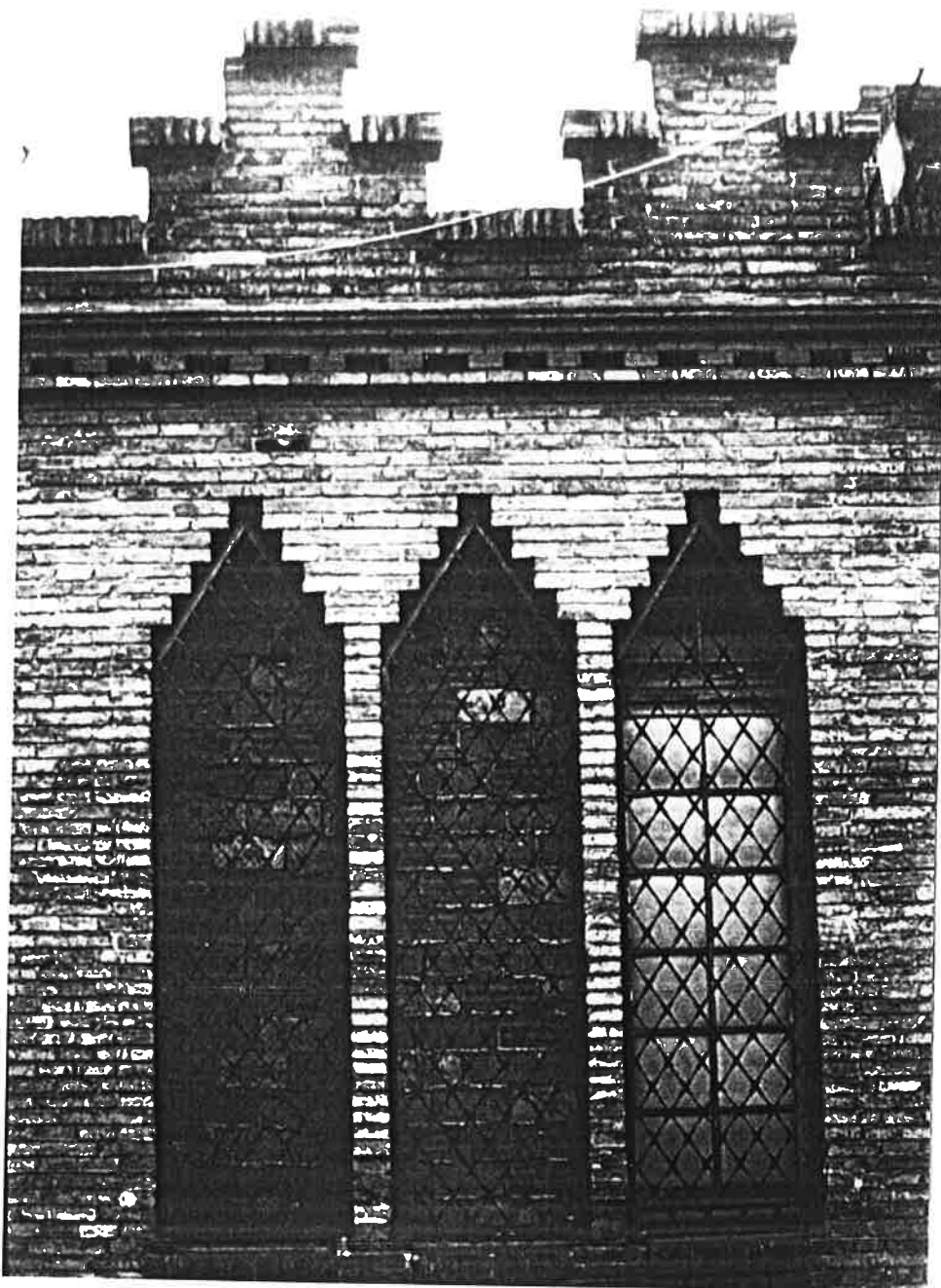
53.- Fotografia de l'època de la coronació de la torre de les aigües.



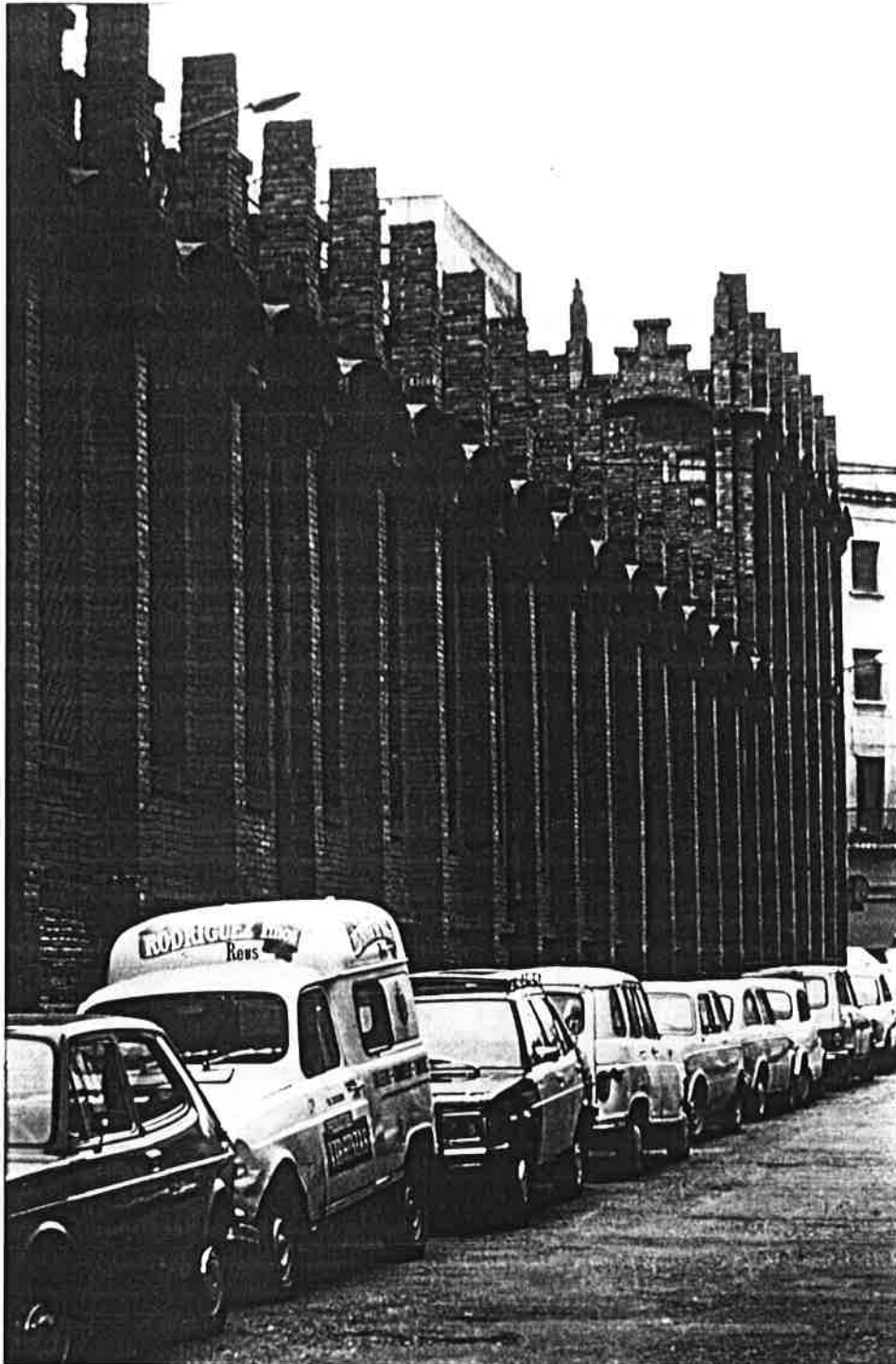
54.- Fotografia de la torre de les aigües.-



55.- Fotografia d'estat actual façana.



56.- Fotografia d'estat actual façana.



57.- Fotografia des del C/. Gimbernat.

CASA JOAN SERRATOSA 1911

INTRODUCCIO

La casa de Joan Serratosa, al Poblenou, avui desapareguda, és inclosa a la tesi per diverses raons. La primera és la cronològica, ja que és de 1911 i té referències inequívokes amb la fàbrica Casarramona, que es construeix mentre projecta aquesta. La segona és donar a conèixer un nou exemple d'actuació de Puig en edificis entre mitgeres. La tercera és la confirmació del final del període modernista en certs punts singulars, com la cornisa, i els marlets de la barana superior del terrat, i el principi del període classicista en la disposició de la façana i de la planta. I quarta i última, l'actitud idèntica quant a llenguatge arquitectònic, principis compositius, ornamentació i material que la fàbrica Casarramona.

Poques obres de diferent programa poden comparar-se de manera tan clara, tan directa. Malgrat l'emplaçament i el volum construït, les solucions de principi són les mateixes, ço que demostra que la manera de projectar de Puig és cíclica, és molt en funció del temps en què projecta. Tal equivalència la podem trobar anteriorment en la trilogia de cases secessionistes, com la casa Trinxet, la casa Muntadas i la casa Company. I més anteriorment, la casa Ametller i la seva rèplica mataronina, la casa Coll i Regàs. Quant a trilogies posteriors, les ja citades Pich i Pon, Guarro i August Casarramona demostren el gust de l'arquitecte per l'assentament i repetició de determinades tipologies al llarg del temps i molt en funció d'ell.

EMPLAÇAMENT

Es tracta d'un solar de forma sensiblement quadrada amb només una façana a la rambla del Poble nou. El programa és de botigues en planta baixa i quatre habitatges en dues alçades. La novetat tipològica és la de treballar en una parcel·lació que no és la de la trama cerdà, i la resolució de la façana posterior en un pati longitudinal, probablement manat per les ordenances municipals en vigor al seu temps.

LES PLANTES

La baixa es basa en una disposició simètrica dels elements, essent el seu centre compost per la caixa d'escalas i el vestíbul d'entrada des del carrer. A dreta i esquerra es diposen dos locals de comerç amb l'única diferència de disposició d'un pati de ventilació en la seva part dreta. La distribució d'ambdues peces fa pensar en la possibilitat que les botigues fossin també habitatge, malgrat els problemes de ventilació i vistes inexistents.

LA PLANTA PIS

En base a la mateixa simetria ordenada per la col·locació de la caixa d'escalas, es distribueixen dos habitatges per replà. La distribució en planta i les decisions de posar la part de dormitoris en façana i la part noble, de dia, al darrera és bastant discutible, perquè la ventilació posterior es fa a través d'un pati llarg i, sobretot, molt estret, amb una paret davant. Es una decisió sorprenent, ja que invertint el programa probablement s'hauria acabat el problema. Tindrà raó Ràfols quan diu que Puig és l'arquitecte de l'ombra; aquí podrem afegir que ho és de la foscor més absoluta. La part de serveis, cuina, rebost i W.C., segueix en la línia dels seus treballs en arquitectura domèstica; són tubs com passadissos llargs en els quals va disposant els elements de manera lineal com a tipologia única i repetitiva en tots els seus serveis. A destacar també la manca de coincidència entre el modulatge de façana, que és de cinc forats, i les sis dependències interiors, que l'obliguen a compartimentar el balcó central, ja prou petit, en dues parts, gràcies a la decisió esmentada, que no és la primera ni serà l'última en la seva obra (veure distribució de la casa Puig, a Provença, 231).

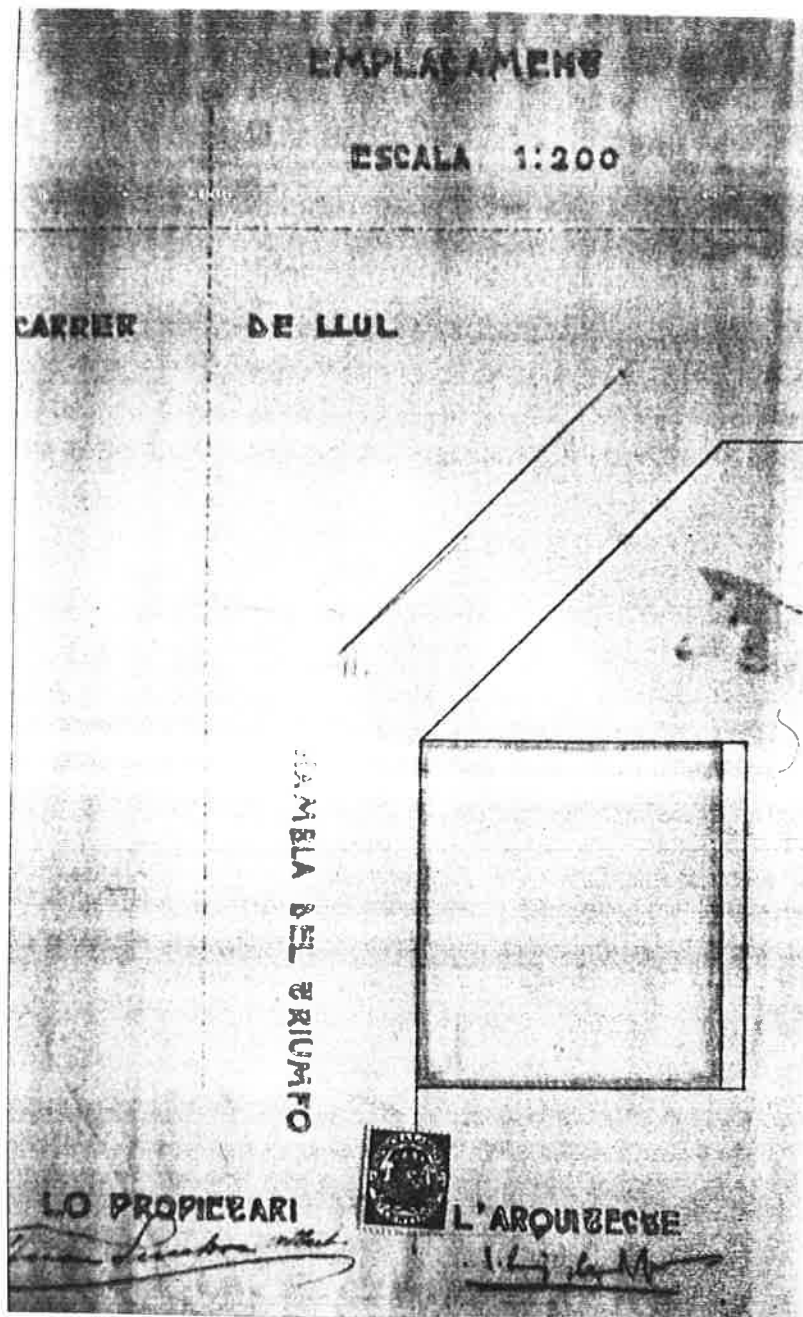
L'ESTRUCTURA

Es la solució prototipus en aquesta tipologia d'edifici entre mitgeres: parets de càrrega o la seva substitució, als baixos, per pilastre i jàceres de ferro aguantats per massissos d'obra en el seu perímetre. Aquesta manera de construir és un prototipus que, si no es tracta d'obres de remodelatge que ja imposen un comportament a l'estructura, Puig farà servir sempre. El tipus de forjat és el de vigueta simple en T i revoltó doblat de rajola, mentre que l'escala és de volta a la catalana.

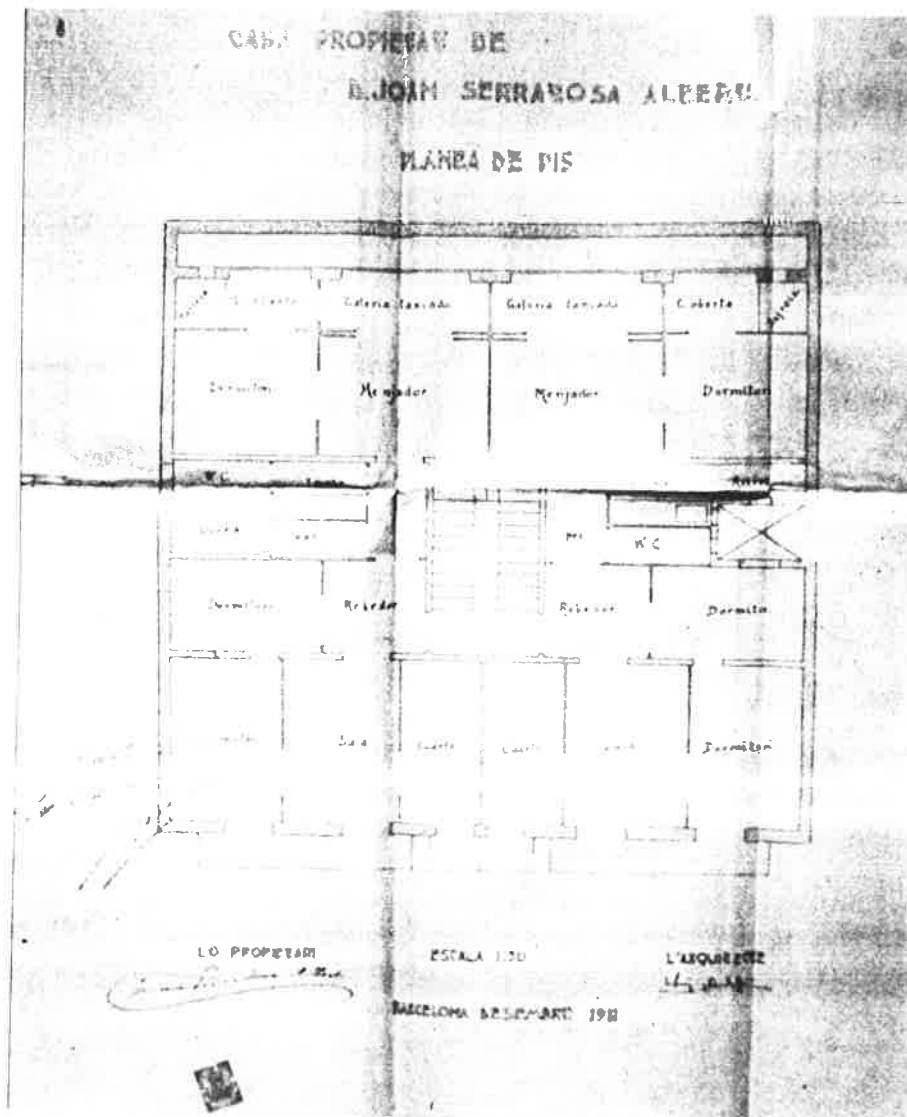
LA FAÇANA

Malgrat la manca d'entitat del projecte, la façana és un exercici important en el devenir arquitectònic del mestre. En ella fa servir la simetria, en el sentit clàssic de l'ordre, disposant els elements tal i com recomana el Vignola, llibre al qual té la màxima veneració. La composició és nova en el seu treball, i la projecta mentre està contruint un altre edifici, la fàbrica de Casimir Casarramona, que, tal i com hem dit abans, té les mateixes característiques compositives que aquesta. I per si això no quedés prou definit, només cal que veiem el tractament de la cornisa, per sota de la qual hi ha el futur classicisme, i, per sobre, l'herència del període anterior. La cornisa, doncs, es compon d'uns quadrats de respiració per al terrat a la catalana, emmarcats per uns delicats arcs de cercle de simple rajola, subjectes a unes mènsules d'obra vista com la resta de la façana, exactament igual al que fa a la fàbrica Casarramona. I de coronació, els famosos marlets medievals d'obra vista amb passamà

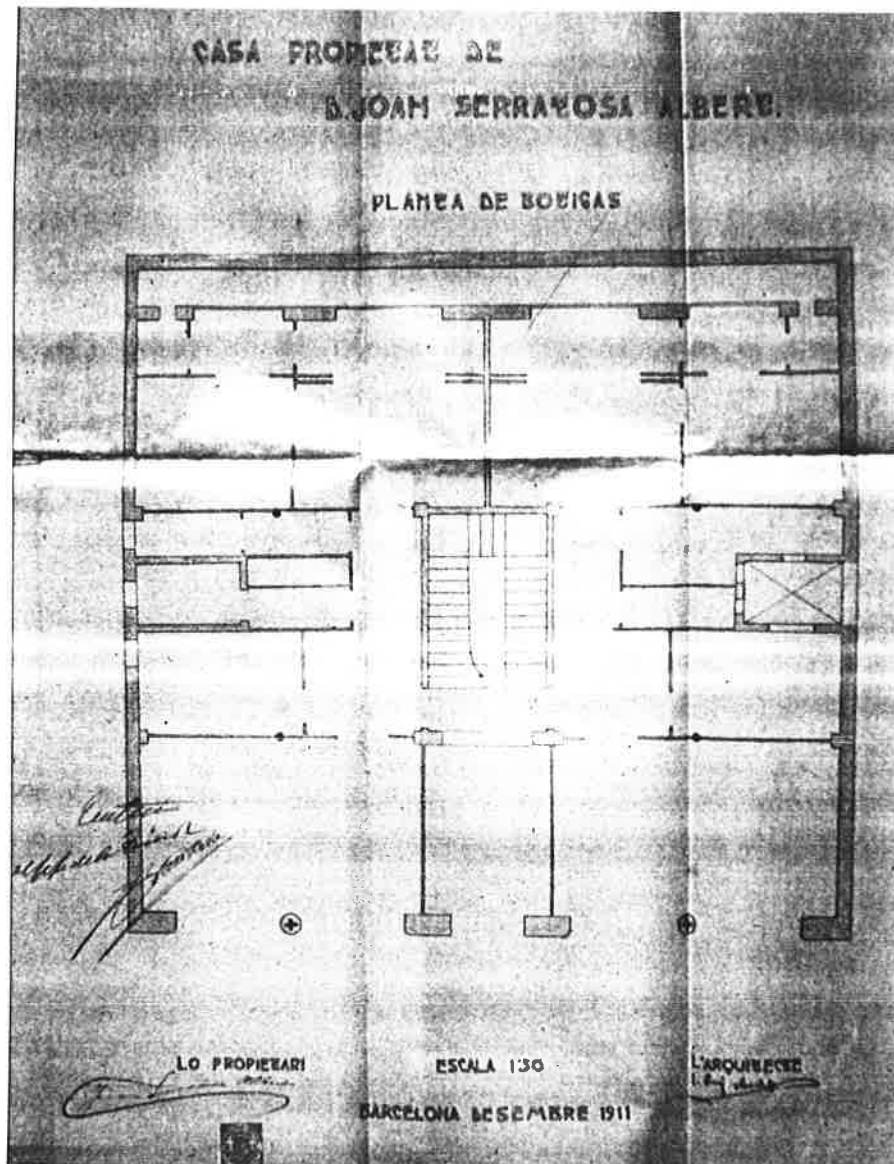
Simple o tocant terra en sentit horitzontal, resolució tipus des de les Cases Macaya, Sastre i Marqués, etc. etc., i els baixos i la seva composició, precedent sens dubte de les futures obres d'entre 1917 i 1926.



- Plànol d'emplaçament
Còpia sobre paper de tela.

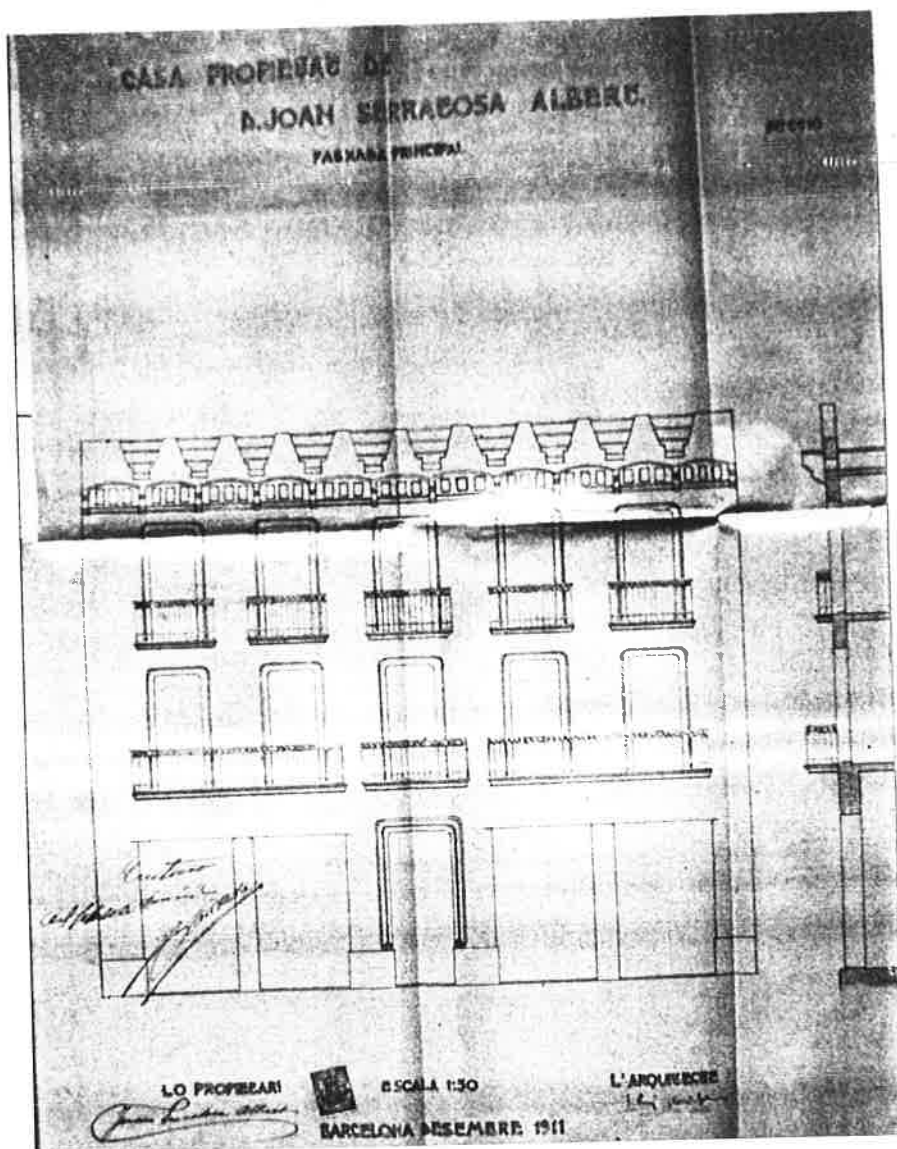


- Planta pis
Còpia sobre paper de tela.

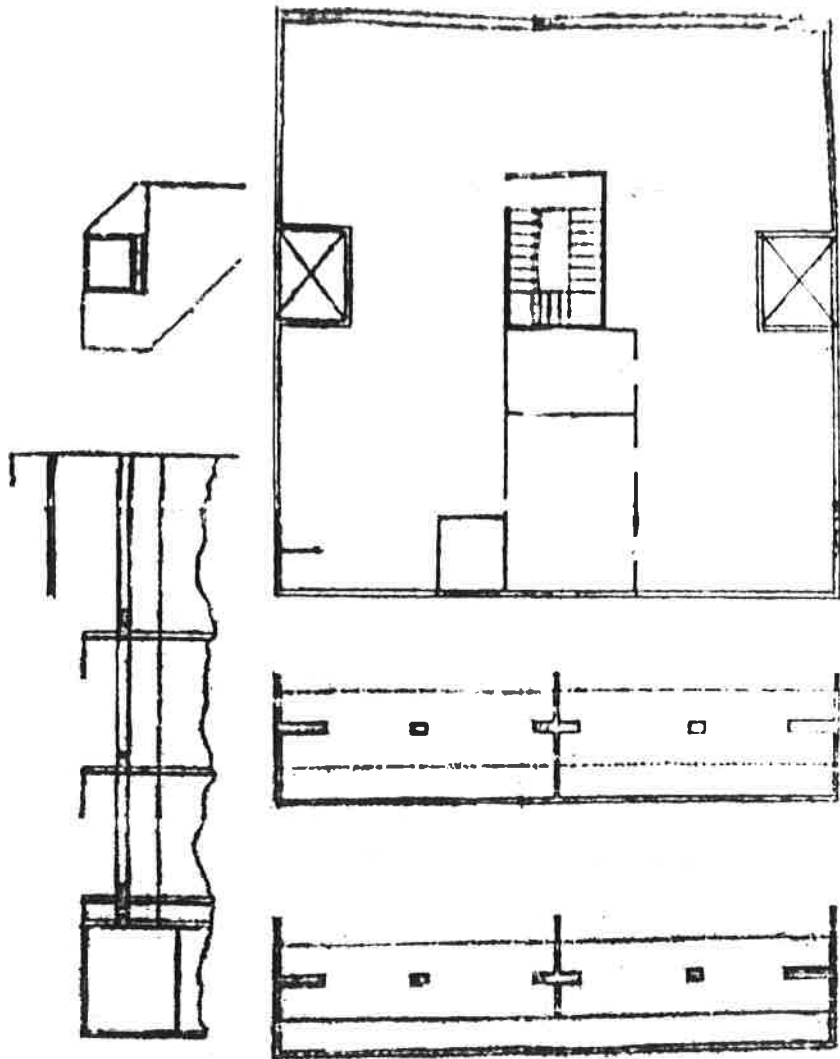


- Planta baixa.

Còpia sobre paper de tela.

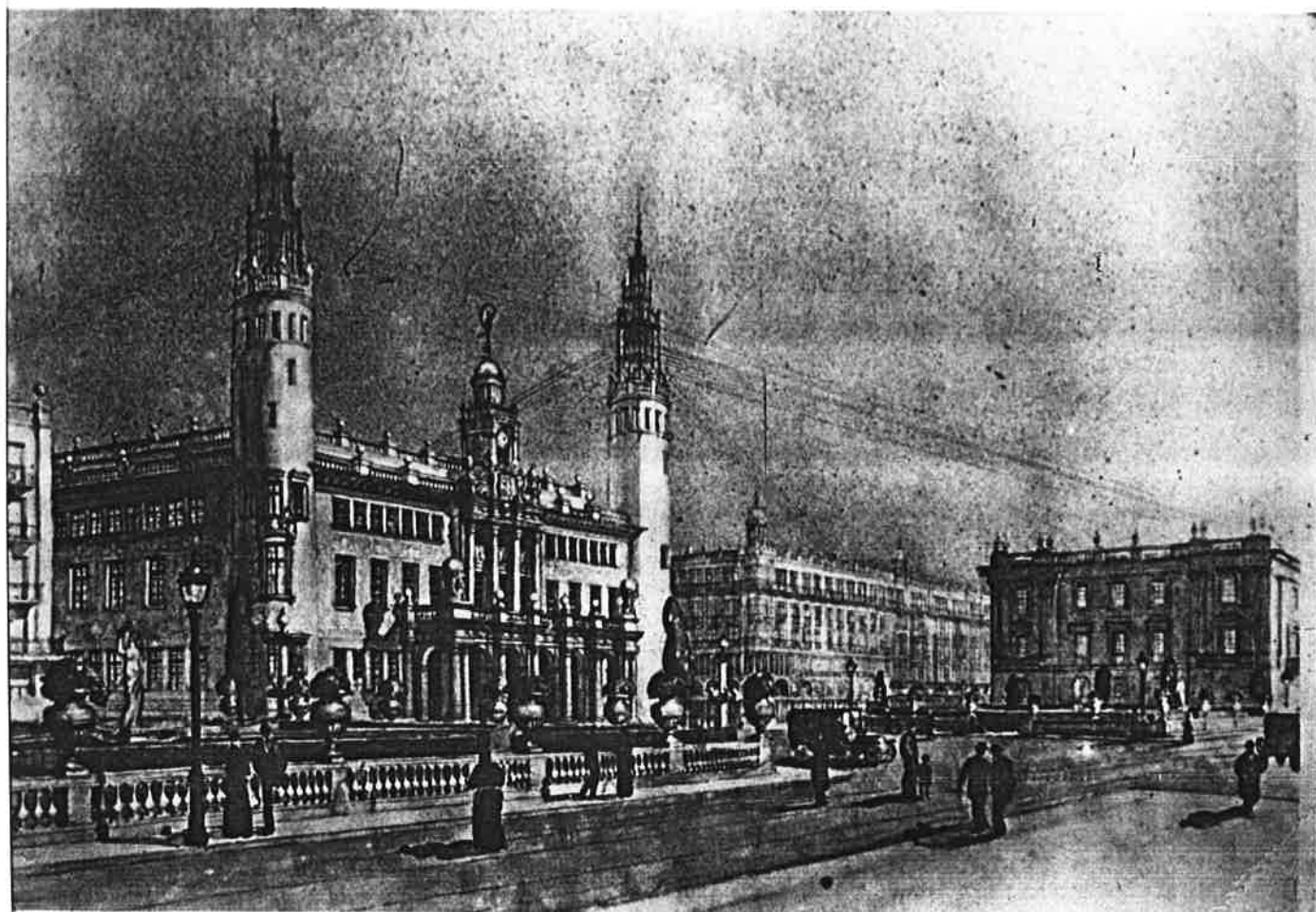


- Façana Principal
Còpia sobre paper de tela.



- Estat actual i secció
Còpia sobre paper tela

CONCURS DE CORREUS 1911



- Perspectiva des d'el Moll de la Fusta,
Aquarel.la sobre paper canso.



- Perspectiva des d'els porxos de Xifré
Aquarel.la sobre paper canson.