

JOSEP PUIG I CADAFALCH
Obres i projectes des del 1911

VOLUM IV

Obra complementària.
Montserrat.
Conclusions i bibliografia.



TESI DOCTORAL DE JORDI ROMEU, Arquitecte

Reg. 26.659



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, CADAFALCH, 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 CADAFALCH

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'"Archeologische 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).

CASA PUIG I CADAFALCH 1917
C/ PROVENÇA, 231

EMPLAÇAMENT

La casa Puig està situada al bell mig de l'Eixample, al carrer de Provença, entre Balmes i Rambla de Catalunya. Una vegada més, tal com va passar amb la casa del baró de Quadras o la mateixa casa Ametller, l'arquitecte reforma i amplia una casa ja existent. La tipologia del solar és de casa arrenclerada entre mitgeres, la qual cosa vol dir que té dues façanes, anterior i posterior. La casa que compra Puig no ocupa la superfície total del terreny. L'arquitecte retrassa una façana lateral i, així, l'edifici es converteix en una casa aïllada, de tres façanes (veure gràfics). La casa té planta baixa, pis representatiu i golfes.

Les primeres decisions són les lògiques, en el sentit d'apurar tot el volum que les ordenances municipals del temps permetien. Així ho veiem en el gràfic , en el qual es proposa un edifici entre mitgeres de planta baixa i cinc alçades, amb entrada central simètrica, pràcticament igual a la casa August Casarramona, o bé la casa Guarro, que construiria pocs anys després. Tots ells són la representació d'una manera de fer arquitectura pròpia del progressisme dels anys 20, en el qual es basa gran part d'aquesta tesi.

ESTRUCTURA

L'edifici existent té tres parets de càrrega, paral·leles al pla de la façana. Això no s'altera a penes en cap punt i aquestes parets segueixen suportant el nou edifici. Conserva també la caixa d'escaleres, però no les voltes dels graons, que les fa noves. A la planta baixa, substitueix les parets de càrrega per pilars i jàceres de ferro, de malla ortogonal girada a 45°, com en ell és habitual. Al segon pis, com que no té prou alçada en tractar-se d'unes golfes, fa nova estructura, ço que li permet de fer el pis més alt i una nova coberta a la catalana. També fa un forat de comunicació entre els dos pisos, a més de l'escala d'accés existent, perquè el primer pis el regala a la seva filla, casada amb l'advocat Conill. Aquesta comunicació li permet de tenir accés al jardí posterior i lateral sense haver d'utilitzar l'escala representativa, que dona al carrer. L'estructura pròpiament dita és de vigueta de ferro i revoltó ceràmic, que descansa sobre paret de càrrega o jàcera metàlica revestida amb guix.

LA PLANTA

Es condicionada per l'estructura de l'edifici existent, obligant a desplaçar el nucli de comunicació vertical a un costat, sobre el qual organitza els serveis, cuina, escala, rebost, etc. Al

primer pis aquesta dependència es fa més evident encara. La conservació de les parets de càrrega, ja fetes, serveix per a dividir la casa en tres cruïlles iguals, d'uns 5 metres, i disposar d'un accés central degut a la col·laboració de l'escala que dóna a un saló subdividit per una paret i que acaba amb un balcó lateral. La cruïlla de façana té les habitacions, accessibles des del saló, dues d'elles donant al balcó del principal. A la cruïlla posterior tenim la cuina, el menjador i una nova habitació de servei. Però allà on hi ha les majors troballes, que marcaran tota una època, una manera de projectar i de distribuir l'espai, és al segon pis, residència habitual de l'arquitecte, mentre la situació política ho permetia. Com a incís, cal dir la poca afecció de Puig per la distribució en planta. En general, marca un eix de simetria que coincideix amb el de la casa i, a partir d'ell, organitza tot l'espai. Aquí, això no es produeix perquè l'estructura existent l'obliga a entrar lateralment; però, malgrat aquest impediment, proposa un gran saló central, amb la llar de foc afrontada a la porta i als dos costats, dos petits salons, un de posterior, que comunica amb el menjador a través de dues columnes jòniques, i l'altre, que dóna a la part de façana després de buidar la paret de càrrega amb una columnata que dóna a un espai intermedi, entre un passadís i un distribuïdor, que acaba a la tribuna, d'una manera tan sorprenent com estranya, perquè l'entrega entre el saló interior i el ritme de façana és tractada com si fossin dos cossos a part i no tinguessin cap relació entre ells. La curvatura per la qual l'arquitecte estrangula el saló i dóna espai al dormitori i a la secretaria del seu despatx, és molt petita, té poca entitat i no justifica una operació distributiva com aquesta. El despatx en qüestió és on avui es troba el material de l'arquitecte; plànols, escrits, biblioteca, etc. A la part posterior, hi tenim els serveis, l'escala interior i una habitació, tal com ho trobem al pis de la seva filla.

La planta baixa és condicionada per les preexistències (veure gràfic nº). Puig buida la cruïlla estructural de la façana i substitueix la paret per columnes dobles que fan de marc al forat, i hi afegeix un cos lateral que destina a establiment. Puig preveia la possibilitat de quatre locals comercials a través d'unes divisòries en forma d'envà. Reforma i modifica el vestíbul, introduint un doble cancell de tancament. Fa també més gran el primer replà de l'escala, que s'obre seguint el gest clàssic de principi d'escala. Sobre el barrot inicial, barroc, s'hi troba una estàtua. A la planta terrat, no realitzada, es proposen ja els fonaments del "toit jardin", que també desenvolupa més tard al pis del seu amic August Casarramona. Fins al 1911, que construeix la casa Casarramona, Puig no havia fet servir la solució del terrat pla. Es a partir de l'esmentada fàbrica que comença a fer-lo servir com a norma, com a actitud d'utilització del forjat de coberta en lloc del sota-terrat inclinat i pendent. Així, doncs, és un precedent del que més tard serien els principis del Moviment Modern sobre la manera de cobrir un edifici. El jardí que proposa és un rectangle completament simètric, amb unes entrades poc definides, laterals,

que trenquen el propòsit inicial de simetria i ordre. Al centre hi ha una glorieta amb un estany d'aigua, molt petit d'escala, com petits són els parterres que l'envolten. La pèrgola que dóna a façana també és preludi de les de can Guarro, a la Via Laietana, i les de la Colla de l'Arròs, amb la particularitat que aquest element aquí és una novetat.




FAÇANES

De les tres sorprenents façanes que té la casa, dues, la lateral i la posterior, no tenen excessiva història. De la lateral podem dir que existeix una voluntat inequívoca de simetria, que ja és existent a l'edifici inicial, i que es fa més evident encara amb la col·locació de dues habitacions centrals i la consegüent aparició d'uns balcons que reforcen la presència d'un eix central clar i definit. La transformació important, a part la façana principal, es fa en el cos de serveis que queda al fons de la parcel·la: la part foradada, buida, és ja més gran que la part massissa, la qual cosa constitueix una novetat importantíssima en la composició acadèmica de la façana, transgredint normes i regles. I si aquesta façana lateral ja la insinua a la principal, ja no en tenim cap dubte. En certa manera, Puig s'apropa més a l'actitud d'Adolf Loos a la casa Stein, que no a Olbrich, per exemple. Sota la idea de composició simètrica amb entrada lateral, penjà els baixos a través de columnes dòriques, ço que provoca una asimetria inquietant. Al primer pis aprofita els quatre balcons existents i el balcó central corregut, i per tal d'obtenir un eix central, proposa dues cartel·les de ferro forjat en vertical, que semblen construir aquest eix inexistent. I al segon pis tenim la tribuna corbada en lloc d'estar al primer nivell, tal com mana la norma. L'altra transgressió conflictiva és la presència d'una finestra al lateral dret, que correspon al despatx de l'arquitecte i que té un forat que no es correspon en les seves alineacions a cap de les que estan plantejades al pis inferior.

El coronament de l'edifici comença amb una cornisa protegida de teules, sens dubte reminiscències de la coberta en pendent fins aleshores a l'ús, sobre la qual recolza una barana, massissa als laterals i calada amb balustres a la part central. D'allà arrenquen unes pilastres més buides als laterals i més planes a la part central, sobre les quals es proposa una pèrgola, coronada per unes boles. La novetat d'aquest coronament no és la composició (que podem apreciar en obres tan anteriors com la casa Macaya, per exemple), sinó el pas de coberta inclinada a plana i l'aparició d'elements de coronació com les pilastres que es proposen com a pèrgoles o elements de jardineria inclosos a les façanes.

TRIBUNES I BALCONS

Una de les fites compositives que emmarquen aquest canvi entre el

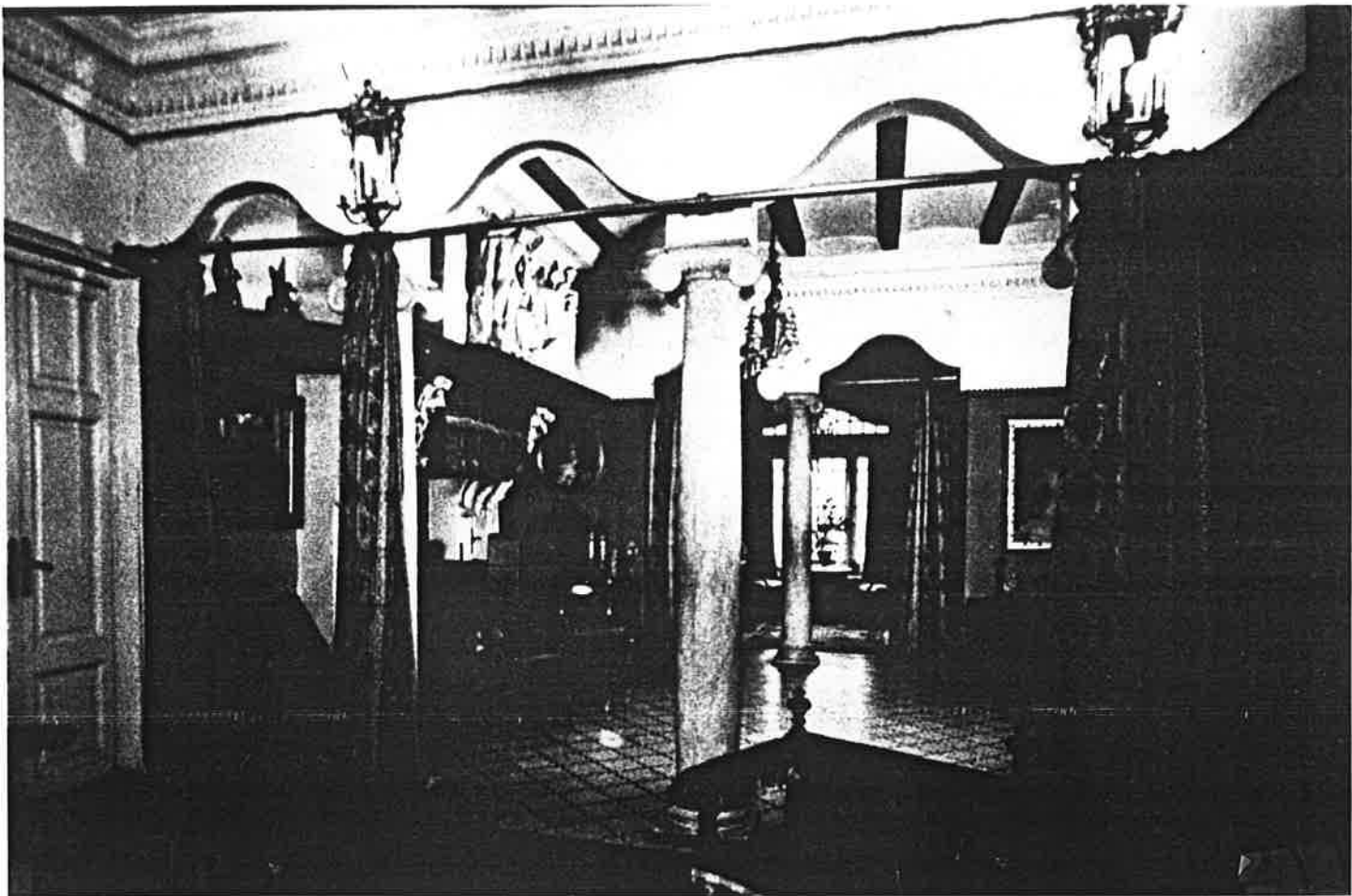
modernisme inicial i el classicisme barroc de la segona part de l'obra puigicadafalquiana, és la construcció i utilització definitiva de la forma corbada com a element semisoldat continuat de doble centre. El terra de la curvatura de la façana en forma de tribuna, balcó, galeria, etc., és una constant dels hàbits compositius, que no abandonarà mai, ni en la primera part de l'obra ni en aquesta d'ara. La novetat és que en les primeres obres (per exemple, casa Llorach, casa Campany sobretot, casa Muntades) aquesta curvatura d'ampli radi es lliura contra el pla de la façana sense més incidències. El pas és, en certa manera, primari, elemental. Així que Puig augmenta el seu coneixement dels arquitectes barrocs, sobretot de Borromini, s'adona que als baixos de San Carlo a les Quattro Fontane, el problema és resolt a través d'una composició geomètrica basada en una regla de traçat circular amb centre oposat a l'alineació de la façana (veure gràfic ). El recurs estilístic és molt estimat per l'arquitecte, ja que li permet la correcta composició d'aquests cossos que sobresurten i donen relleu a la façana sense trencar-la, és a dir, convertir-la en contínua i sinusoidal tal com proposaven els barrocs. Però això no és utilitzat solament en planta o en façana, perquè per fi troba una fórmula de coronació dels dintells entre columnes, després de tanta recerca, en arcs de mig punt (veure gràfic ) , o de dintell pla (veure gràfic ). Aquesta curvatura continua basada en la regla explicada. Comença aquí i serà present en les obres importants i capdavanteres que construirà a partir d'aquest moment.



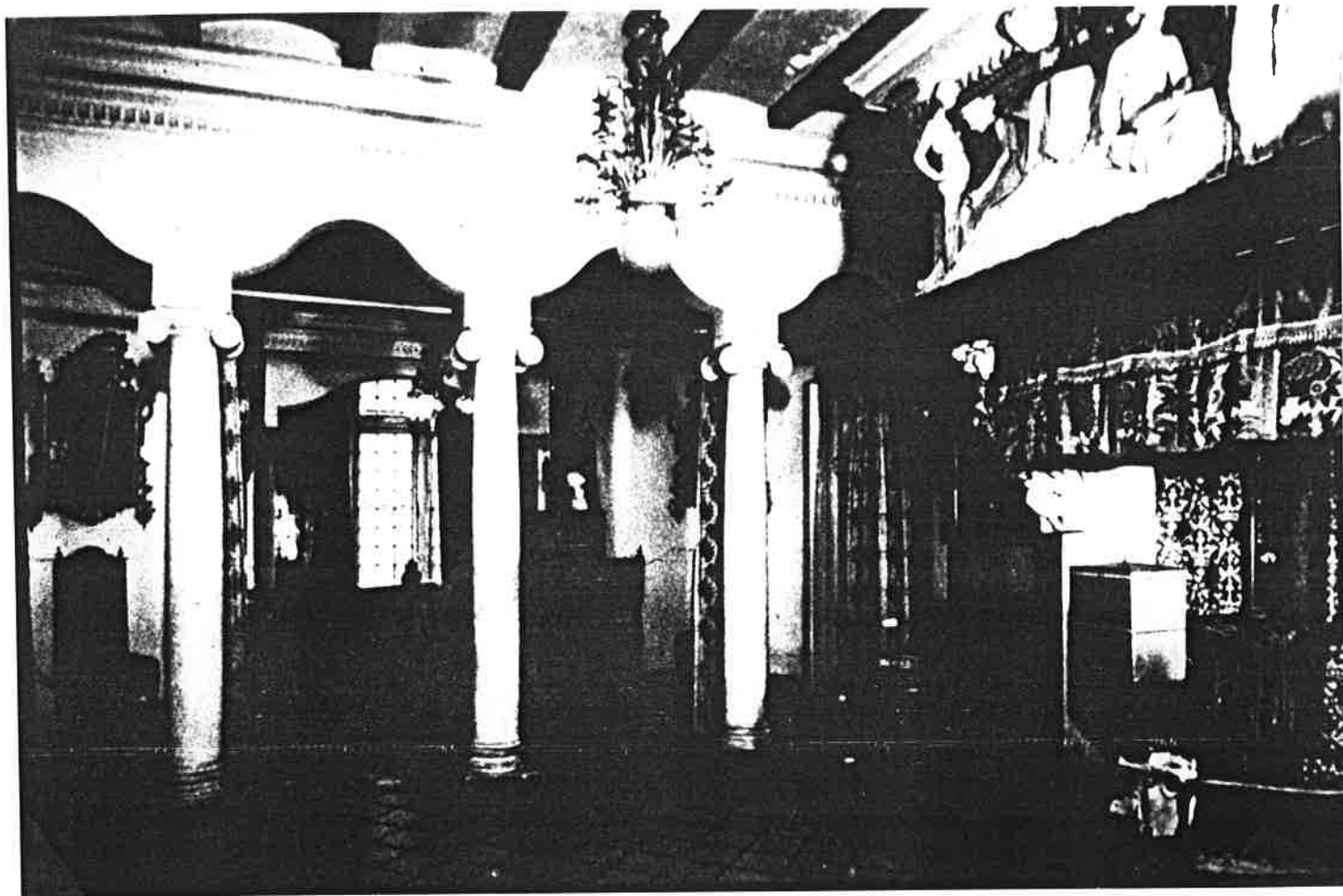
- Fotografia de la llar de foc.



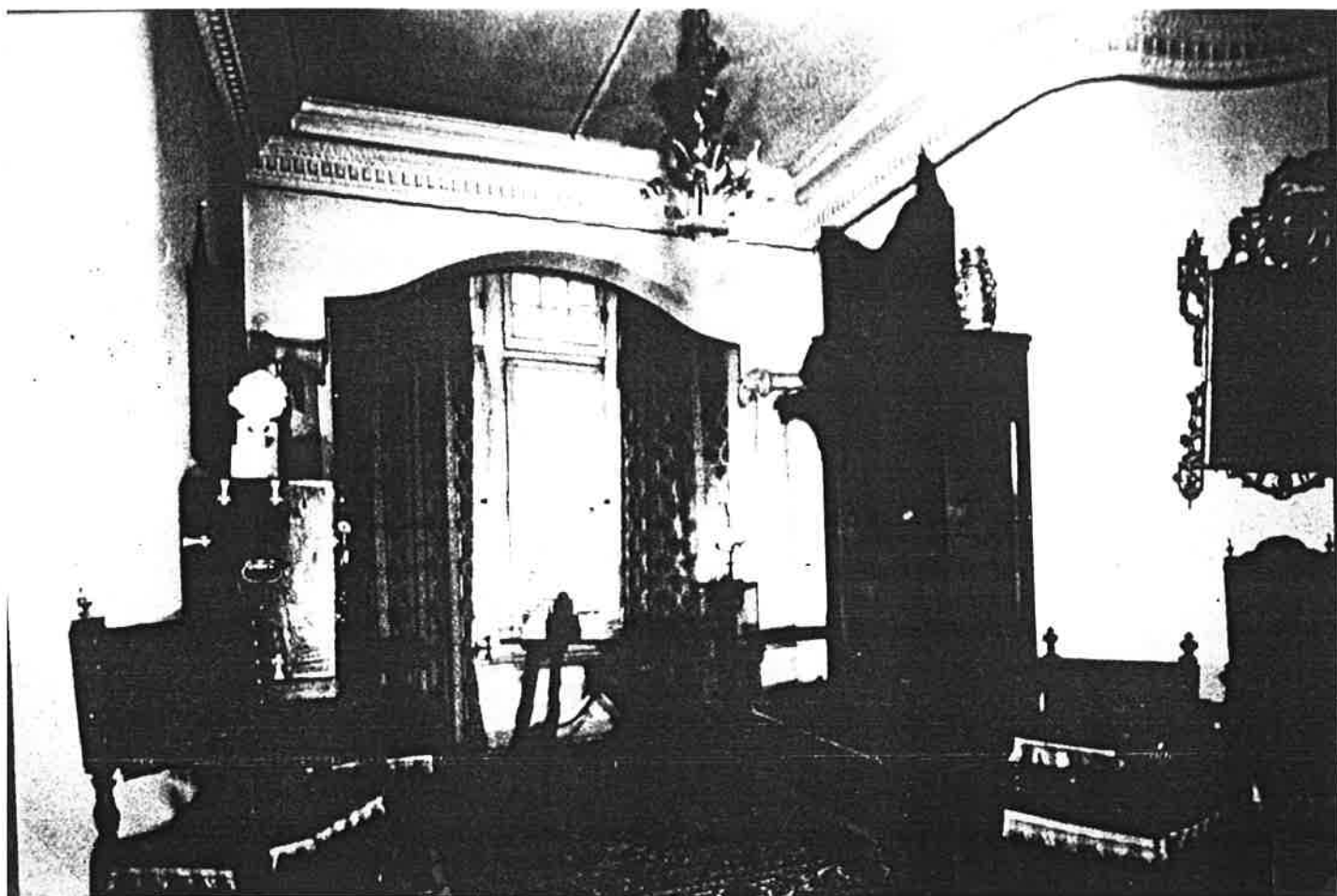
- Fotografia del fris sobre la porta d'entrada



- Fotografia des de la façana posterior del saló principal.



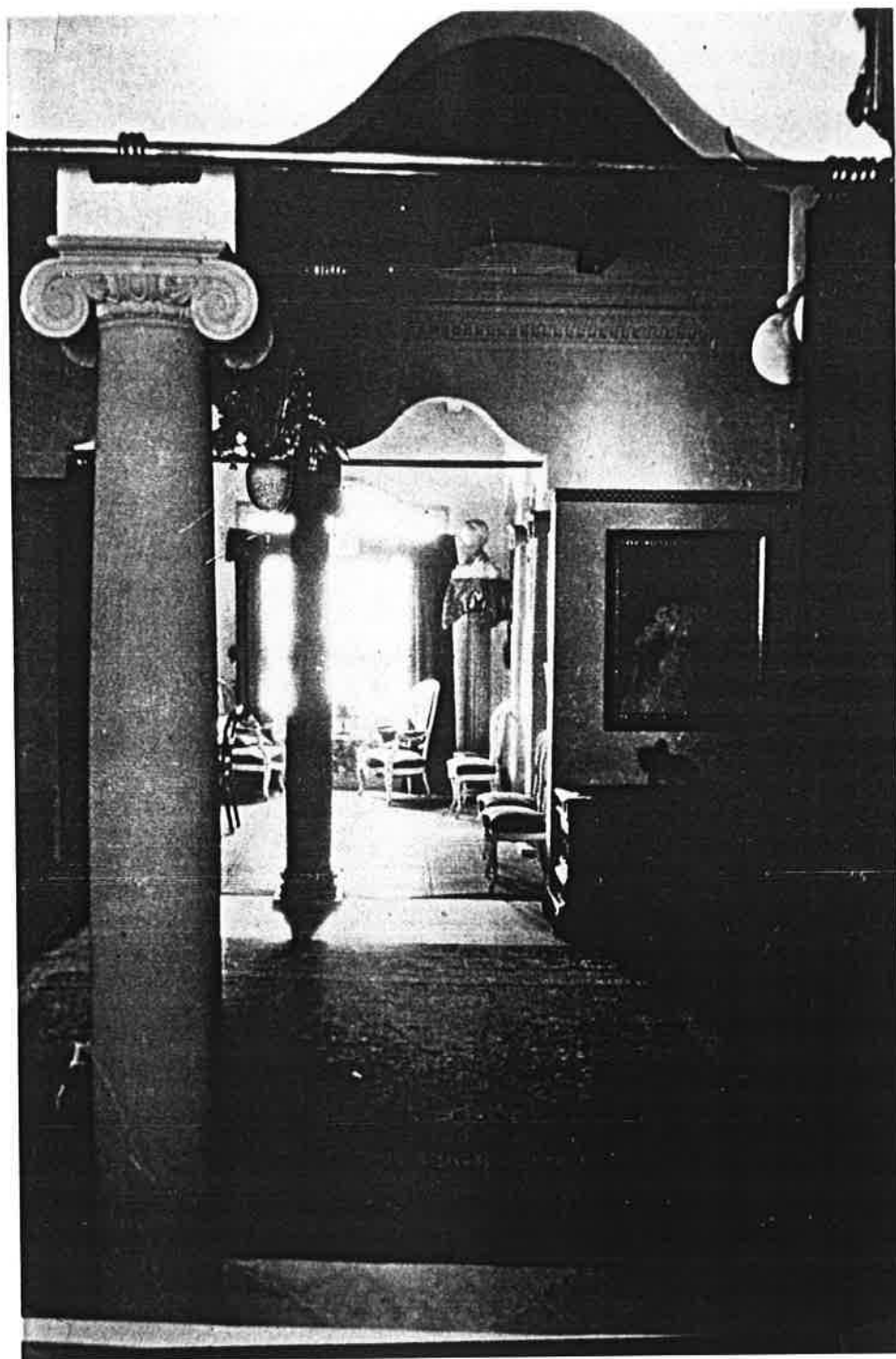
- Fotografia des de la galeria de façana principal del saló, amb la llar de foc.



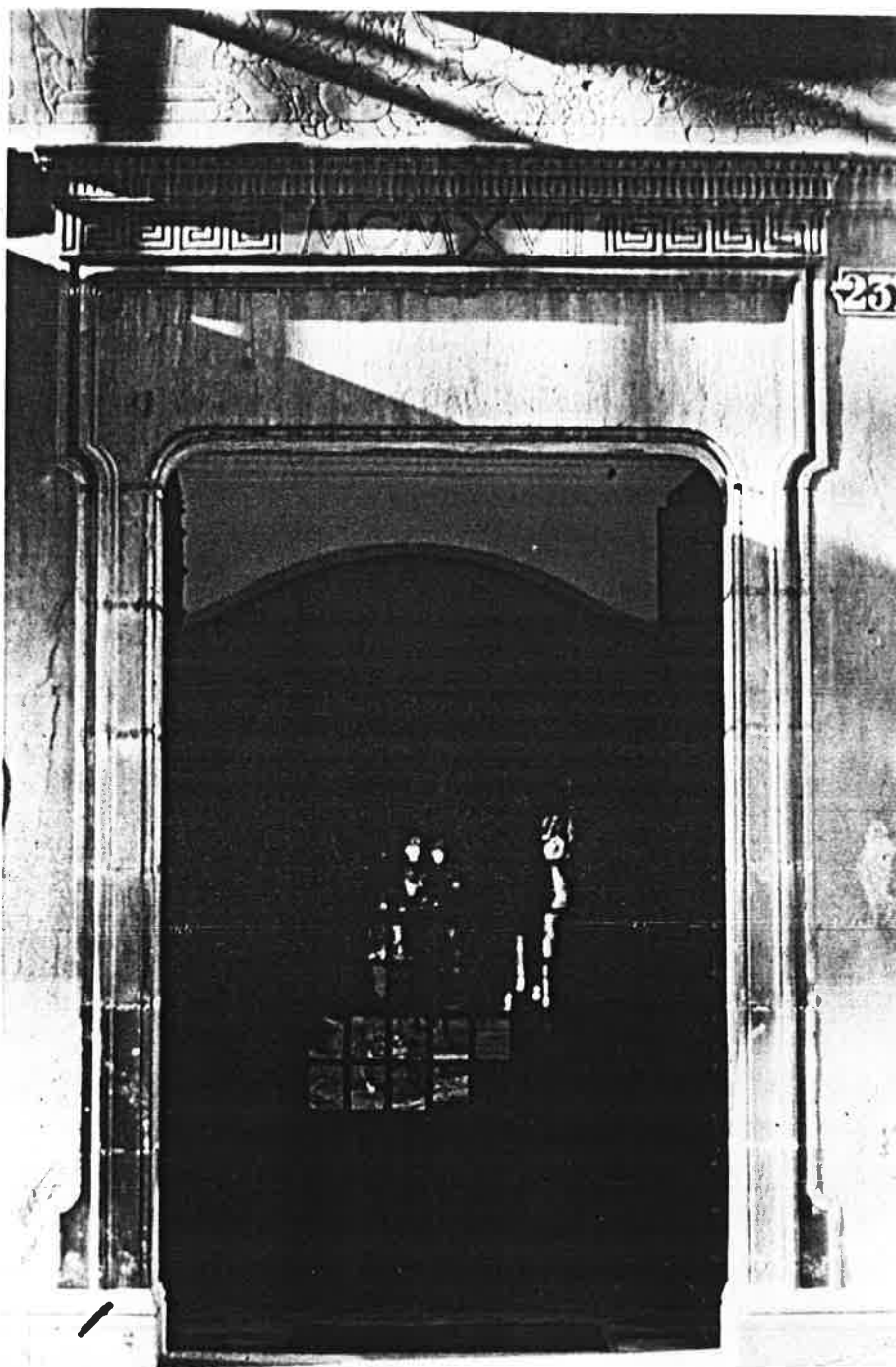
- Fotografia de l'espai abans del despatx
secretaria i biblioteca.



- Fotografia del racó de la llar de foc.



- Fotografia de l'angle superior del saló.



- Fotografia de la porta d'entrada .



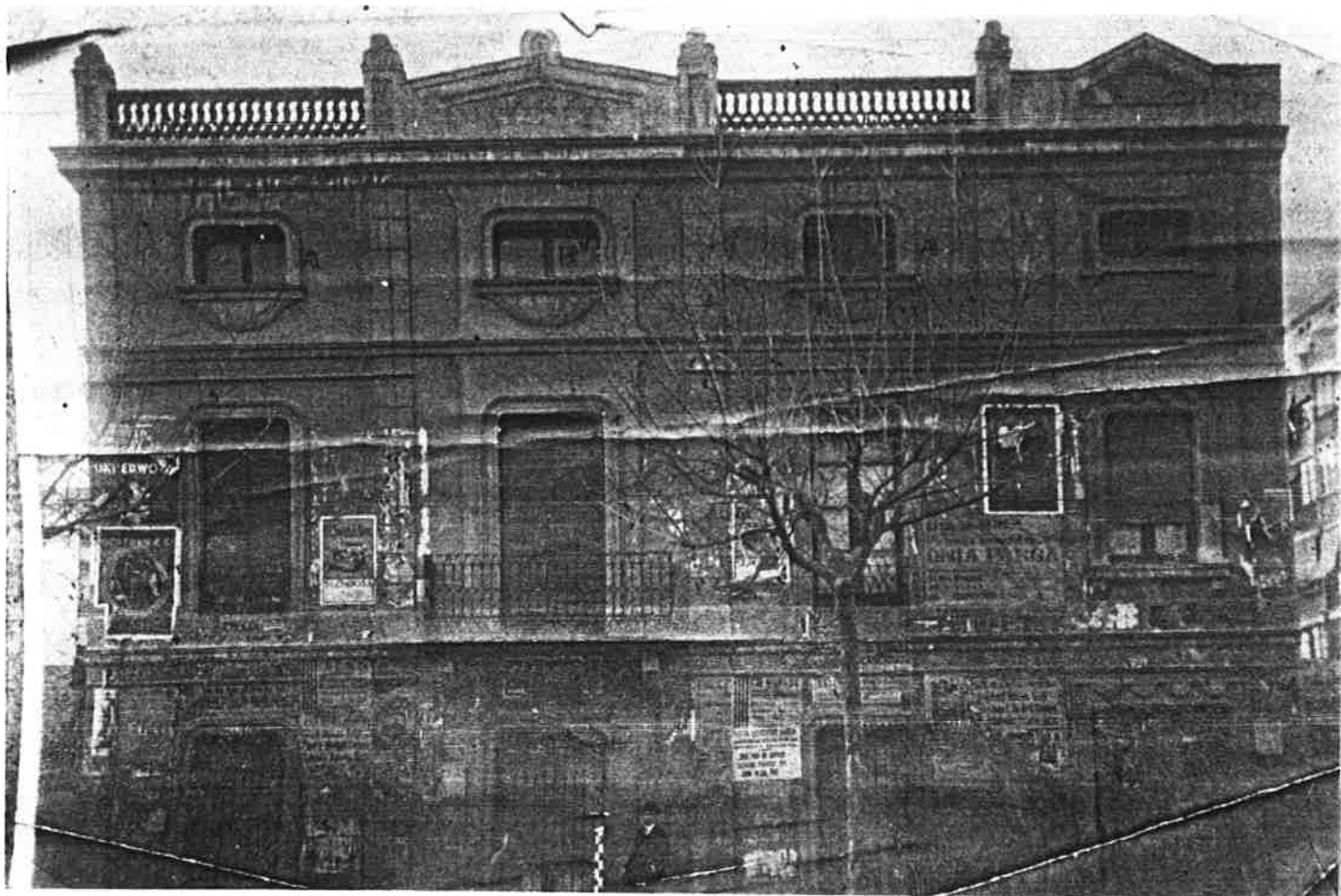
- Fotografia del saló des de darrera.



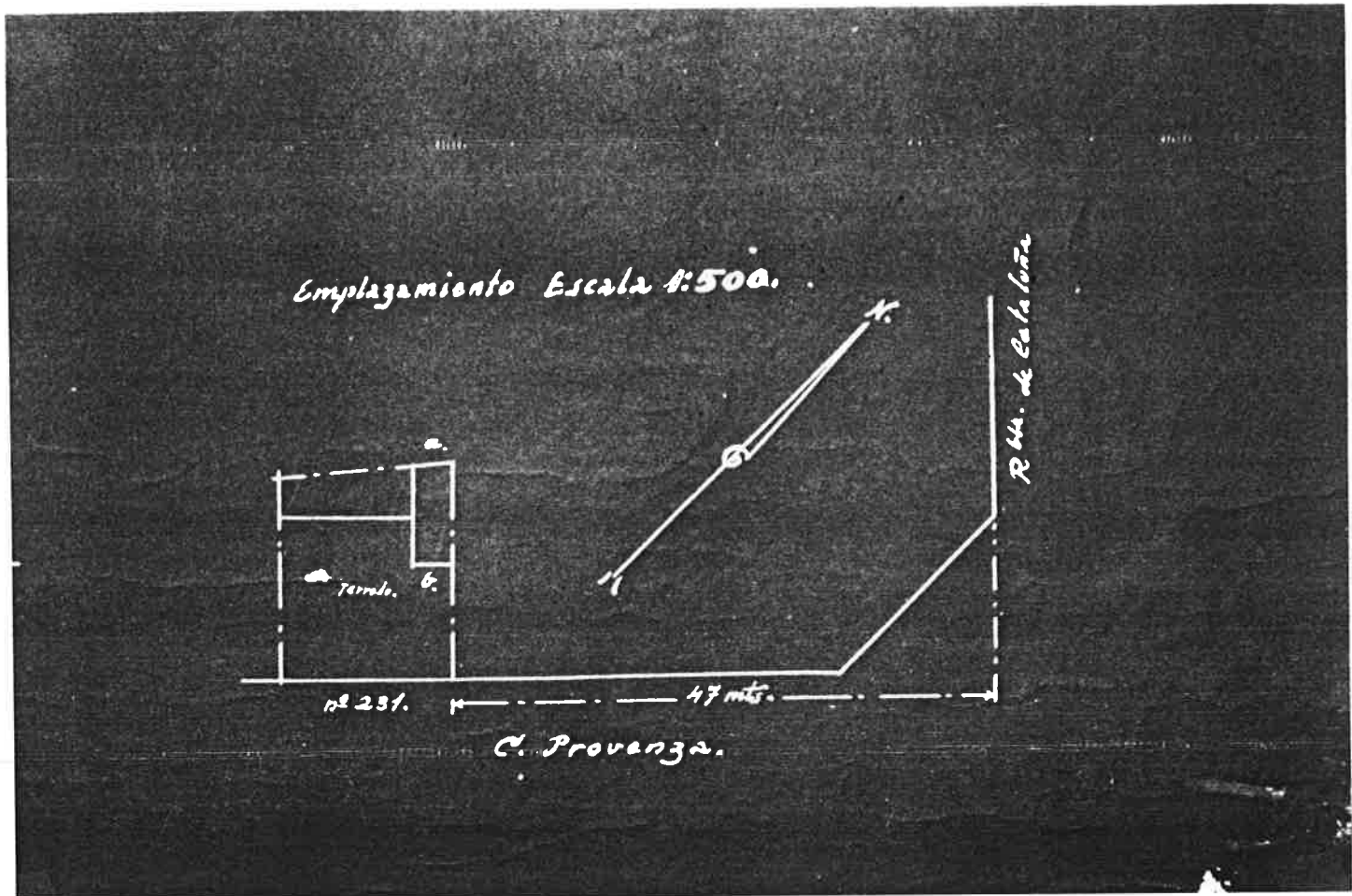
= Fotografia de l'espai central.



- Vista de la façana lateral de la casa existent abans de la reforma. Fotografia.

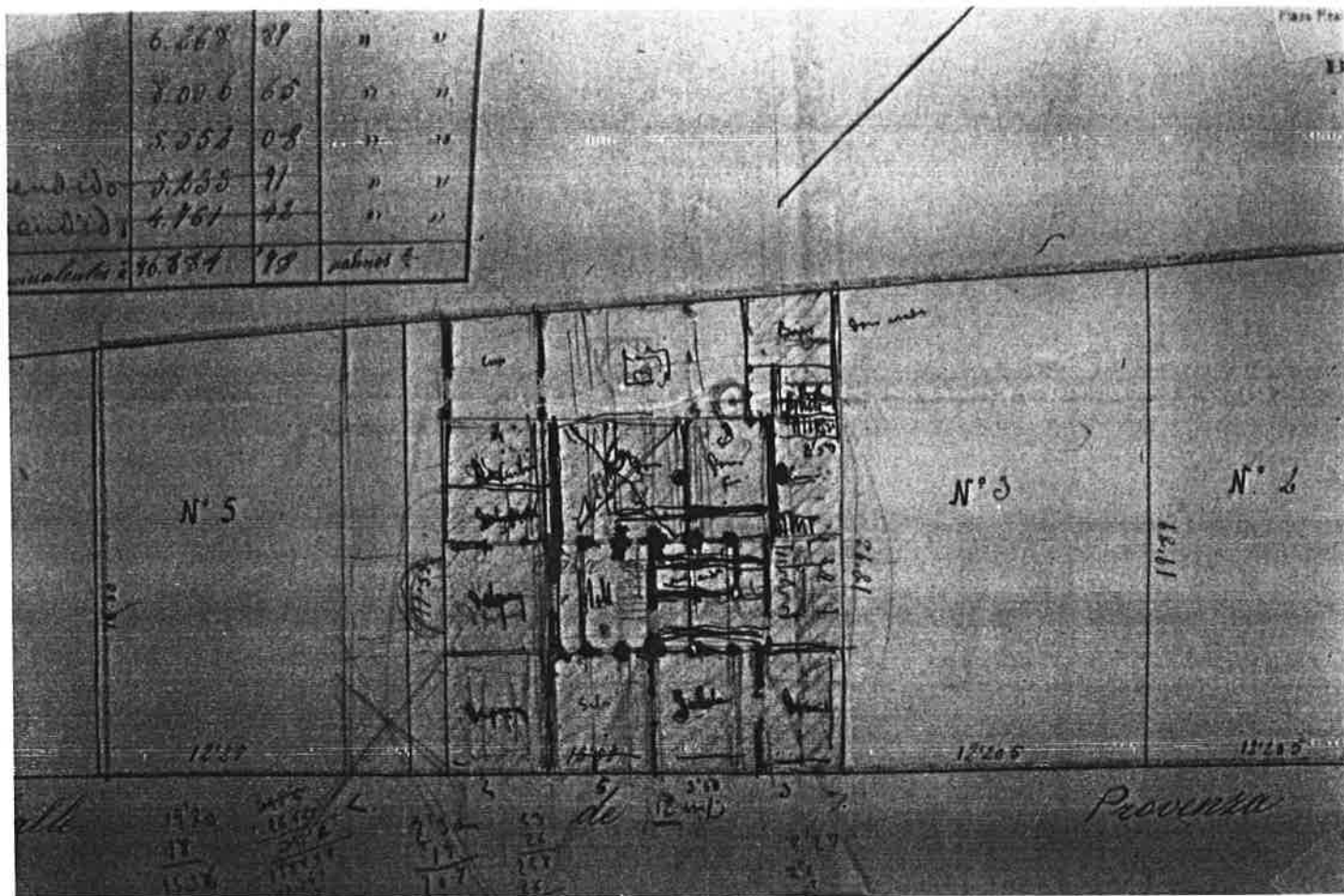


- Vista de la façana principal de la casa existent abans de la reforma. Fotografia.

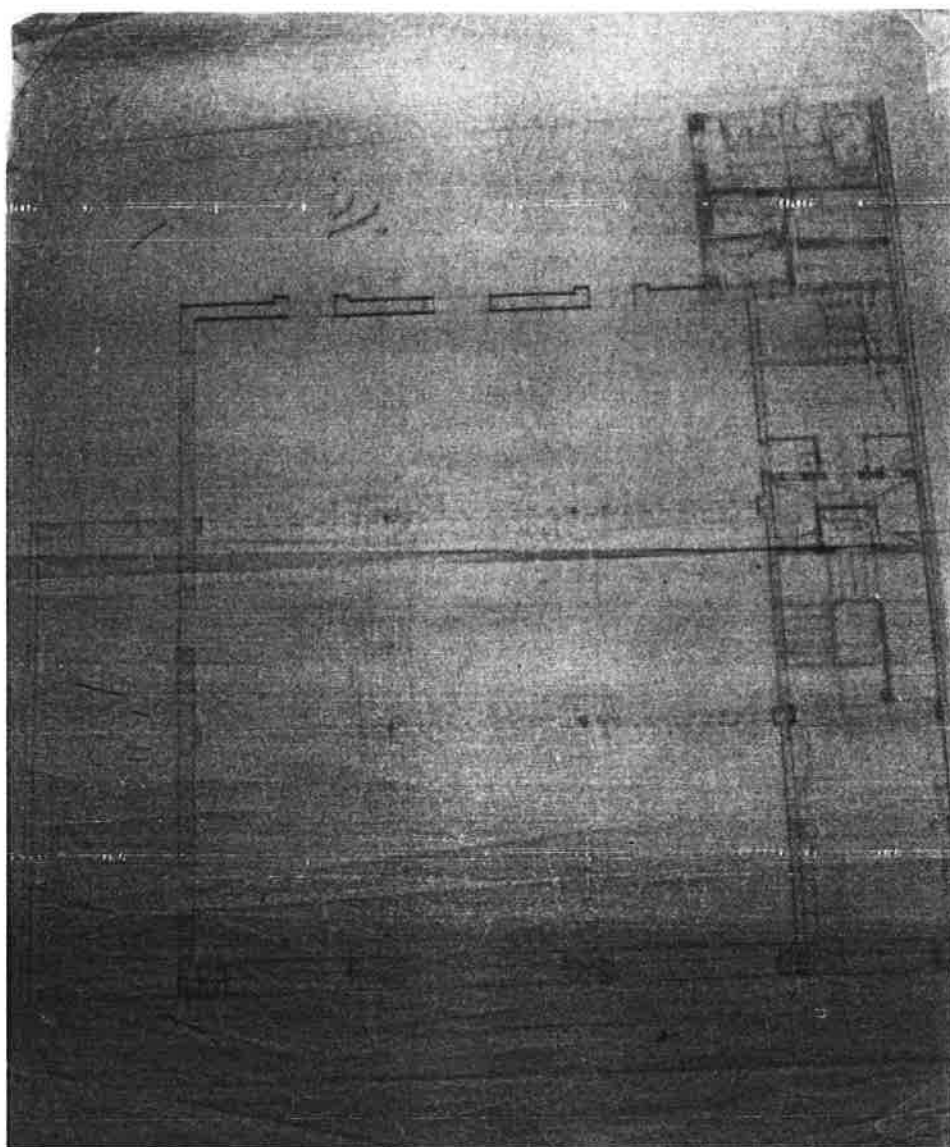


= Planta del plànol d'emplaçament i situació.

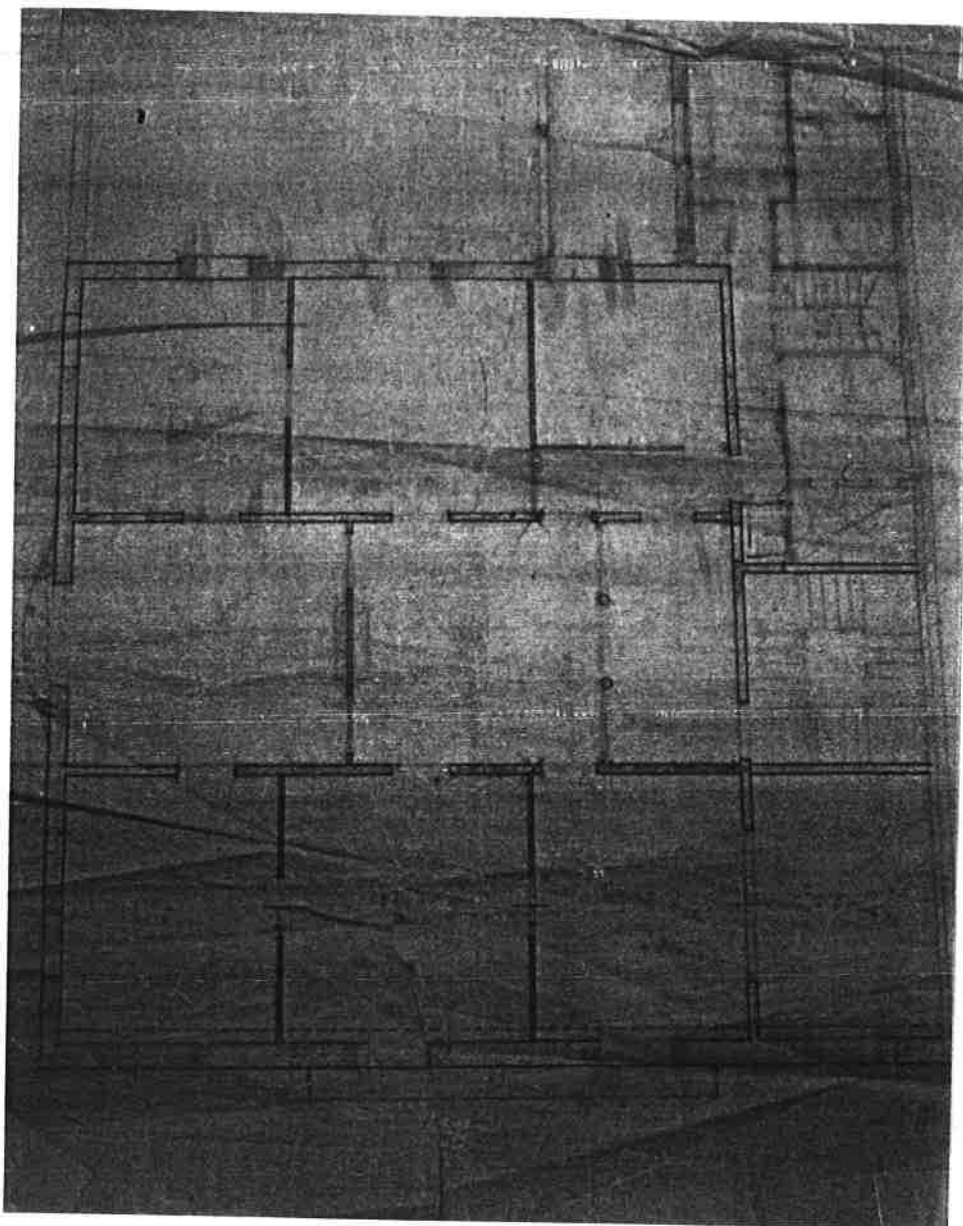
Còpia sobre paper blau.



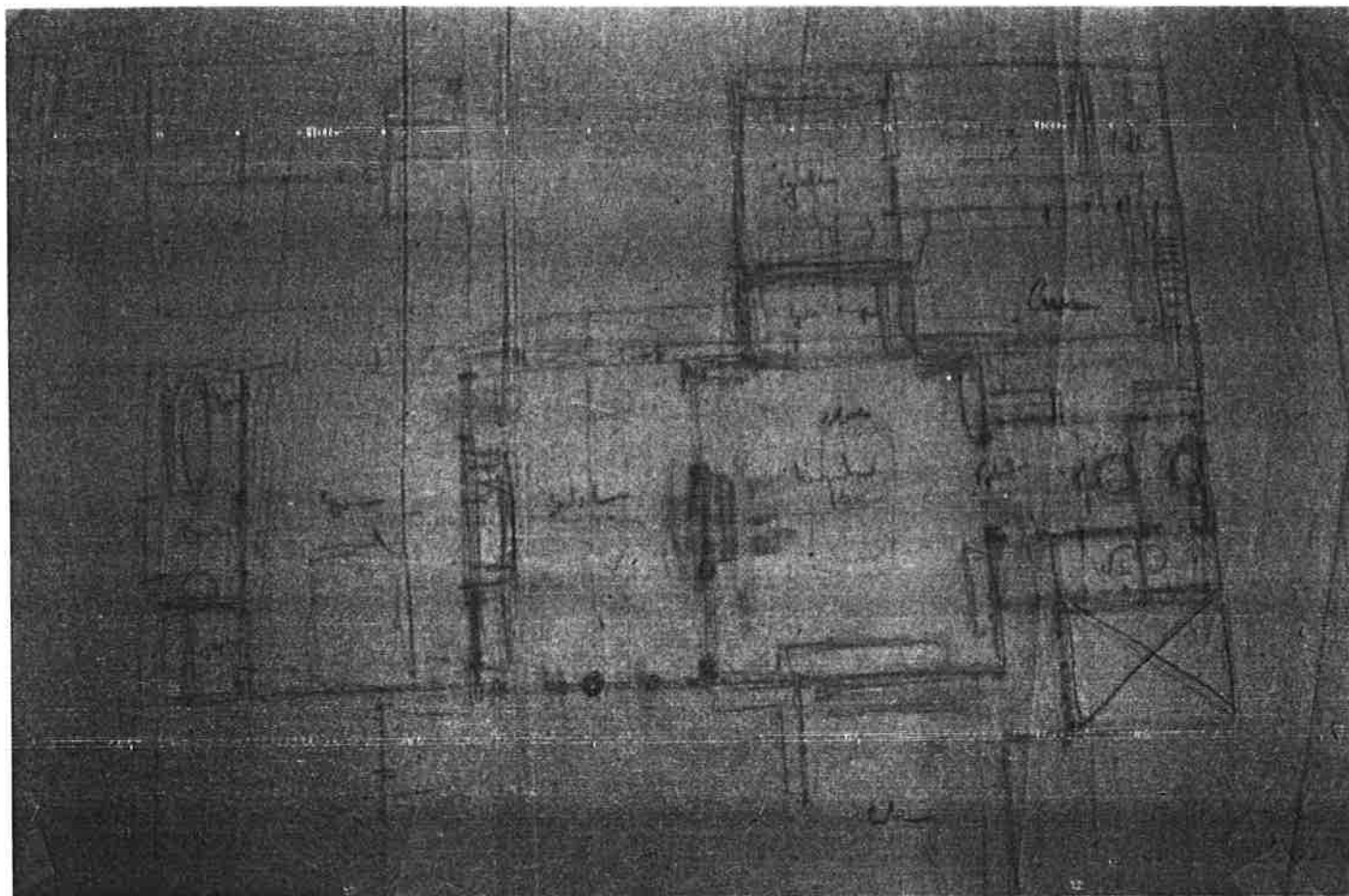
- Planta del plànol d'emplaçament, amb grafiat de la planta tipus.
Tinta i llapis de colors sobre paper.



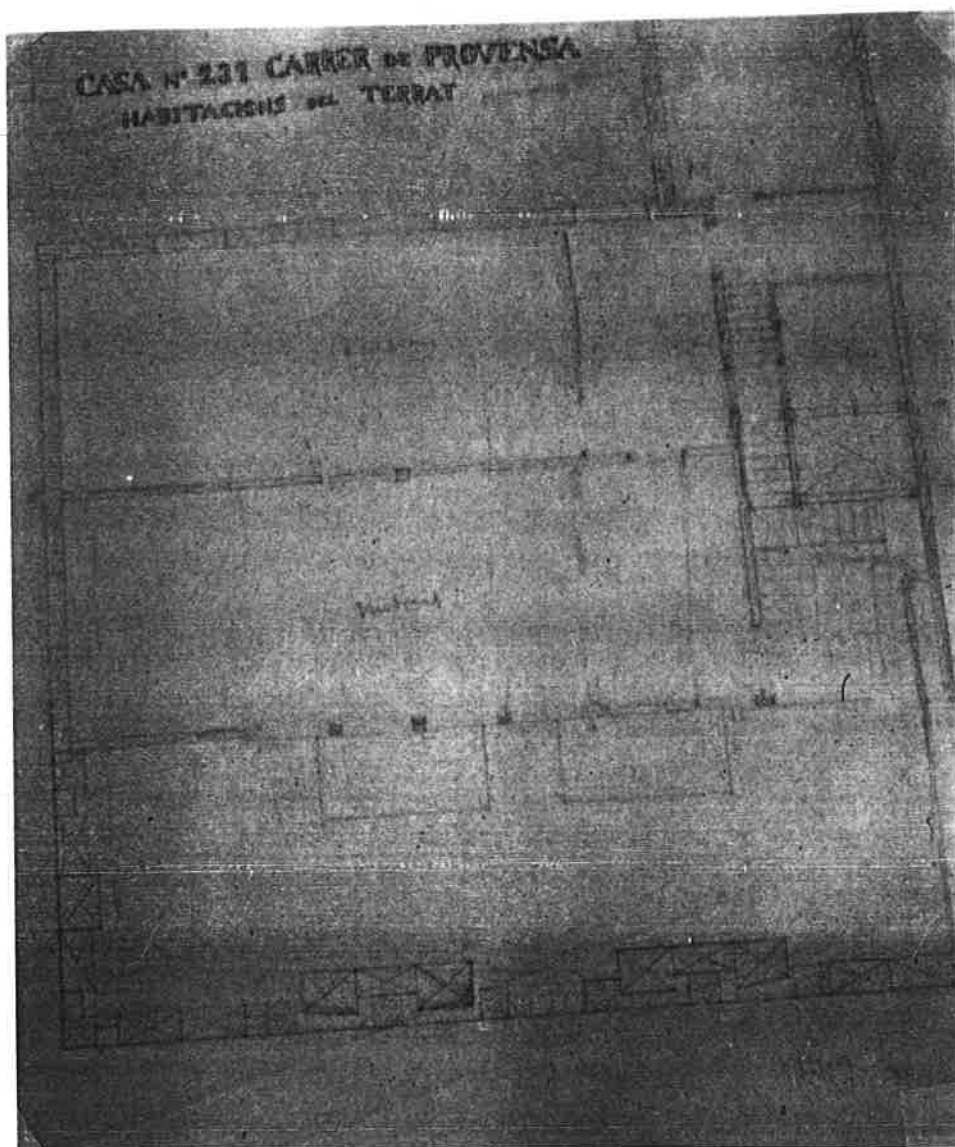
- Planta baixa sense divisions als comerços.
Llapis sobre paper ceba.



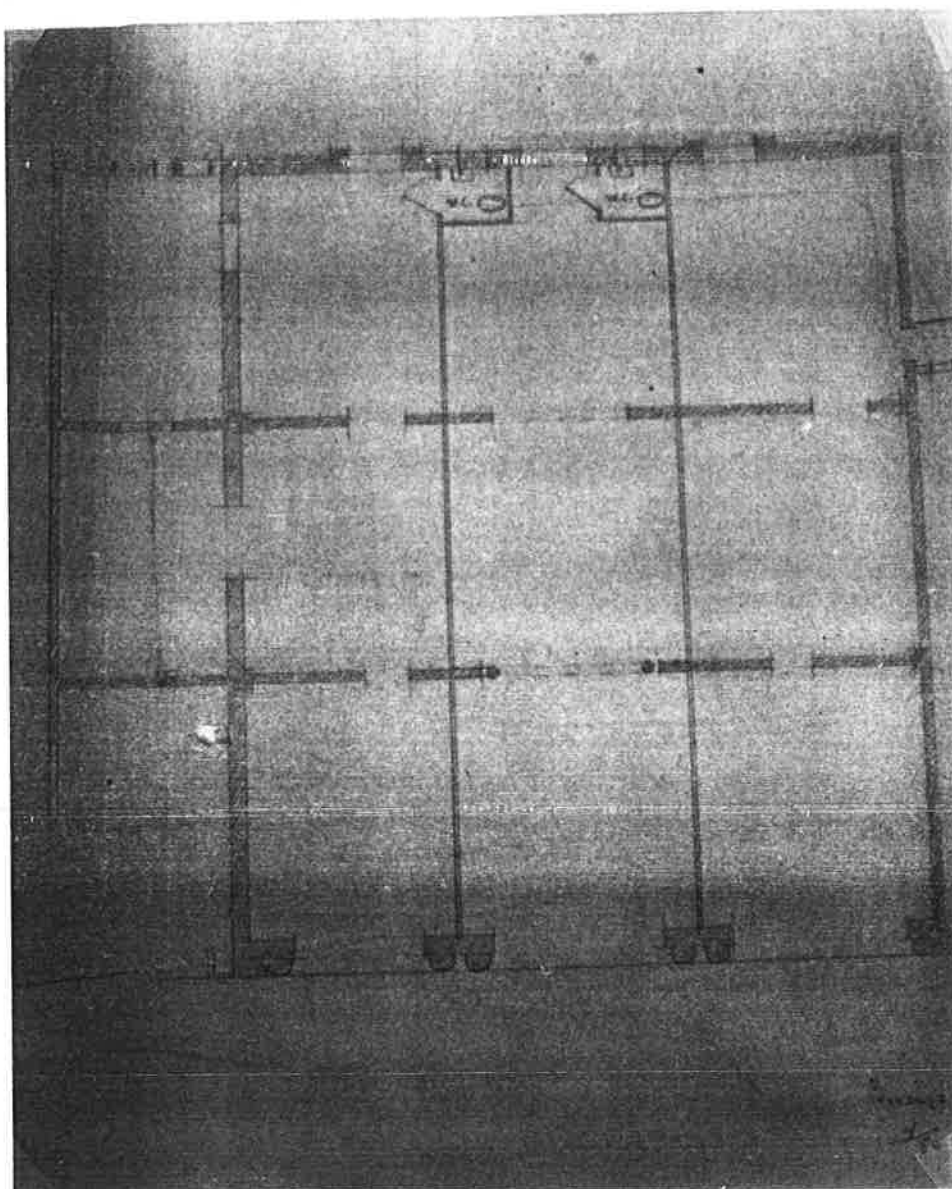
- Planta del 1er. pis temptetjos preliminar
Tinta i llapis sobre paper vegetal.



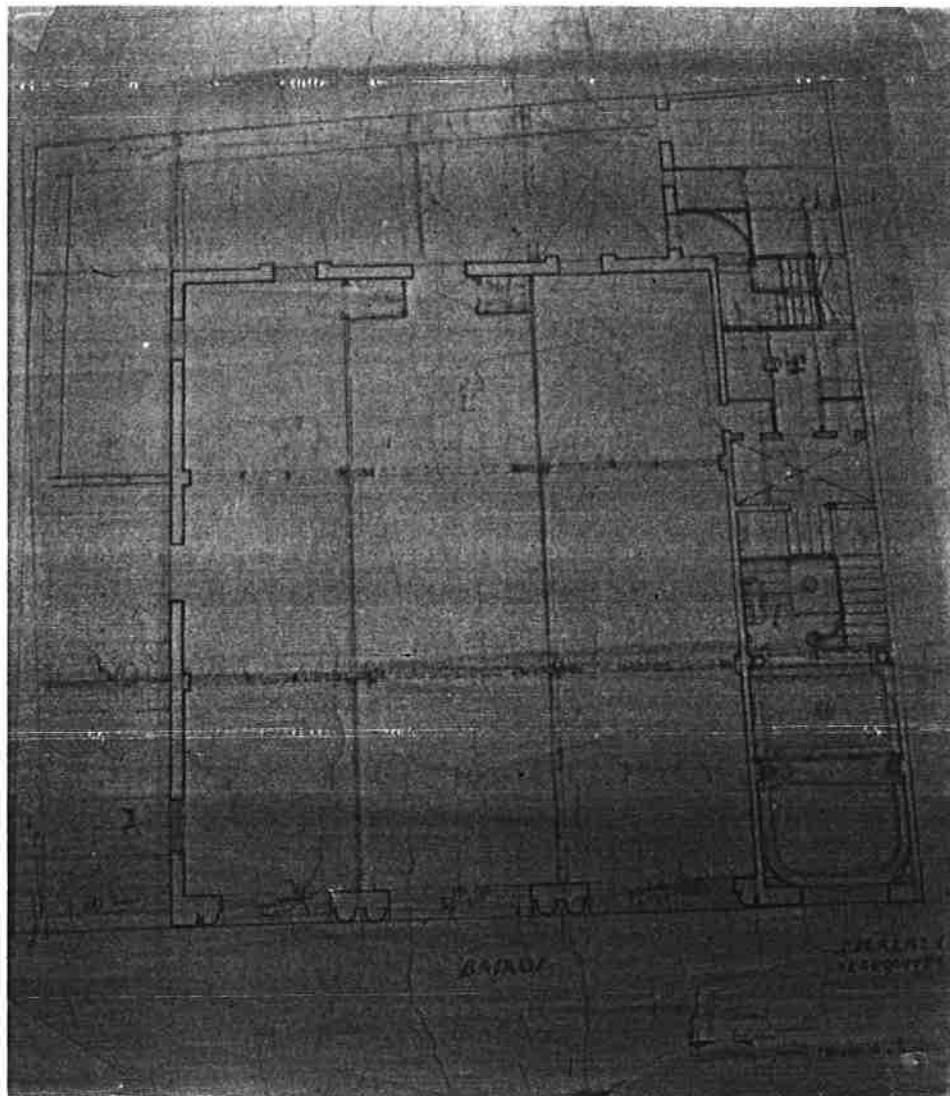
- Planta - croquis del segon pis, fent el menjador i el dormitori més gran. No construït.
Llapis sobre paper ceba.



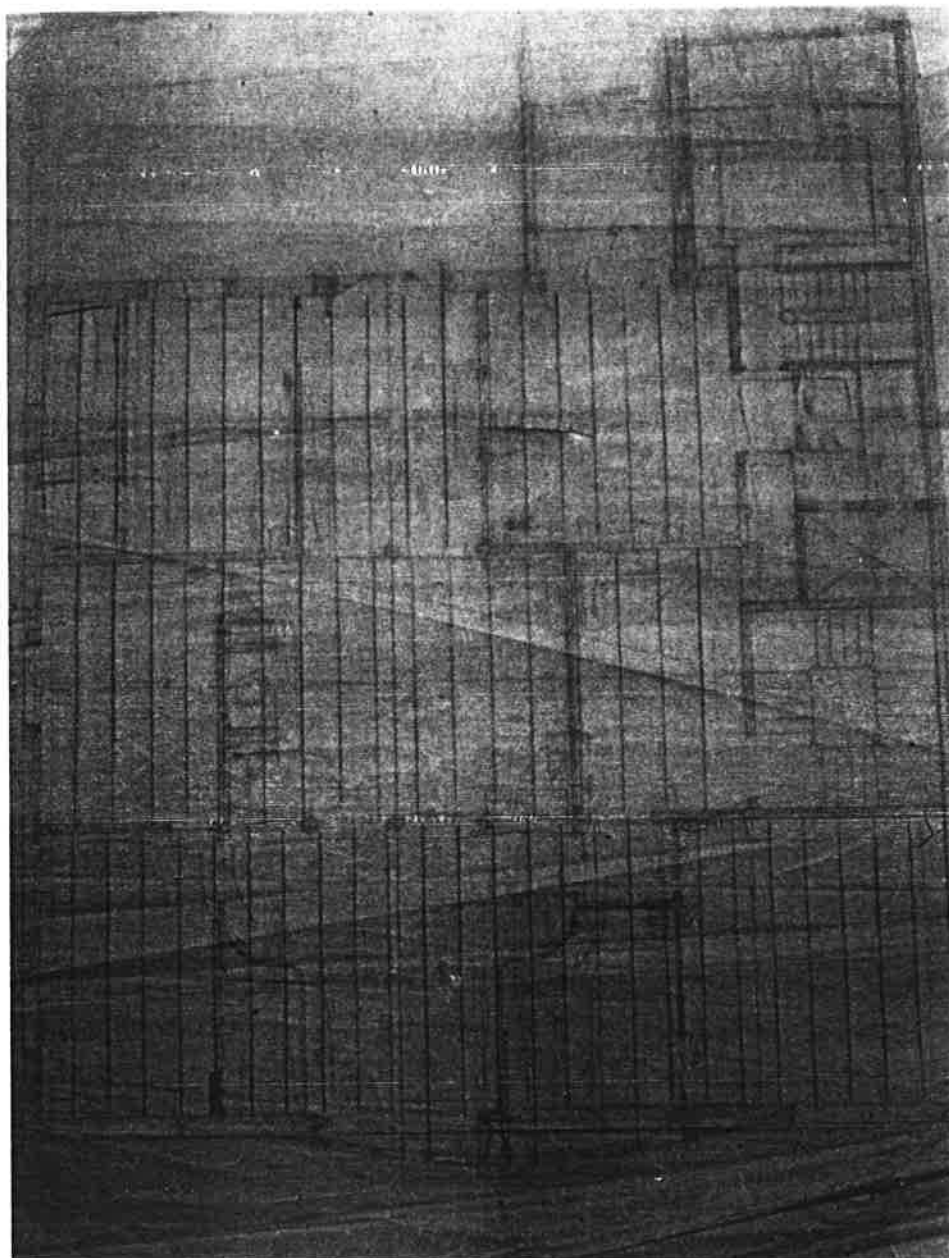
- Planta del terrat.
Llapis sobre paper ceba.



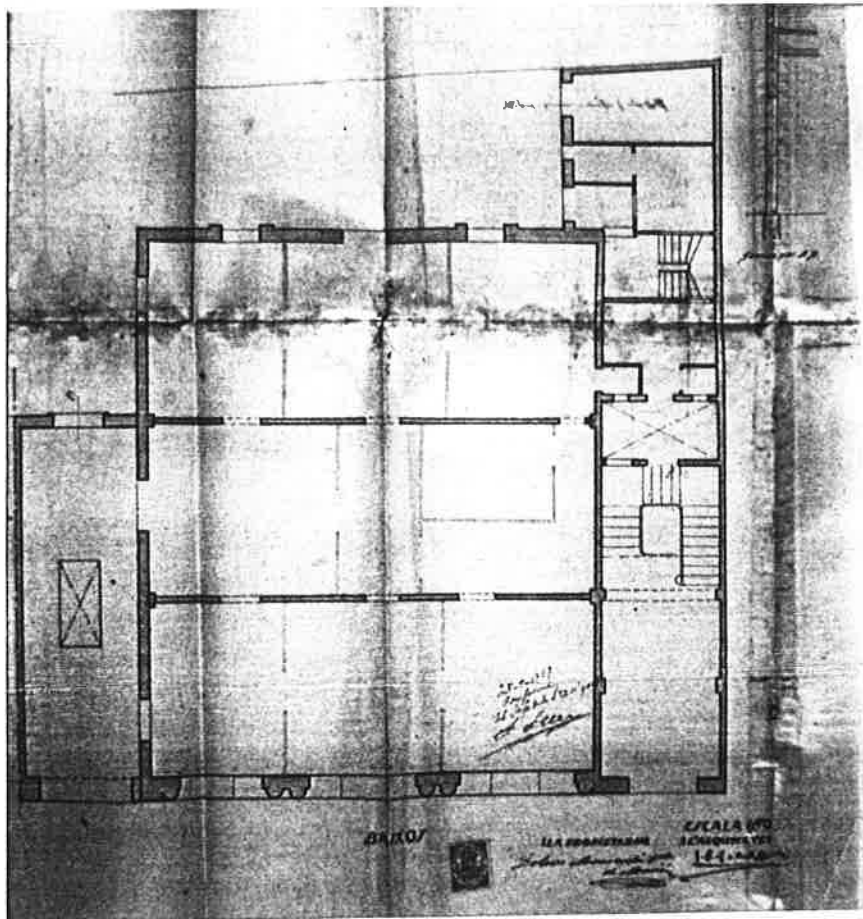
- Planta baixa. Definició dels quatre locals comercials.
Llapis sobre paper de ceba.



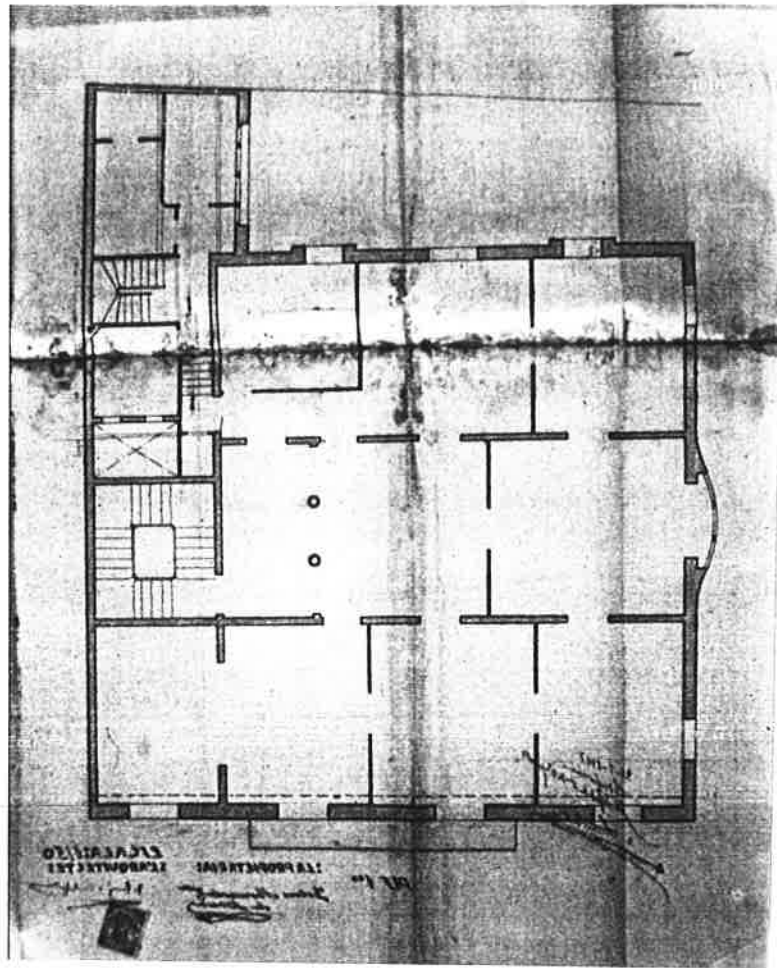
- Planta baixa; Proposta per a tres locals
comercials i l'annex.
Tinta i llapis de color sobre paper.



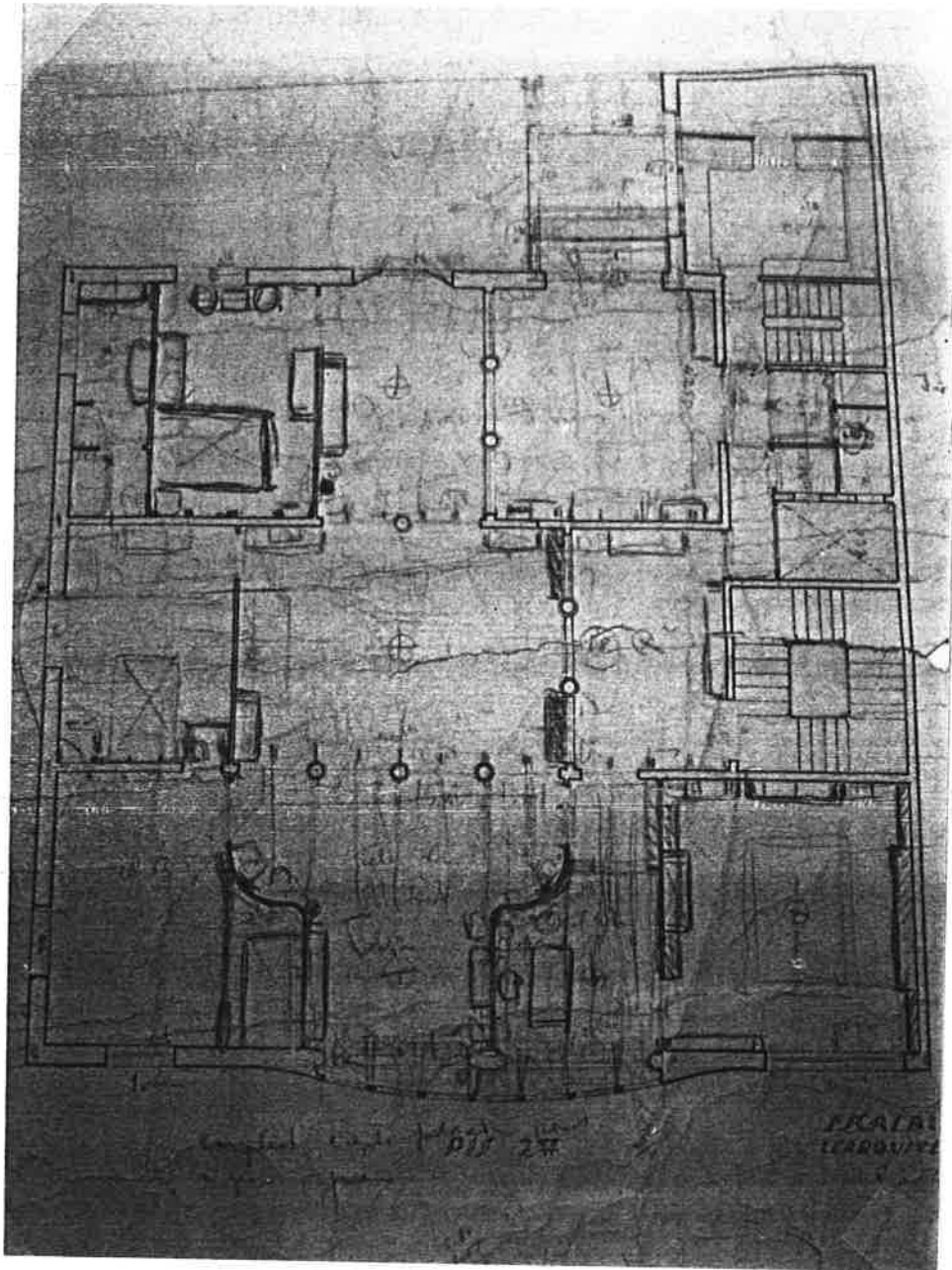
- Planta de l'estructura del sostre del segon pis.
Llapis sobre paper ceba.



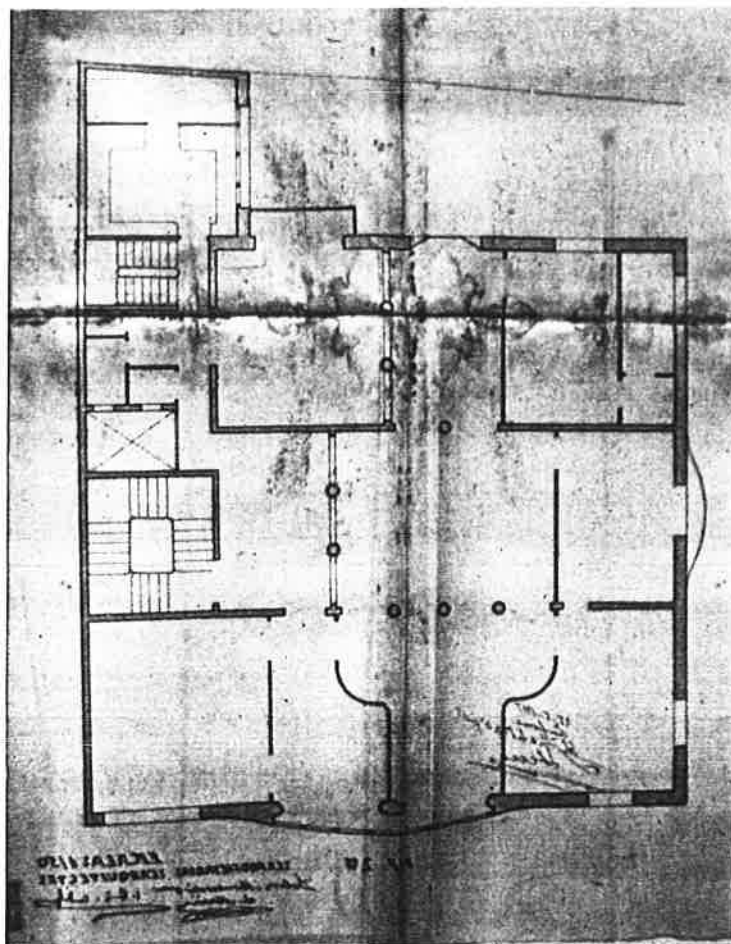
- Planta baixa.
Còpia sobre paper tela.



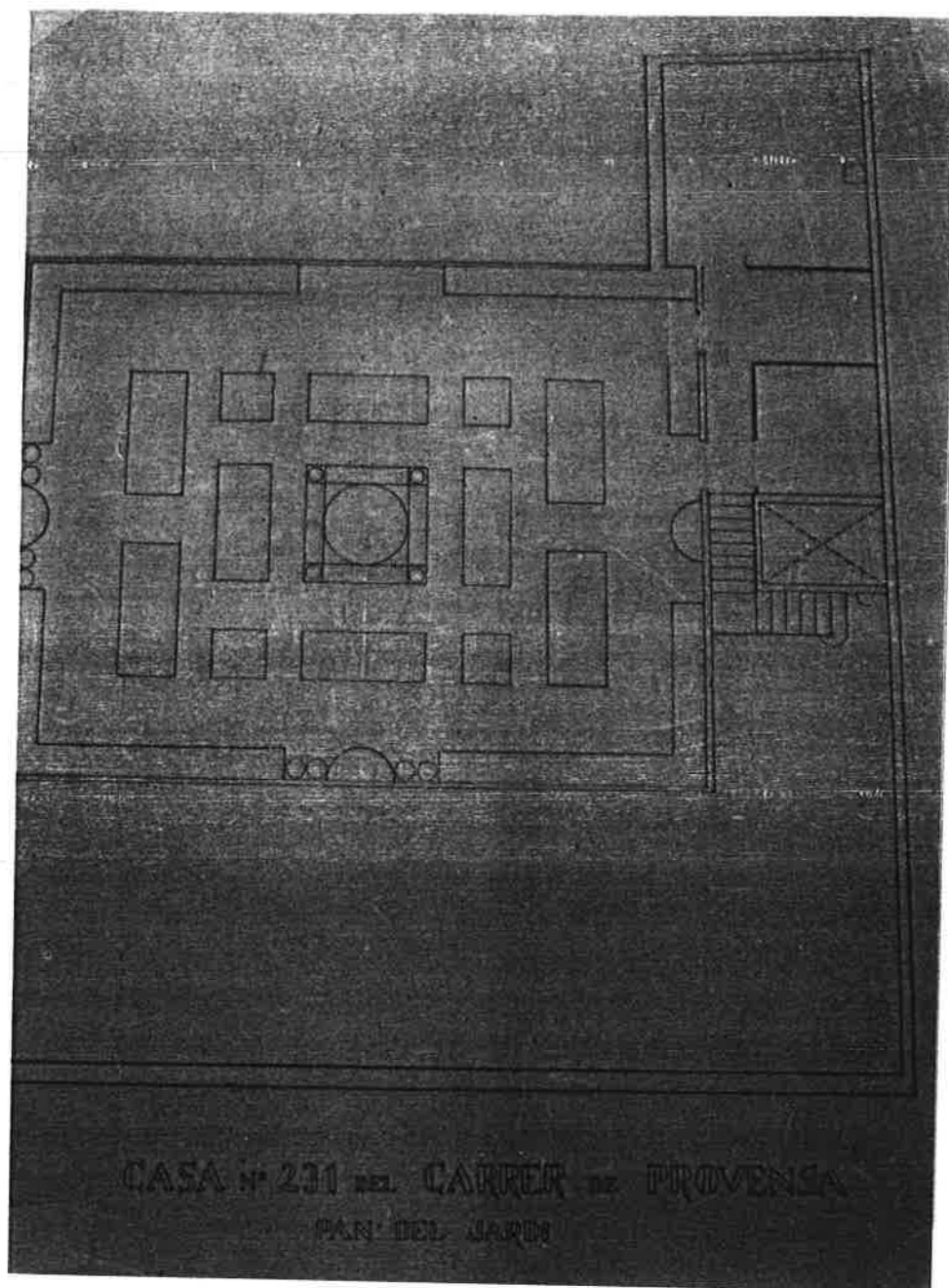
- Planta del primer pis.
Còpia sobre paper tela.



- Planta del 2on. pis, amb distribució de mobles.
Tinta i llapis de color sobre paper.

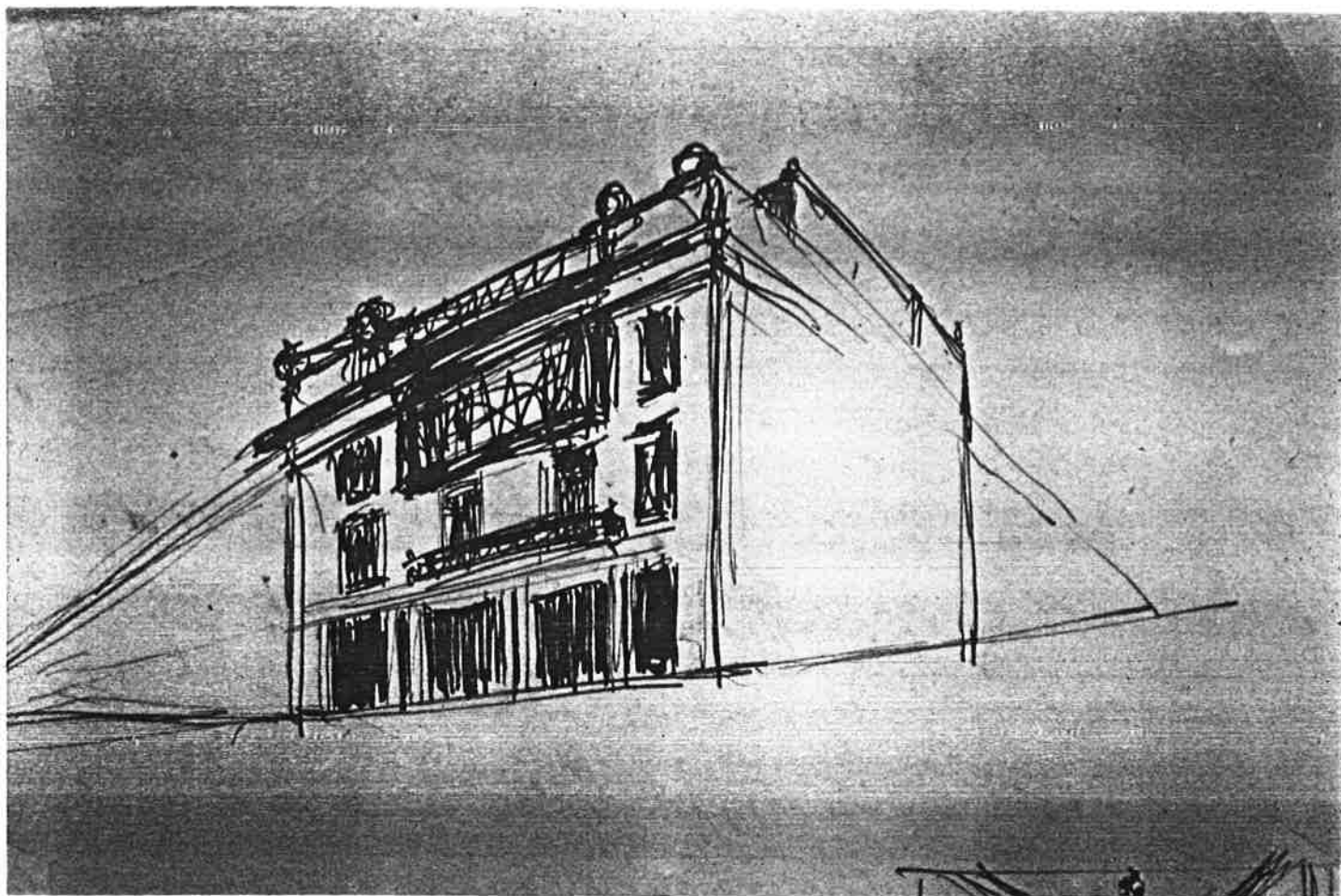


- Planta del segon pis.
Còpia sobre paper de tela.

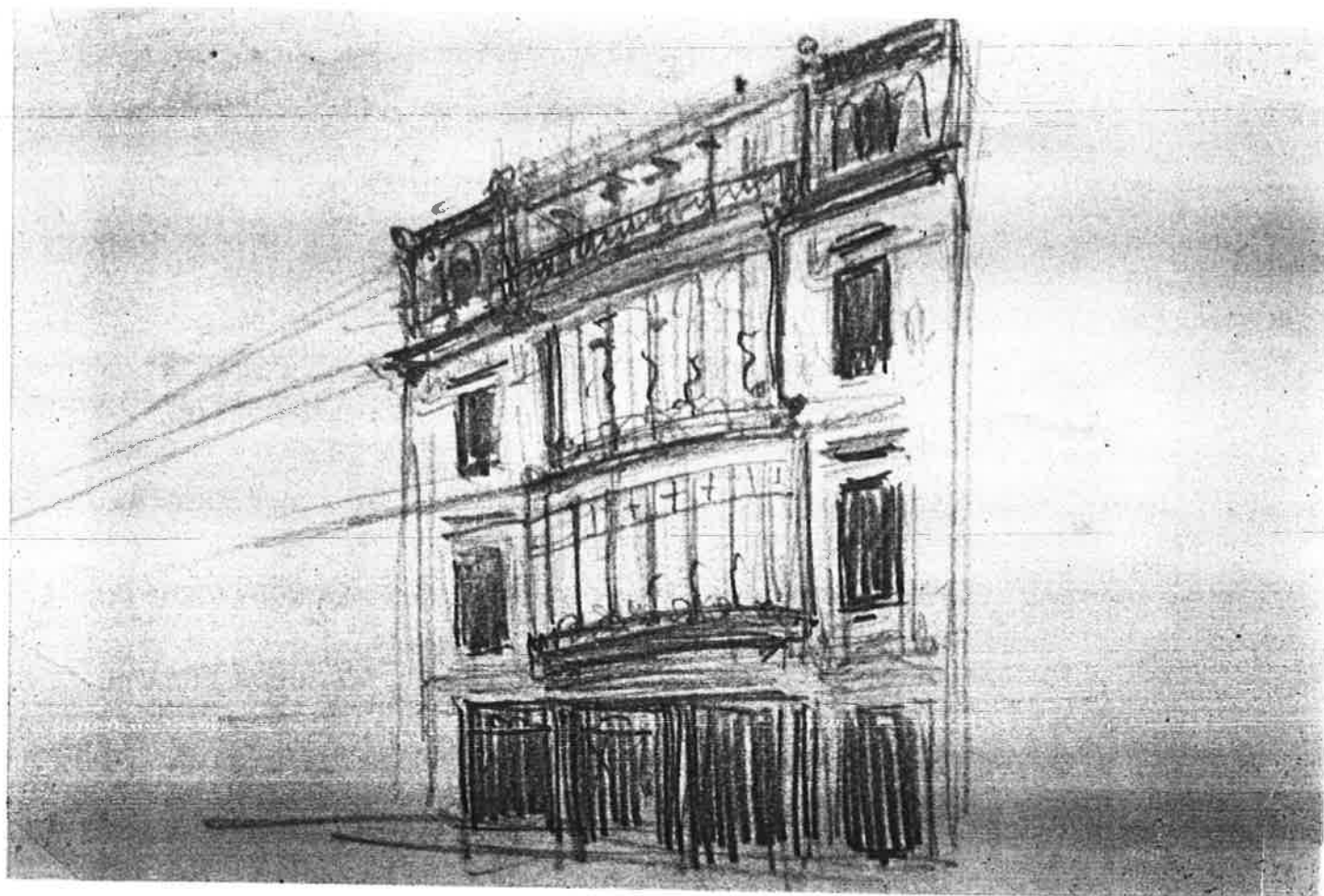


CASA N.º 231 CARRER DE PROVENÇA
CAN DEL JARDI

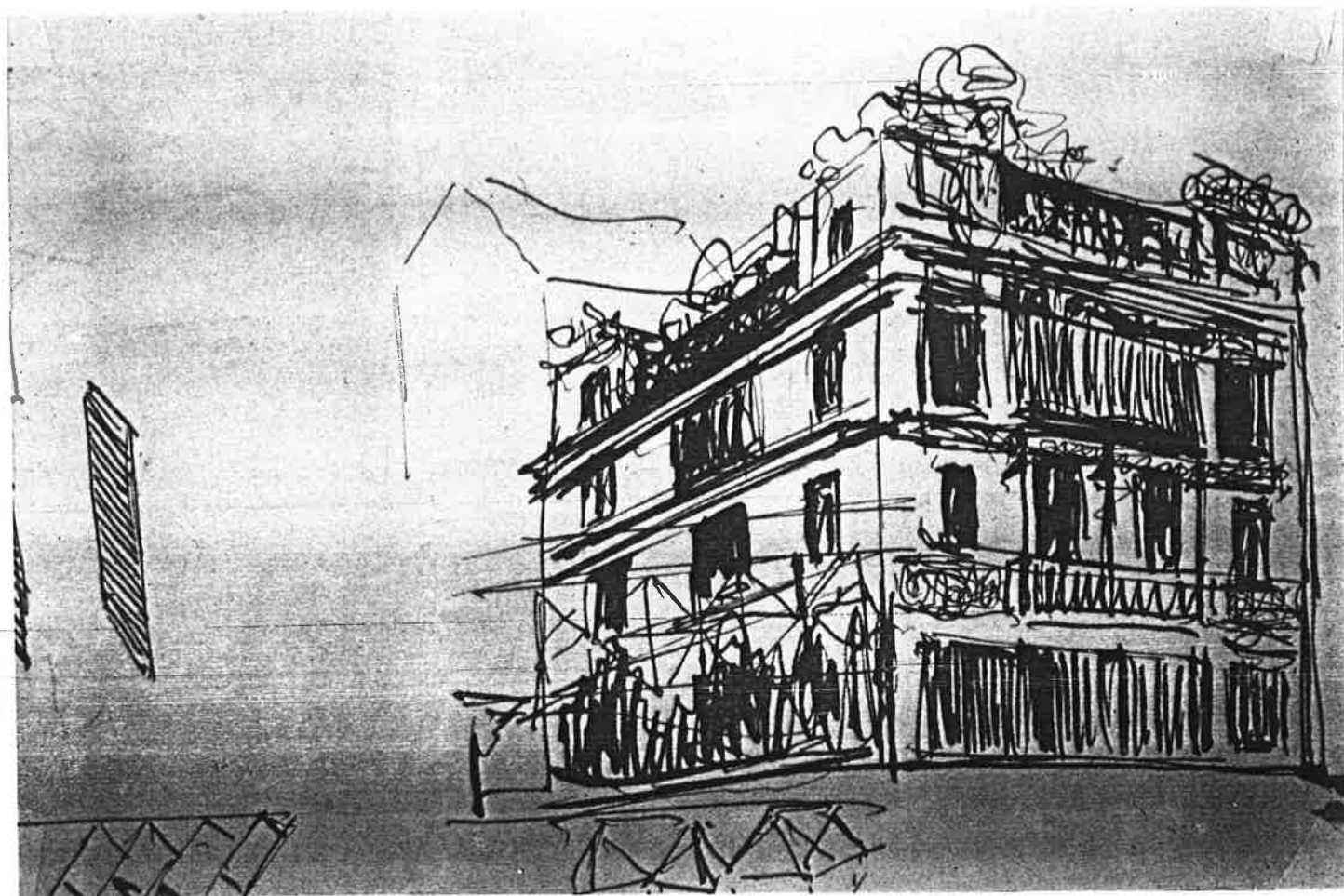
- Planta del jardí al terrat, no realitzat.
Tinta sobre paper de ceba.



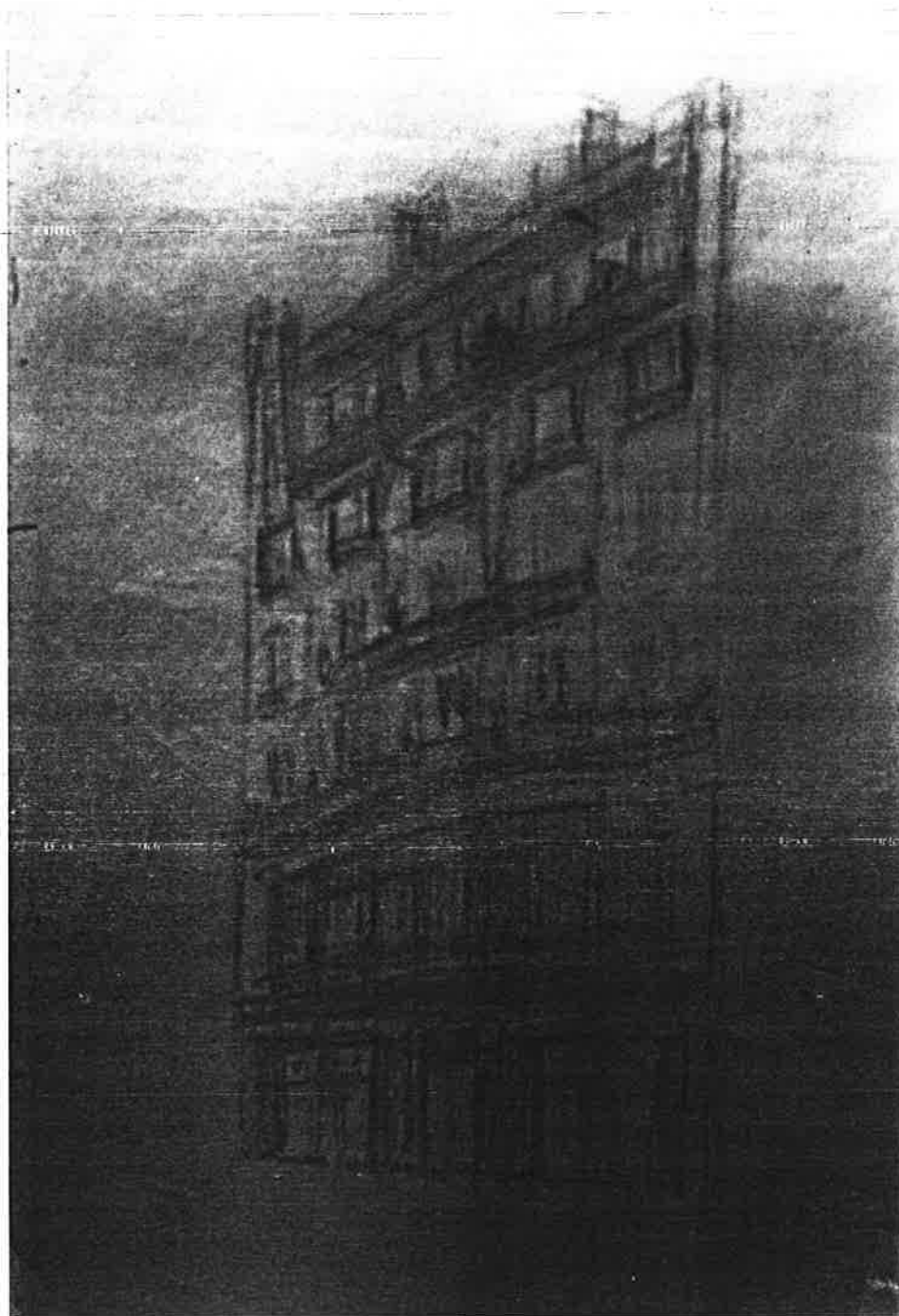
- Alçat - croquis de la façana principal.
Tinta sobre paper.



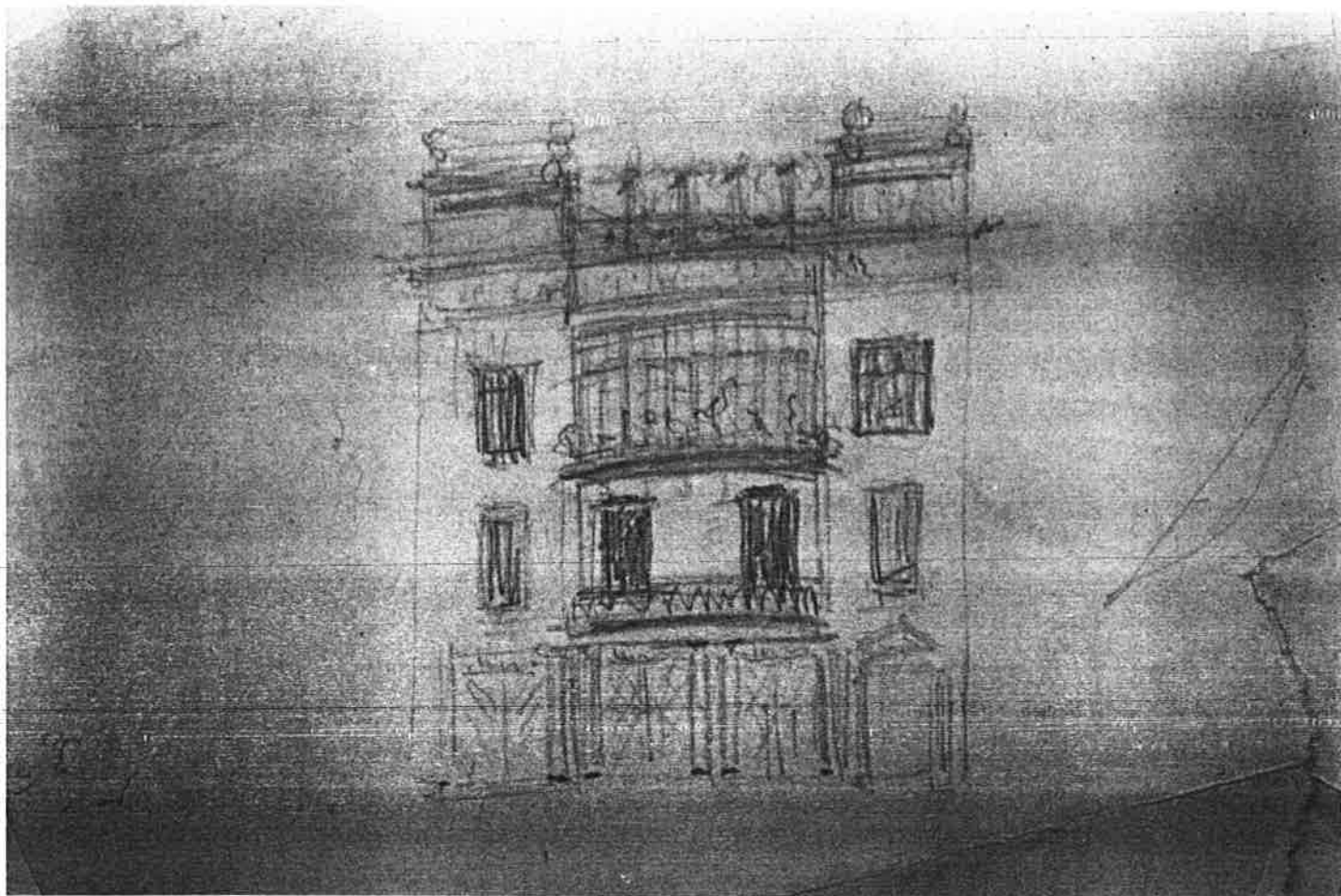
- Perspectiva fugada de la primera solució de façana, amb la galeria al primer pis i el balcó al segon.



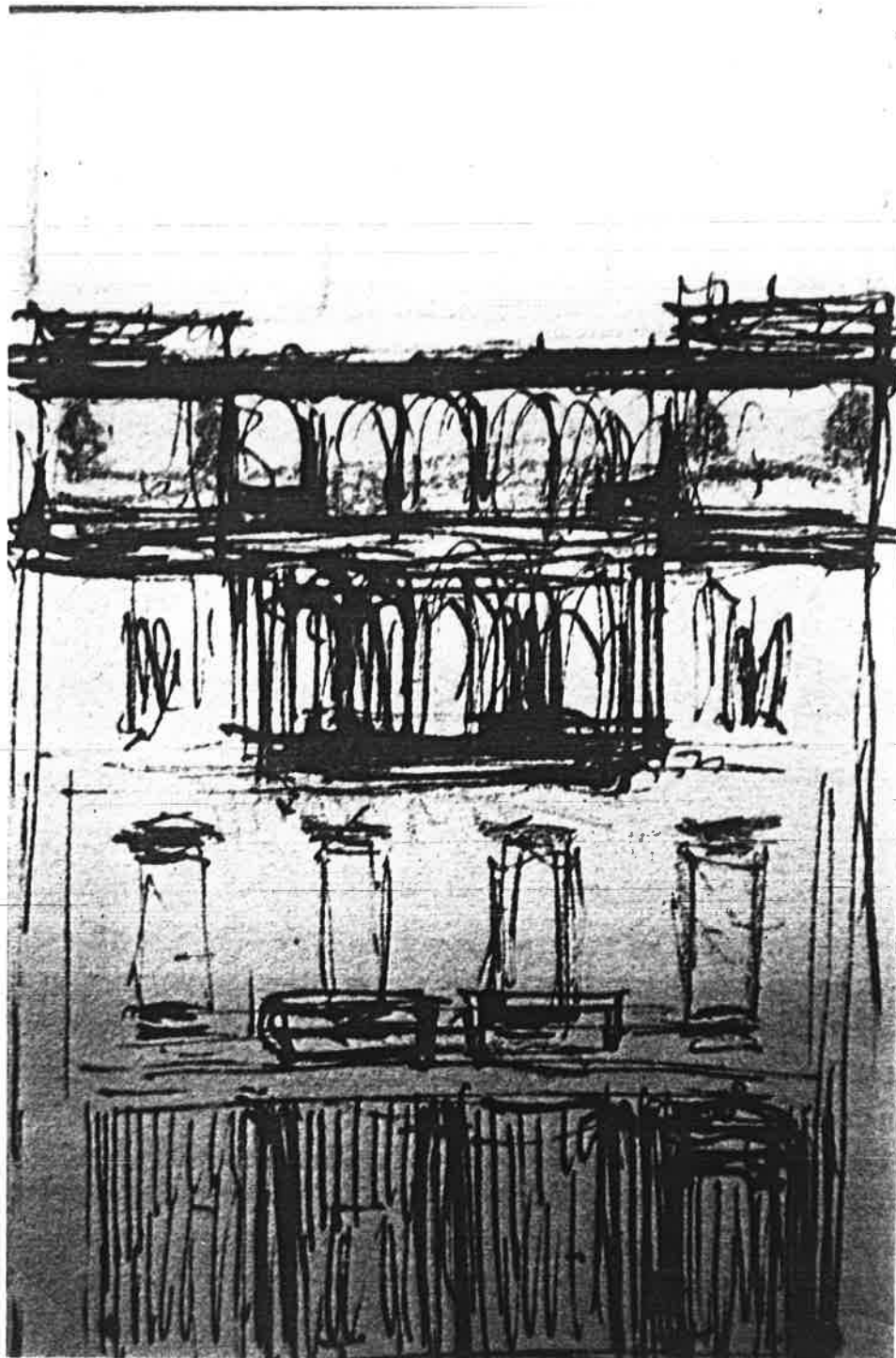
- Croquis - perspectiva de les primeres
idees.
Tinta sobre paper de carta.



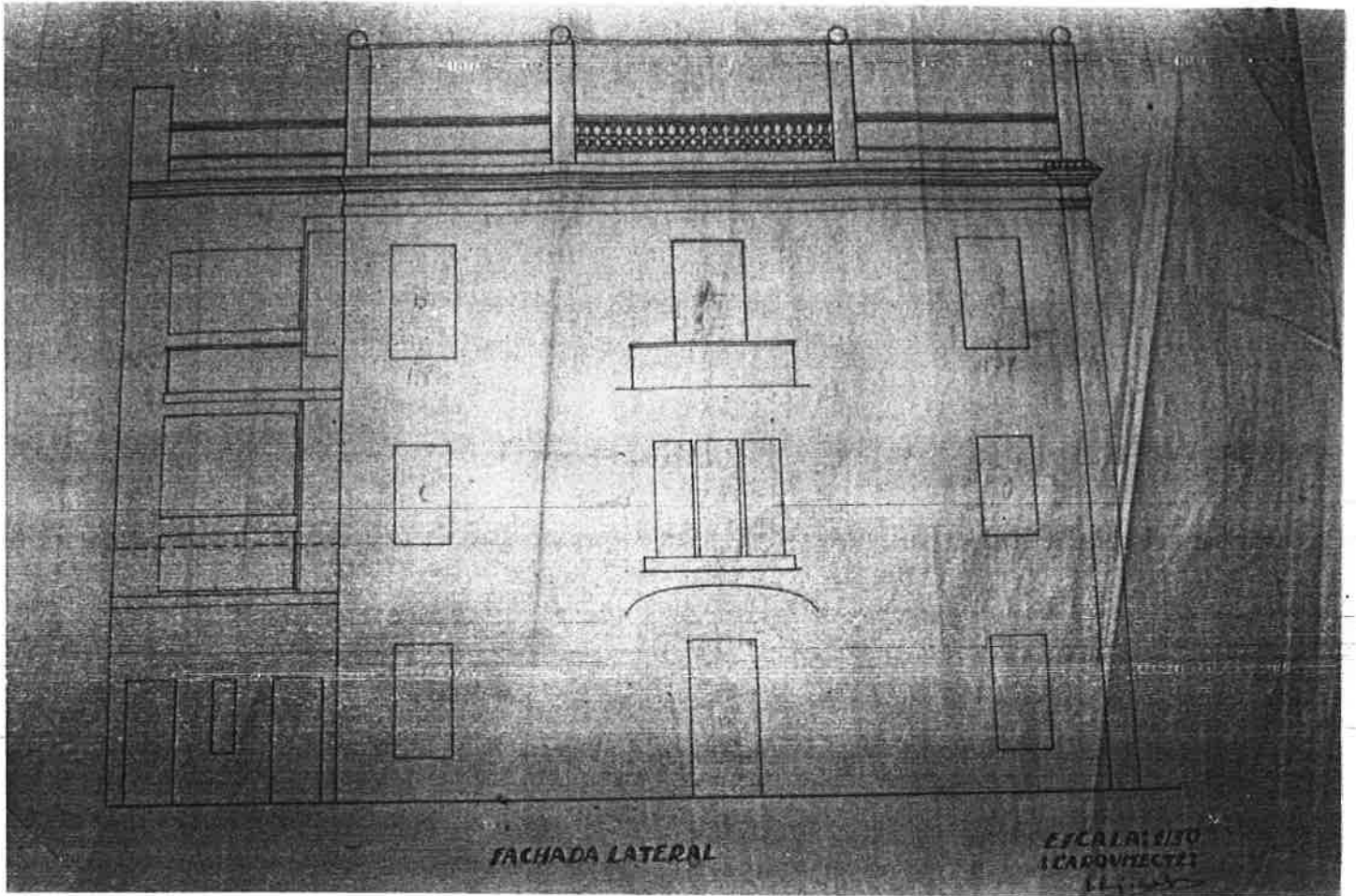
- Perspectiva fugada de l'edifici amb alçada de planta baixa i cinc pisos.
Llapis sobre paper ceba.



- Perspectiva fugada de la solució definitiva
Tinta sobre paper de carta.



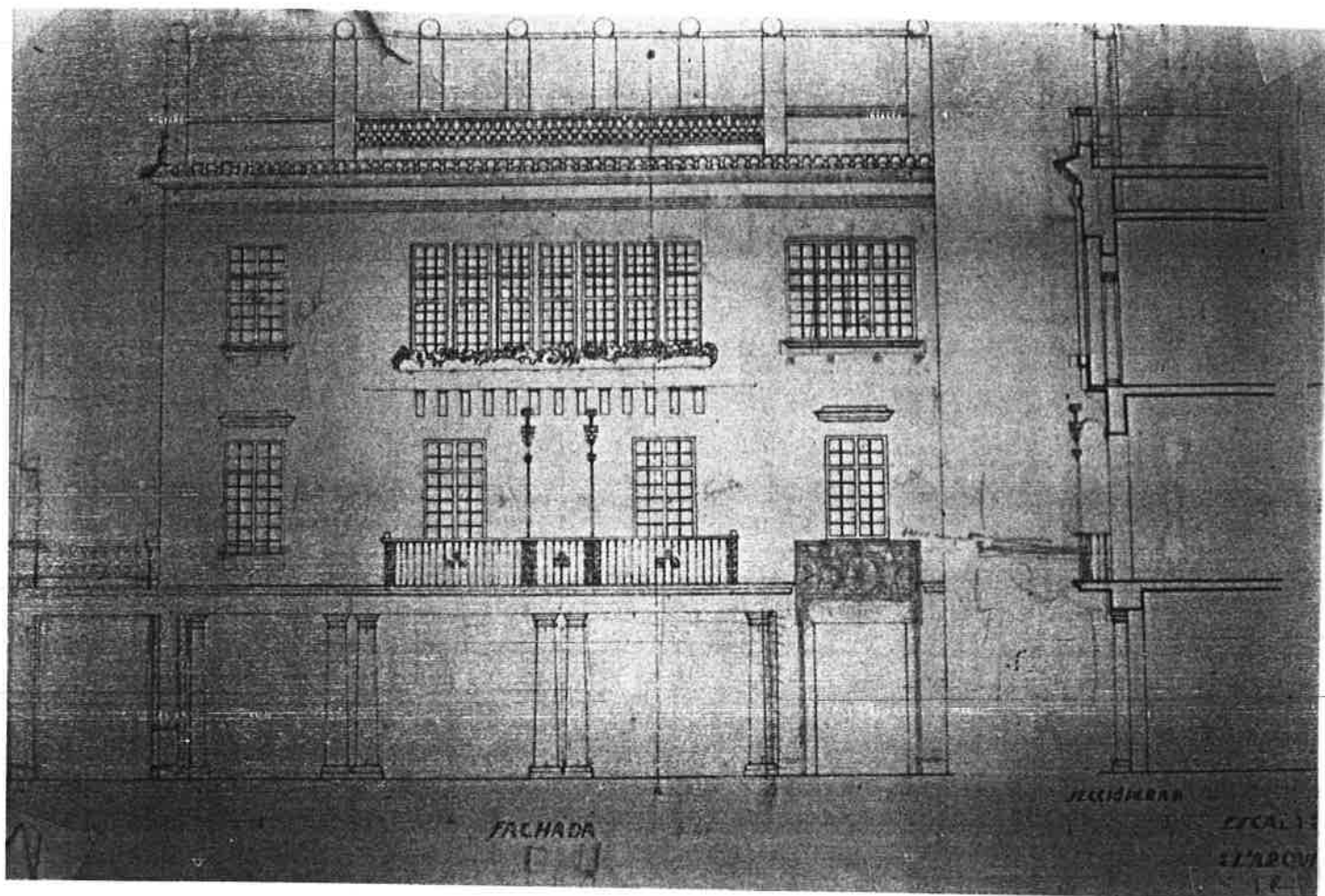
- Alçat - croquis de la façana principal.
Llapis sobre paper.



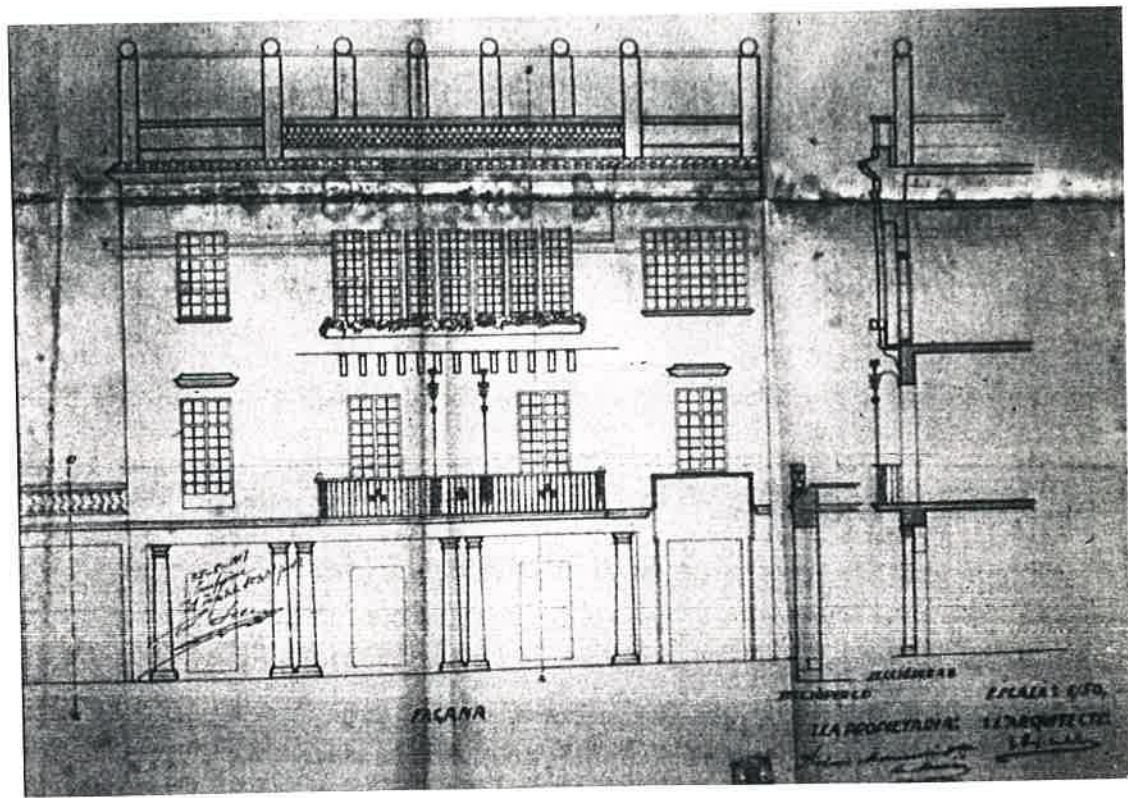
FACHADA LATERAL

ESCALA 1/50
A. CARONTE

- Alçat lateral.
Tinta sobre paper tela.



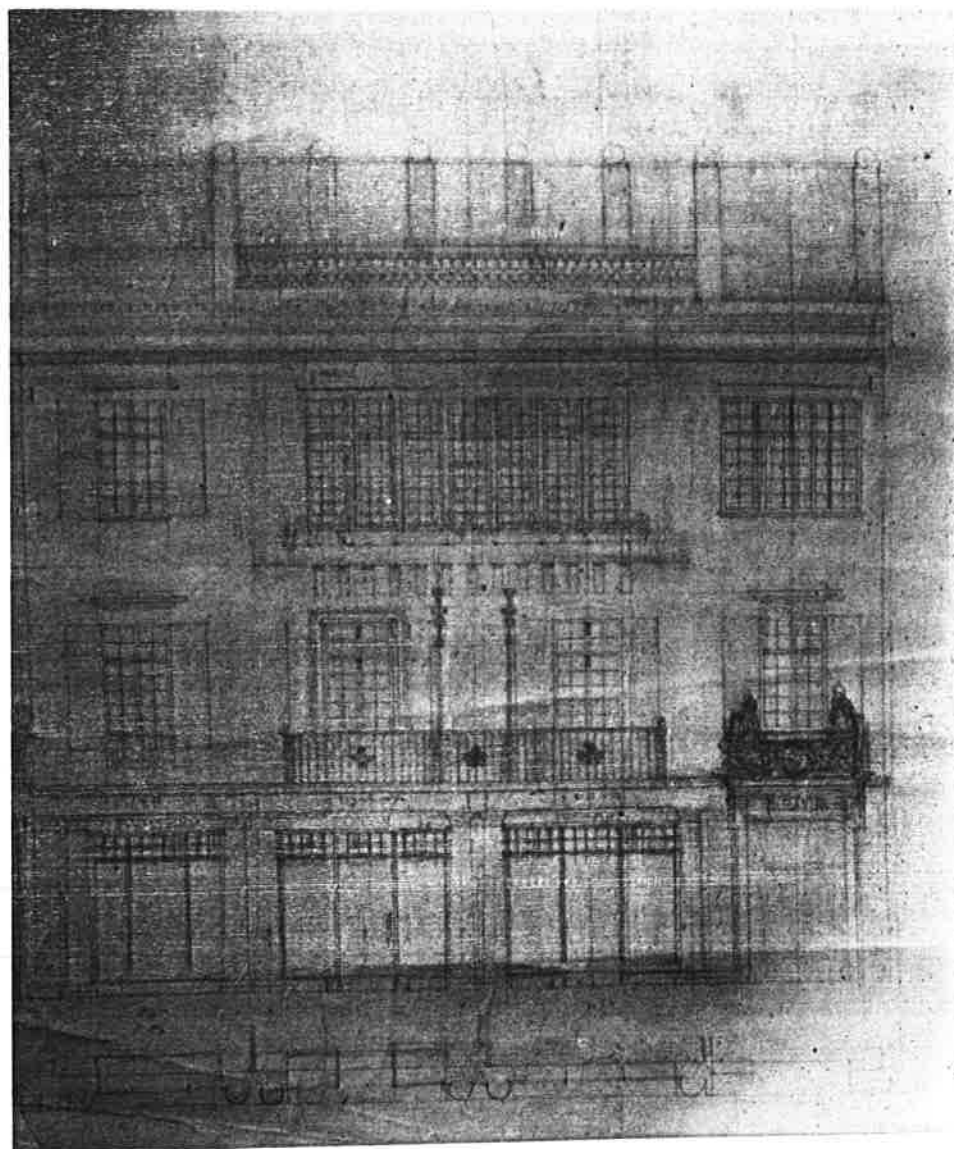
- Alçat principal.
Còpia sobre paper tela.



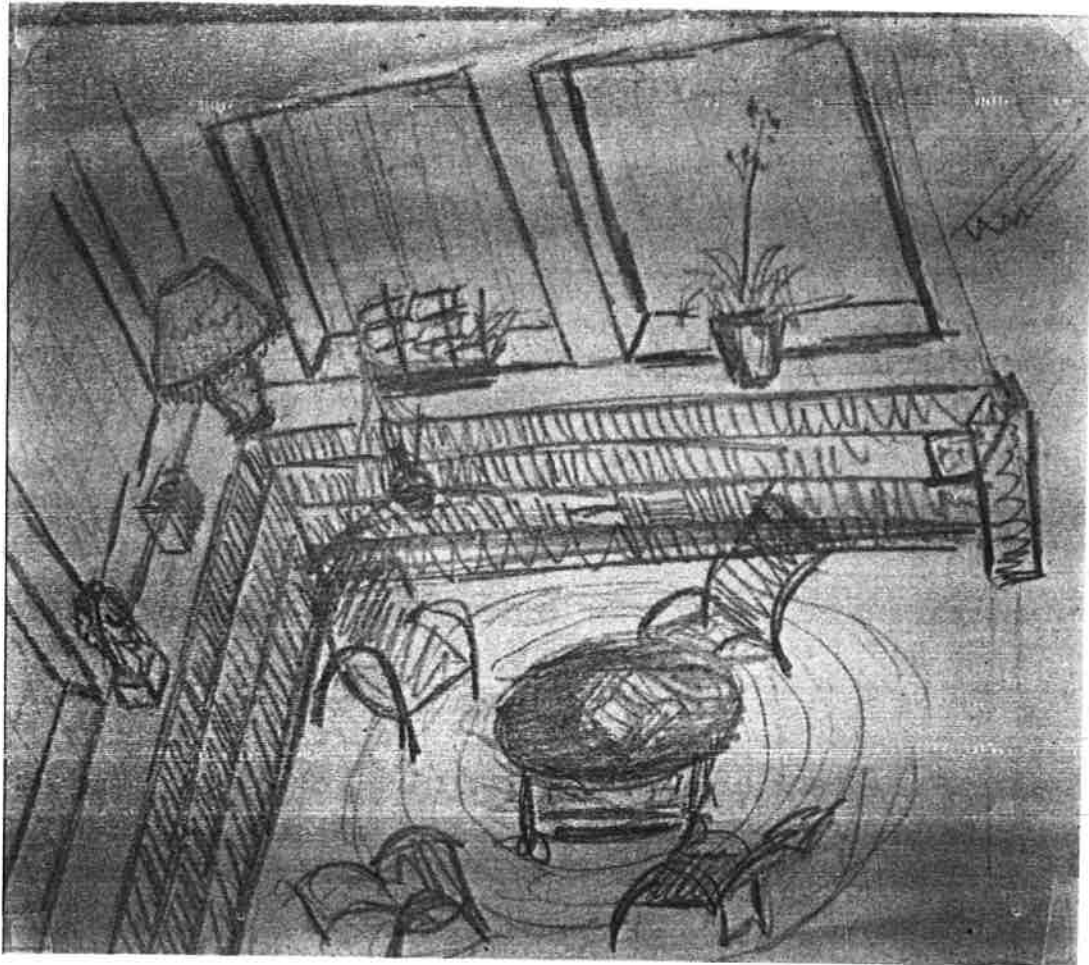
- Façana principal.

Tinta i llàpis sobre paper tela.

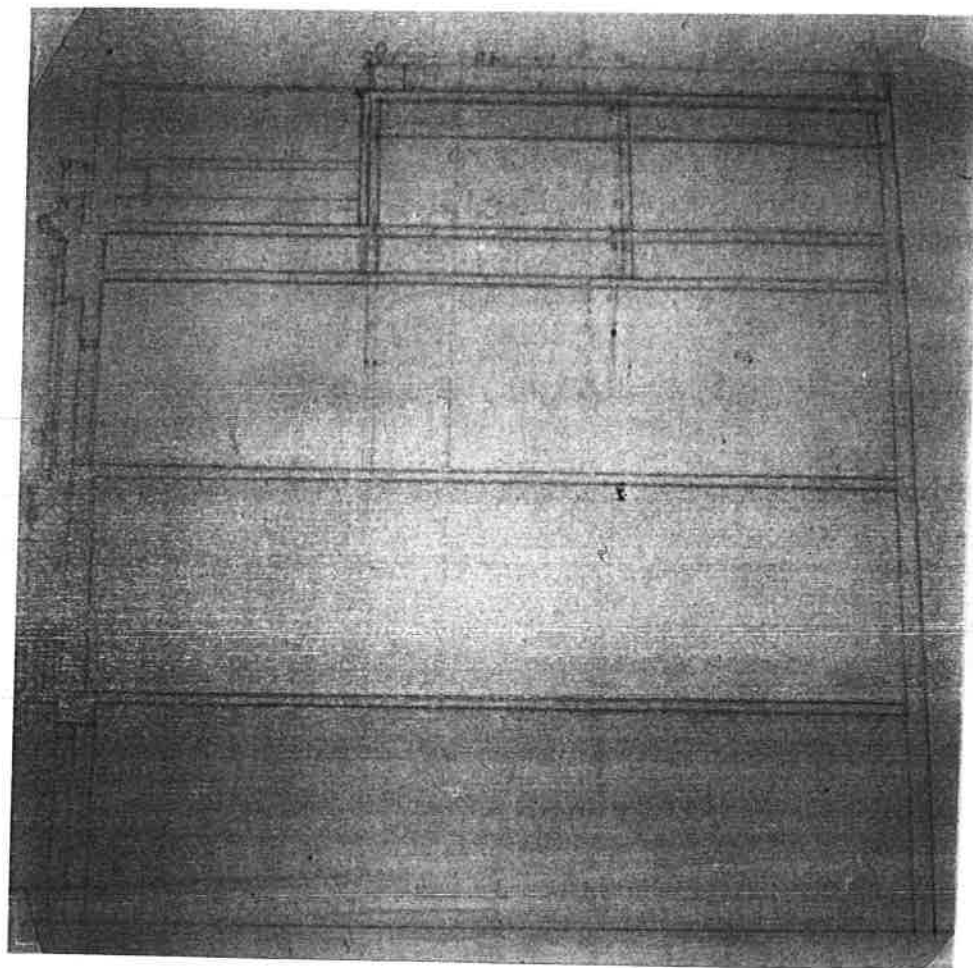




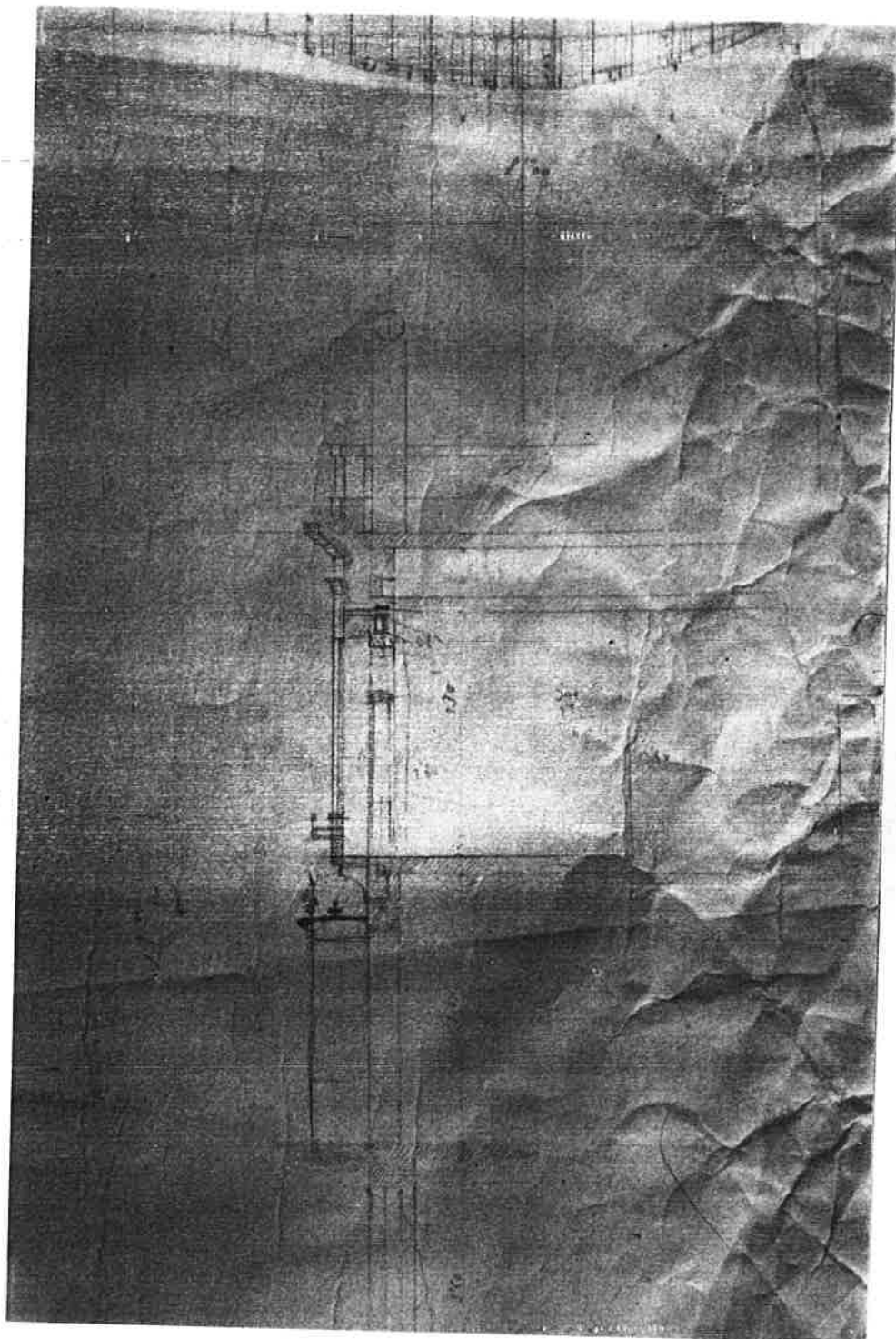
- Alçat principal i planta seccionada pels
baixos.
Llapis sobre paper de cànson.



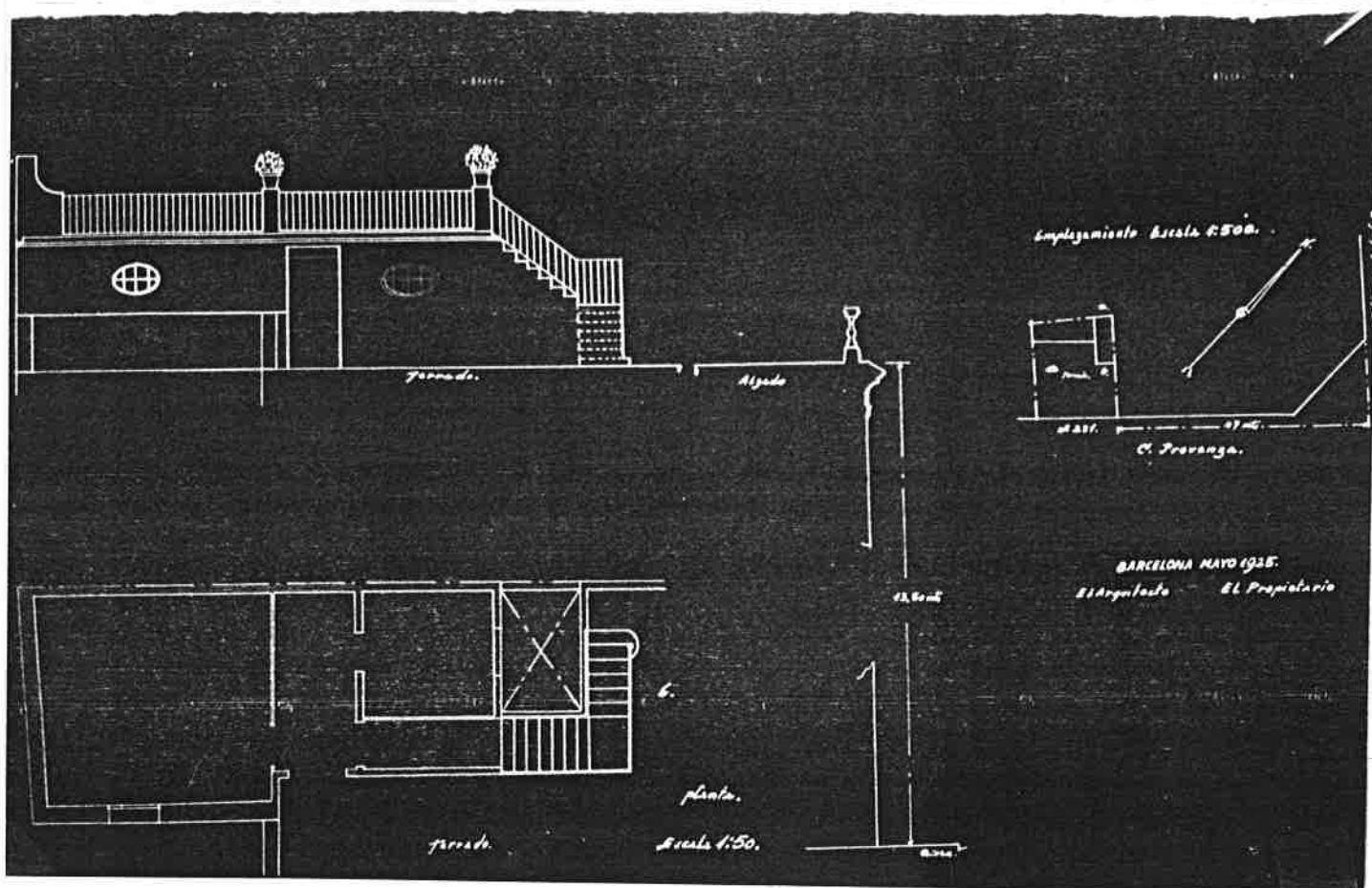
- Perspectiva aèrea dels despatx.
Llapis sobre paper.



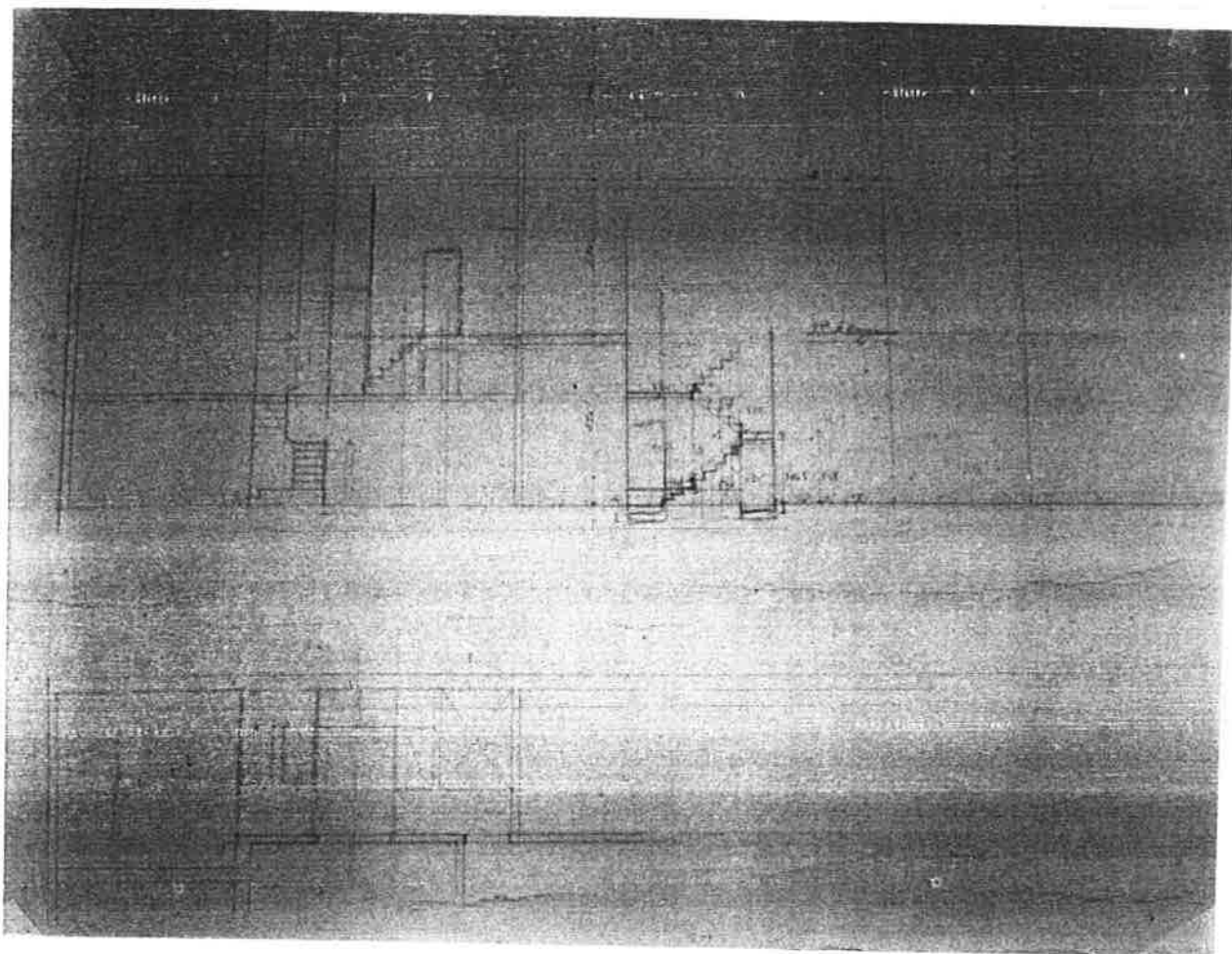
- Secció longitudinal.
Llapis sobre paper de cànson.



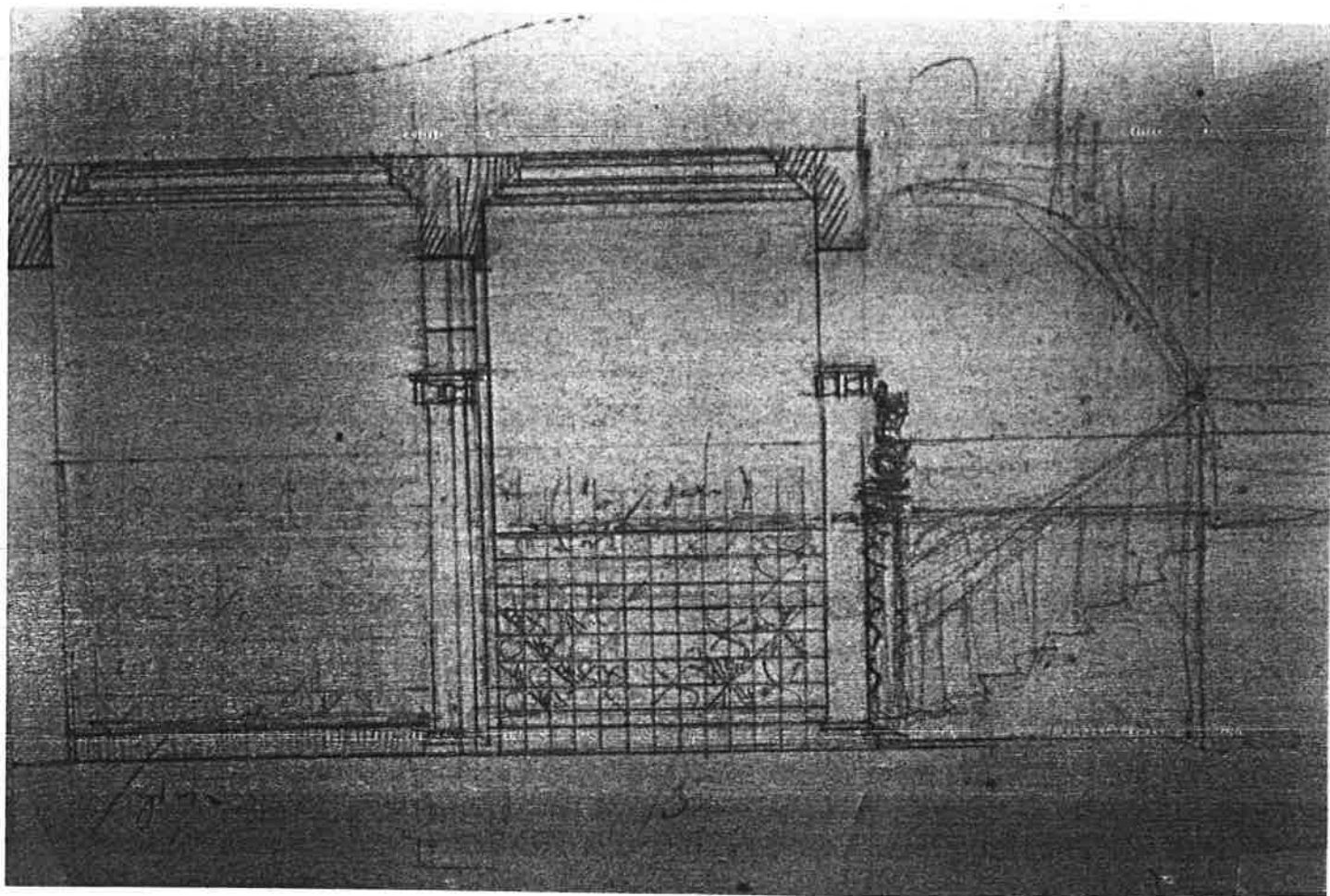
- Secció per al balcó i la tribuna de la
façana principal.
Llapis sobre paper de cànon.



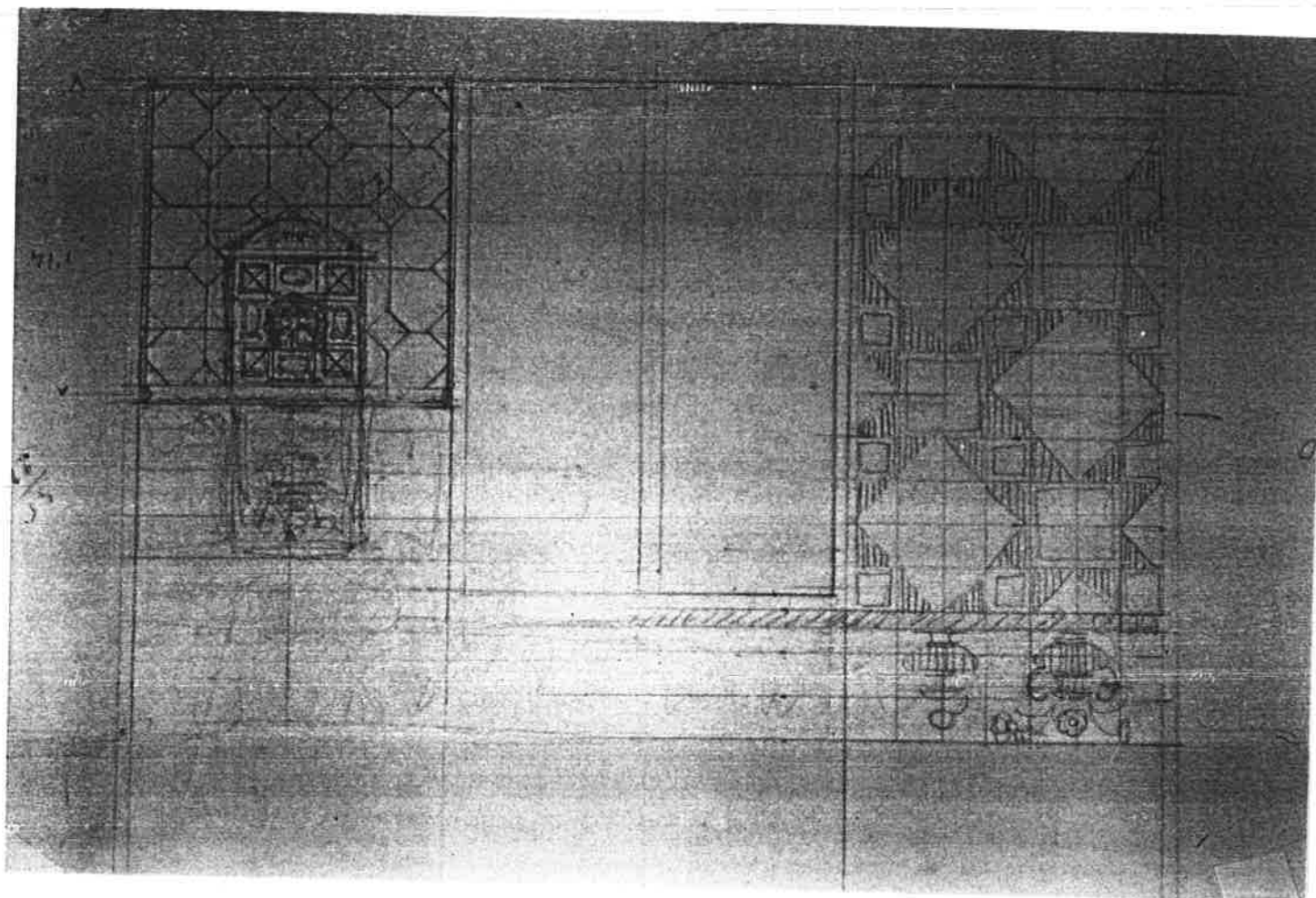
= Planta, emplaçament secció d'un traster al terrat.
Còpia sobre paper blau.



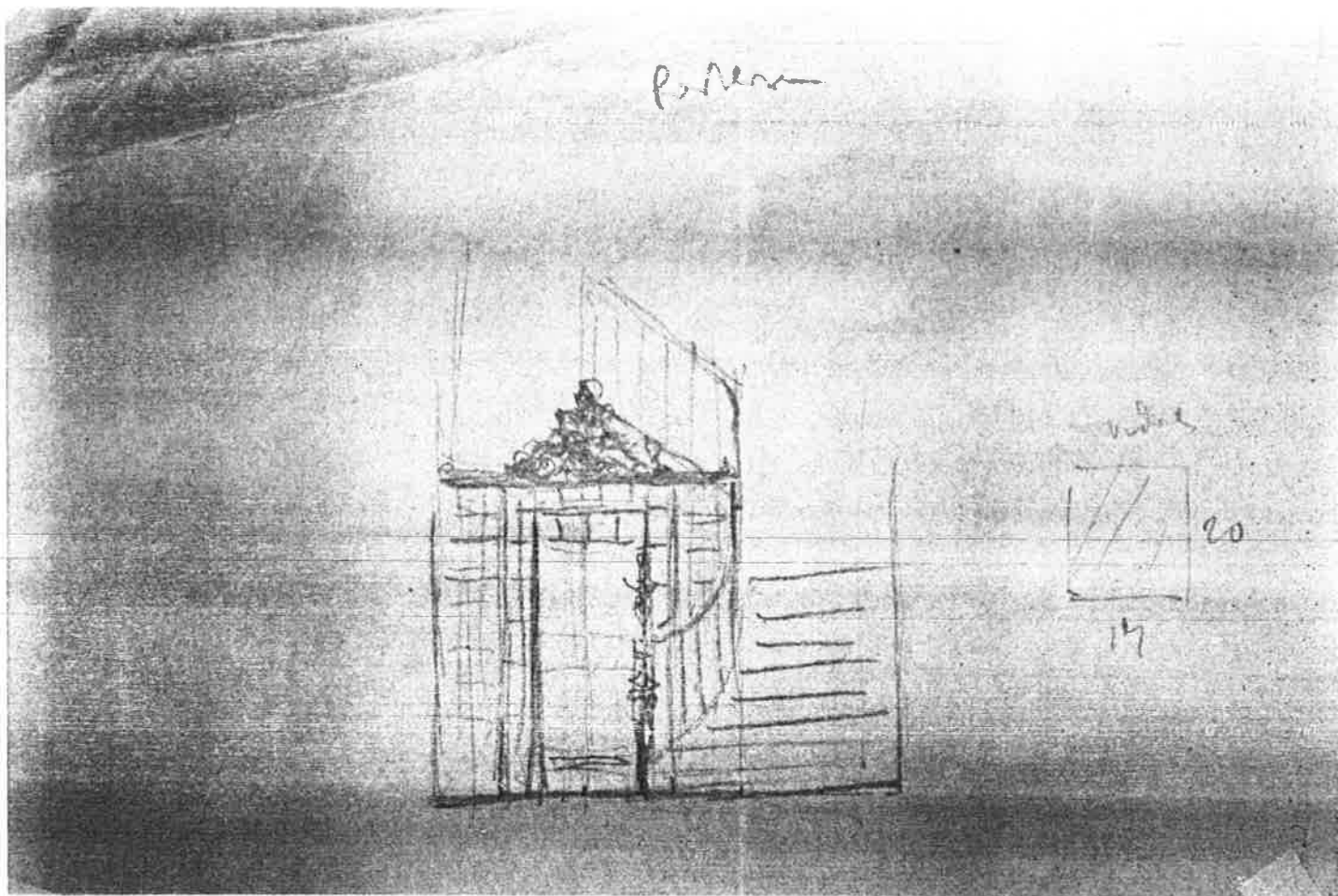
- Planta i secció de les dues escales, principal i de servei.
Llapis sobre paper.



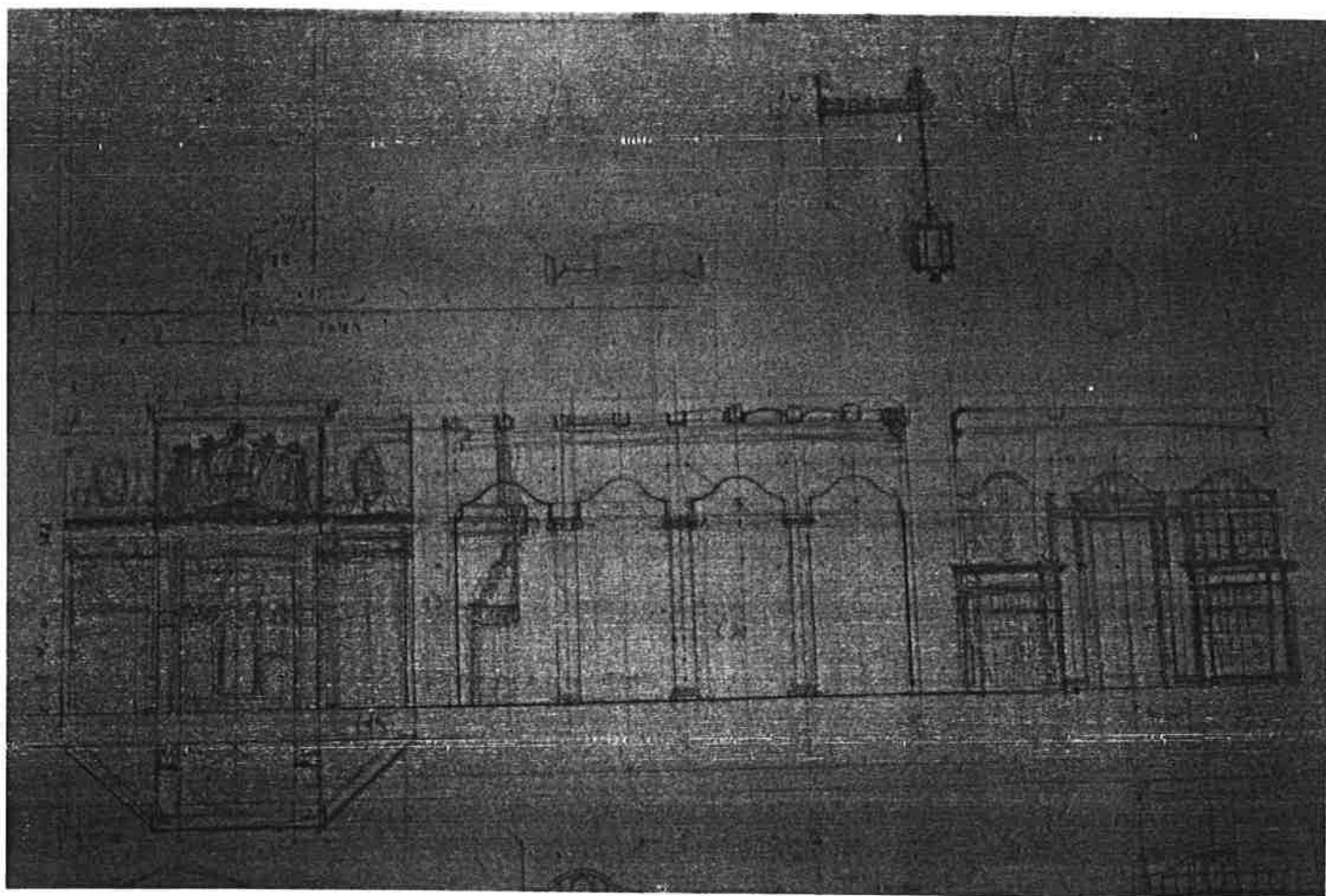
- Alçat = secció del vestíbul d'entrada.



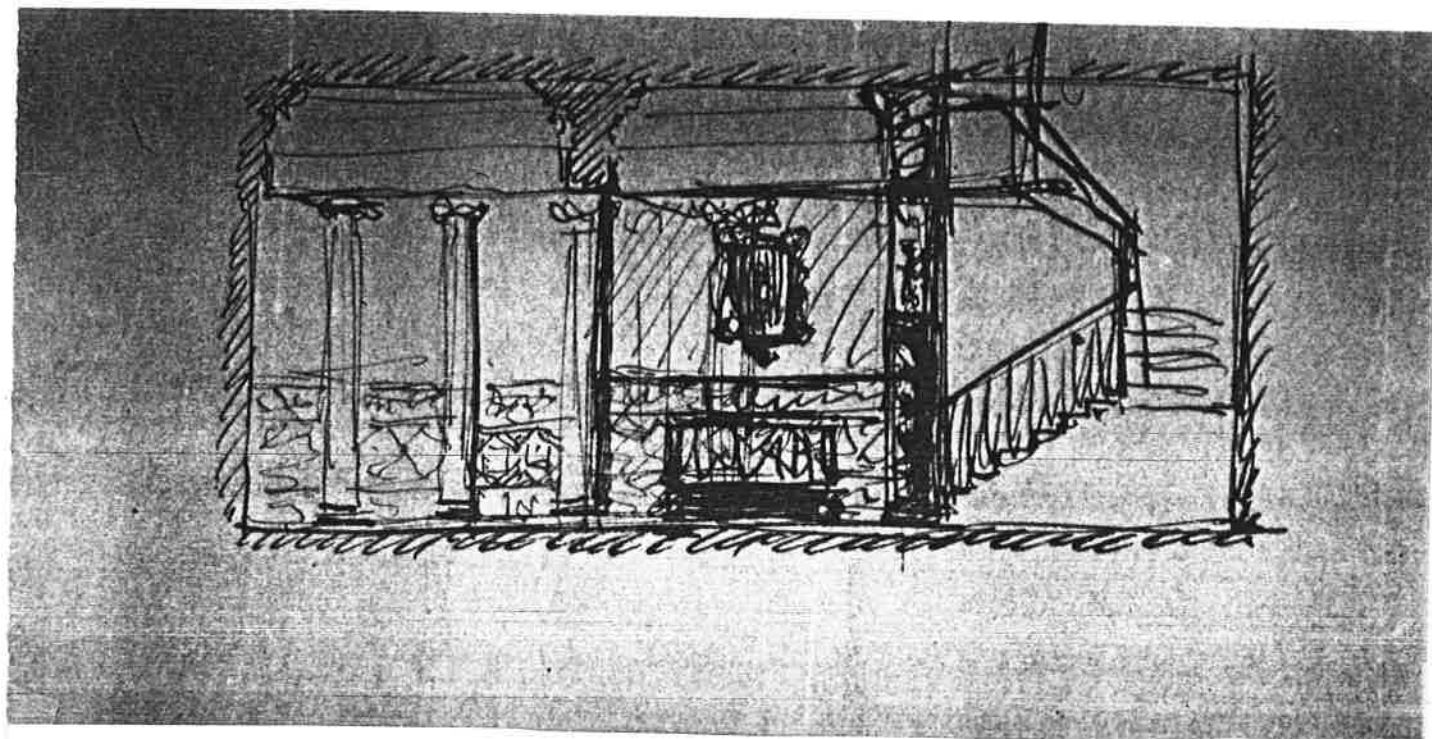
- Alçat de la paret divisòria entre el menjador i l'escala de sevei, amb definició de la font i les rajoles.
Llapis sobre paper de ceba.



- Alçat - secció transversal de la planta
baixa, a l'arrencada de l'escala.
Llapis sobre paper ceba.



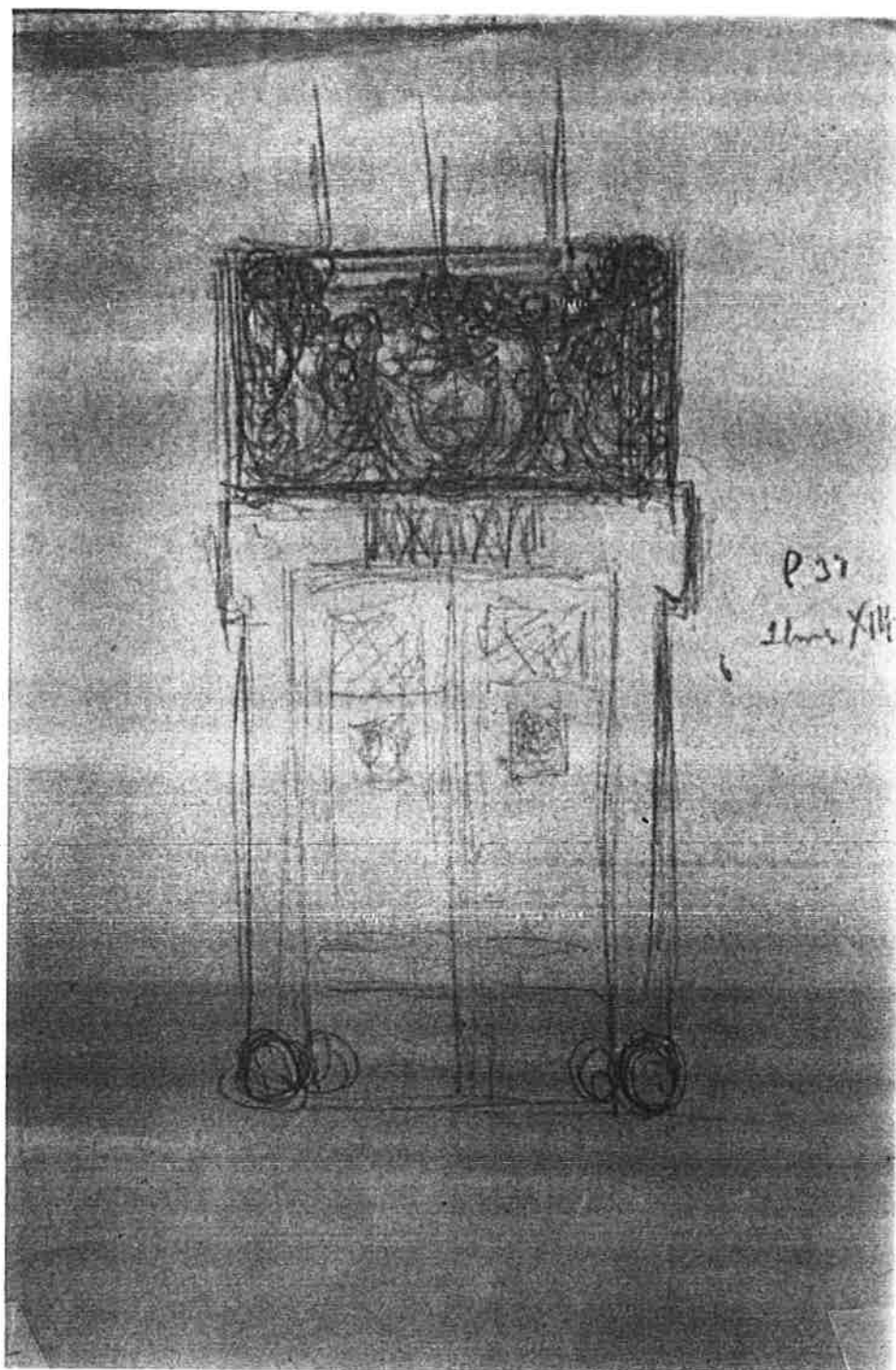
- Alçats desenvolupats del saló central.
Llapis sobre paper ceba.



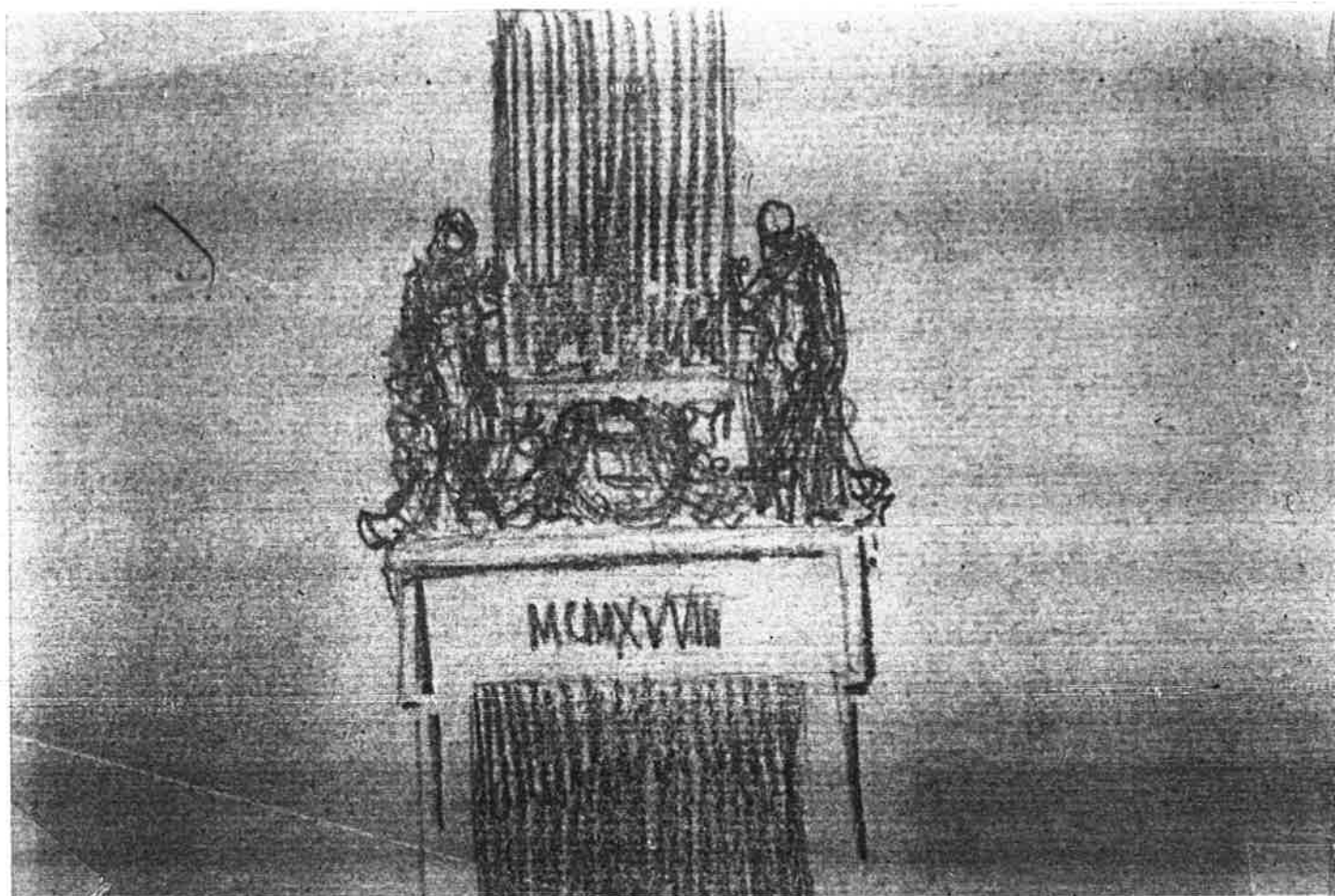
- Alçat de l'entrada, no realitzat.
Tinta sobre paper ceba.



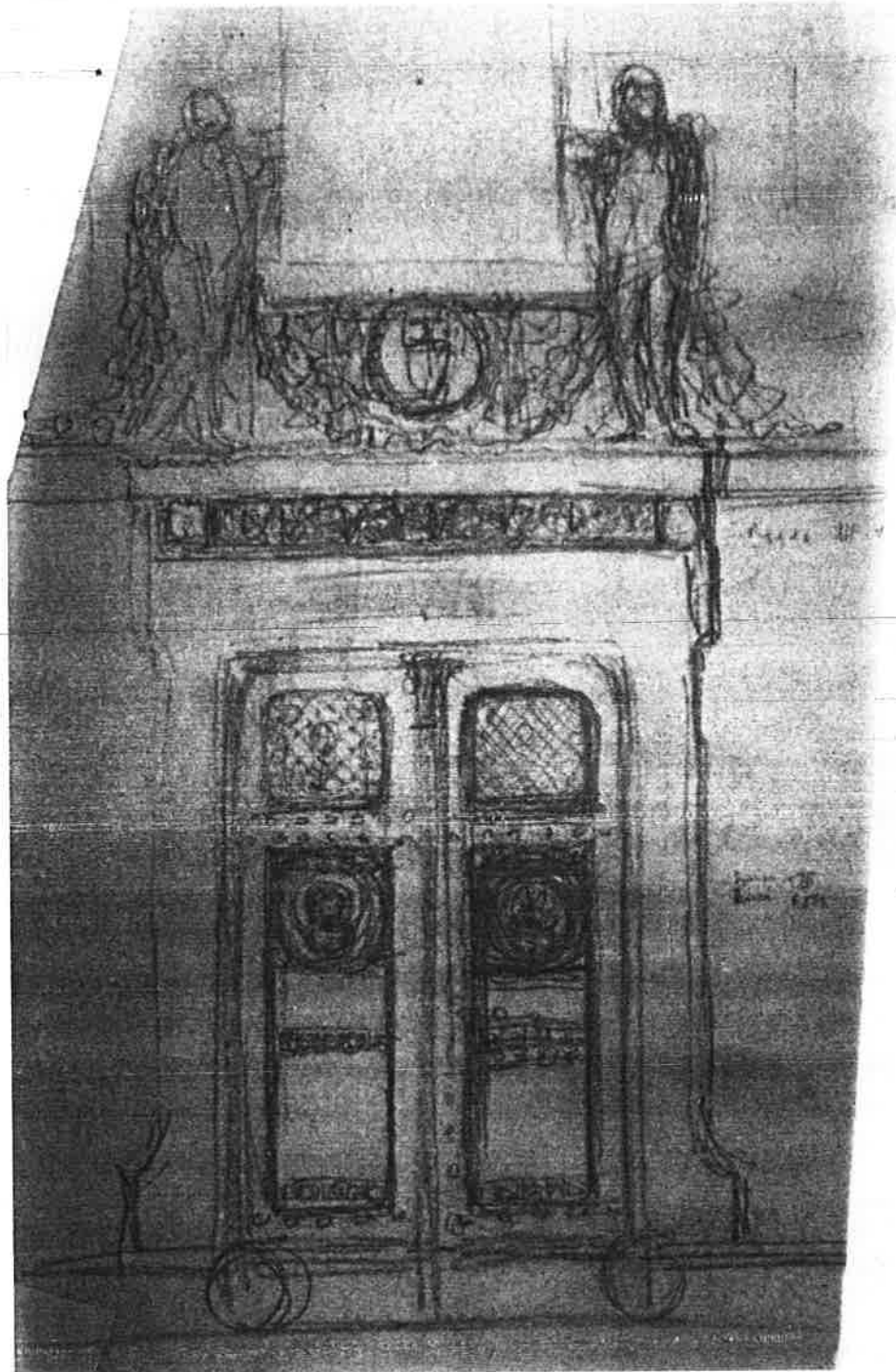
- Alçat - croquis de la porta principal d'entrada i la finestra superior.
Tinta sobre paper de carta.



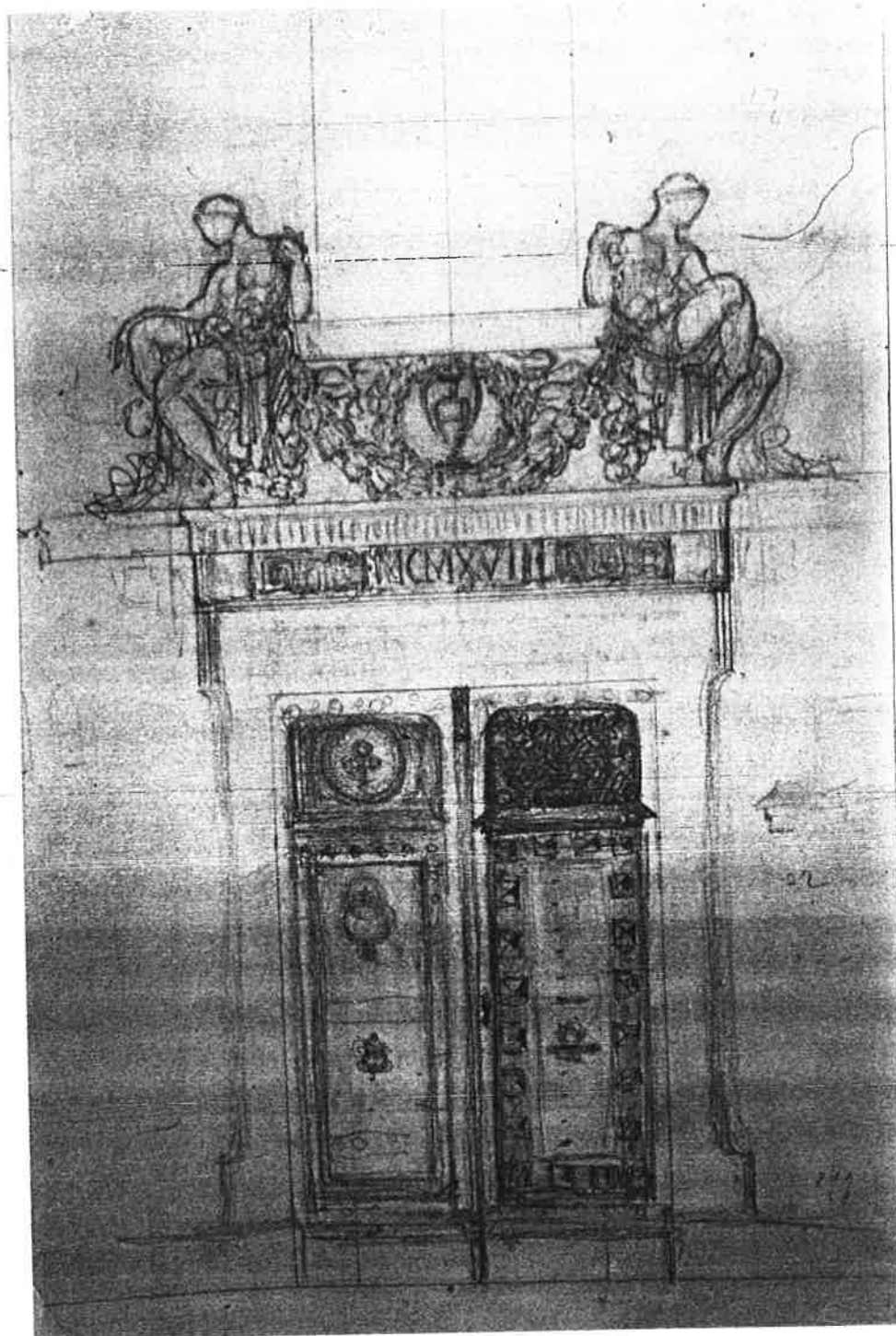
- Alçat de la porta principal d'entrada.
Llapis sobre paper de ceba.



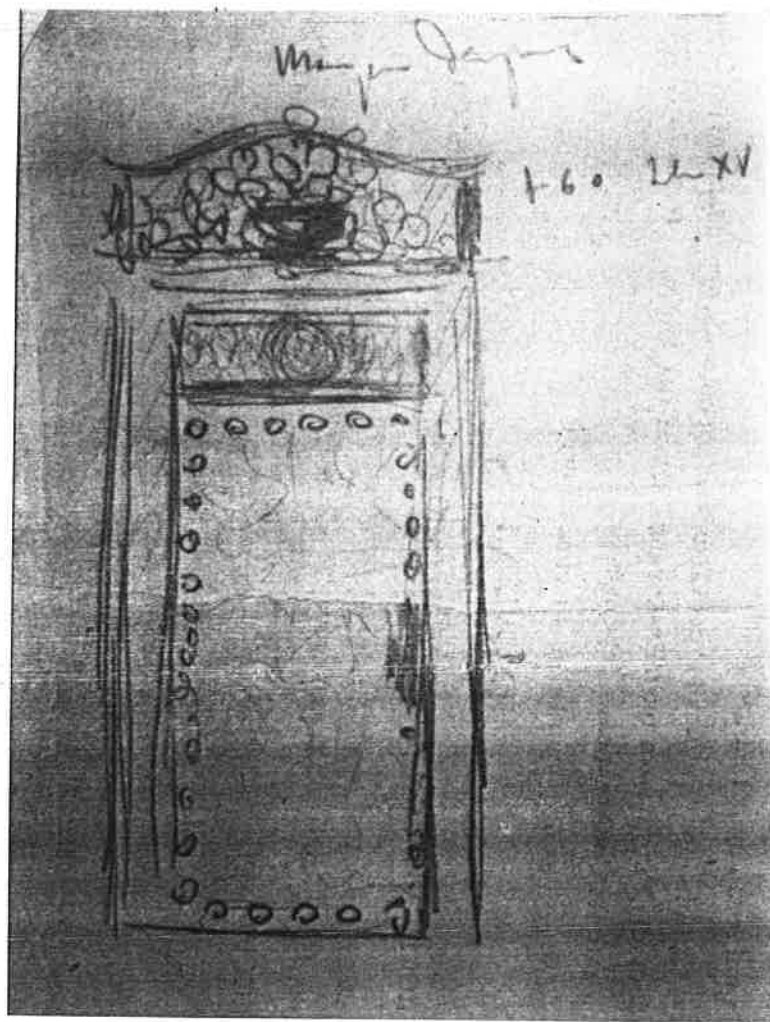
- Croquis del fris sobre la porta d'entrada.
Primeres solucions.
Llapis sobre paper d'estrassa.



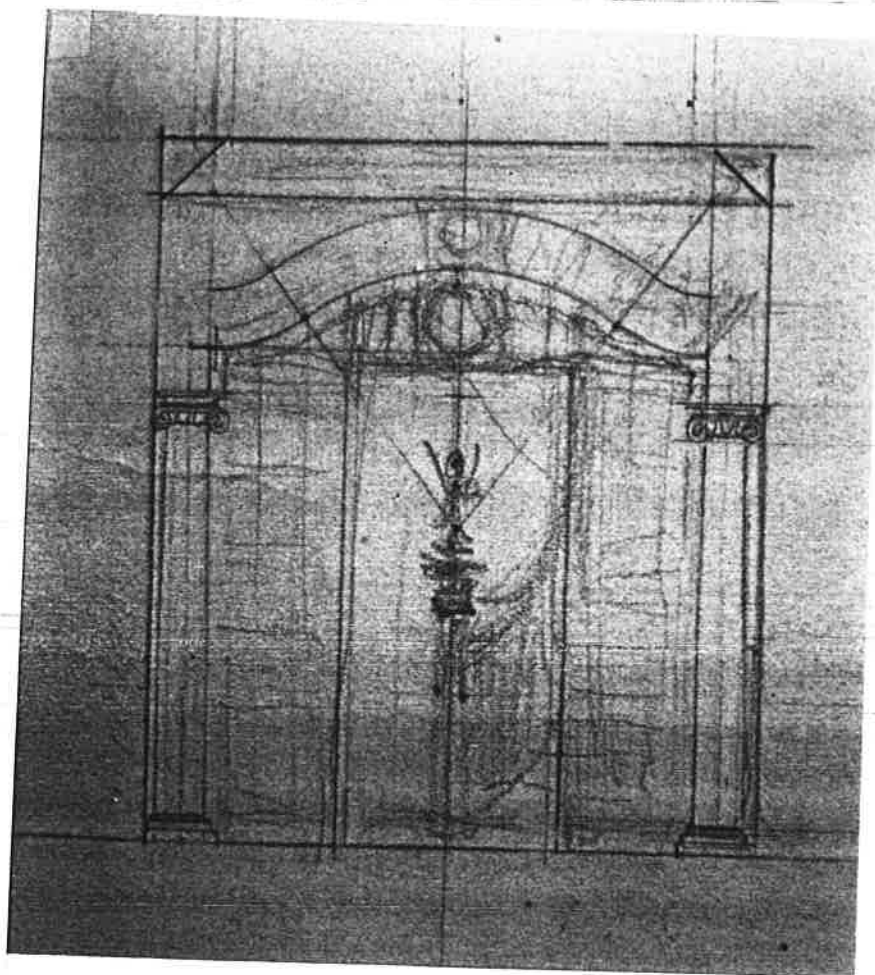
- Alçat de la porta principal d'entrada amb l'aparició de dues boles, no realitzades. Llapis sobre paper de ceba.



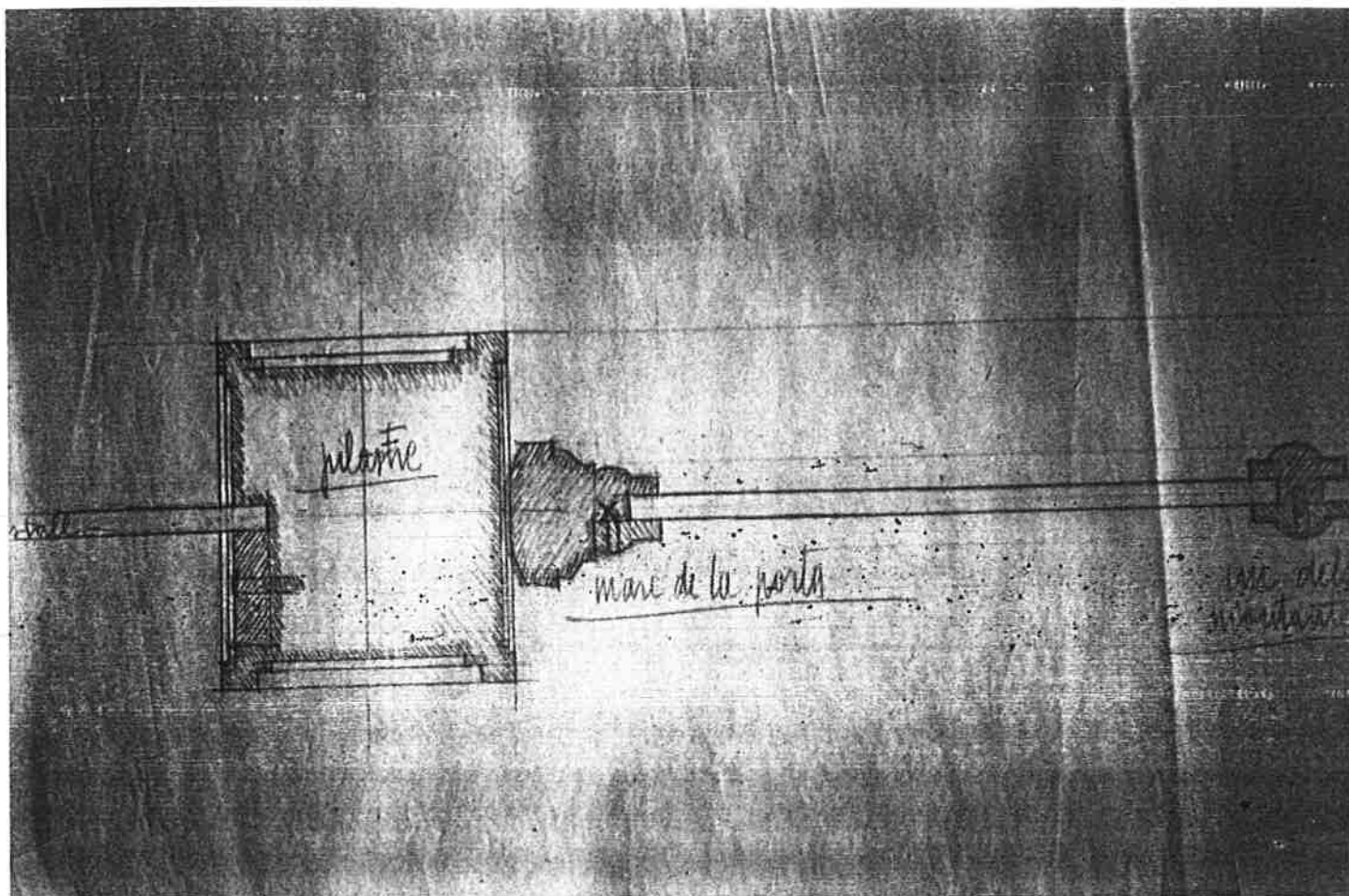
- Alçat de la porta
Llapis sobre paper.



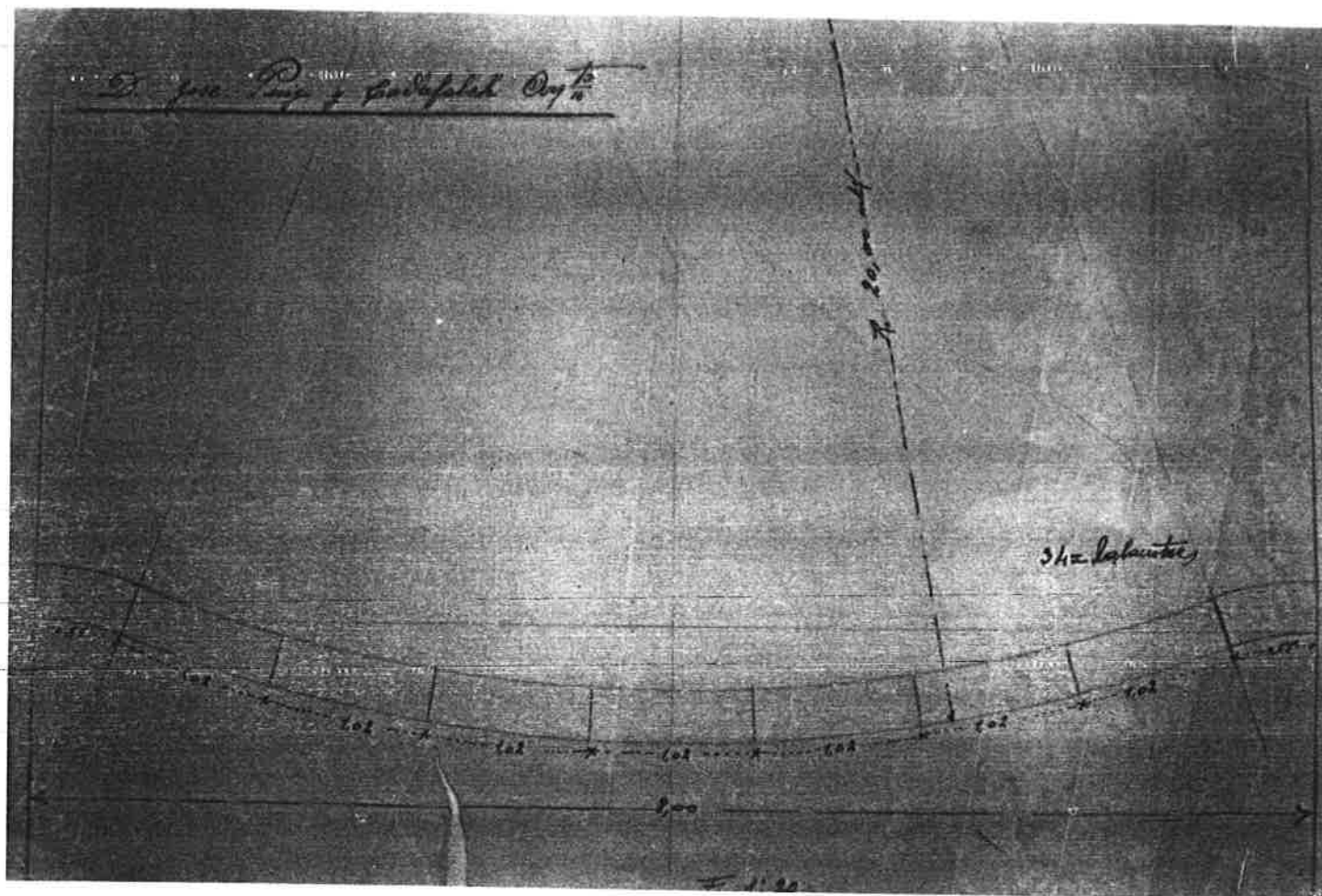
- Alçat - croquis de la porta principal d'entrada.
Llapis sobre paper ceba.



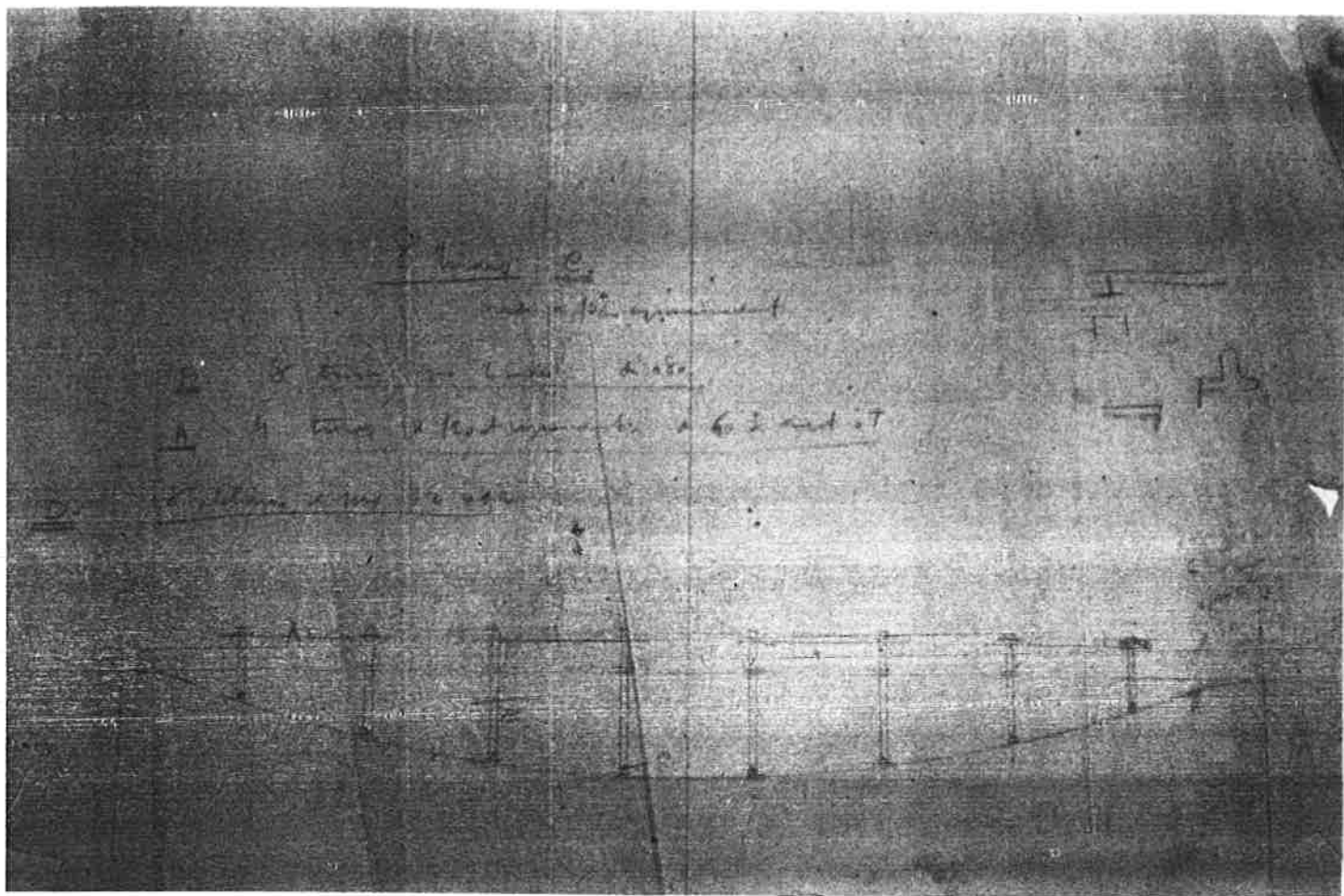
- Alçat de la garita del porter.
Llapis sobre paper.



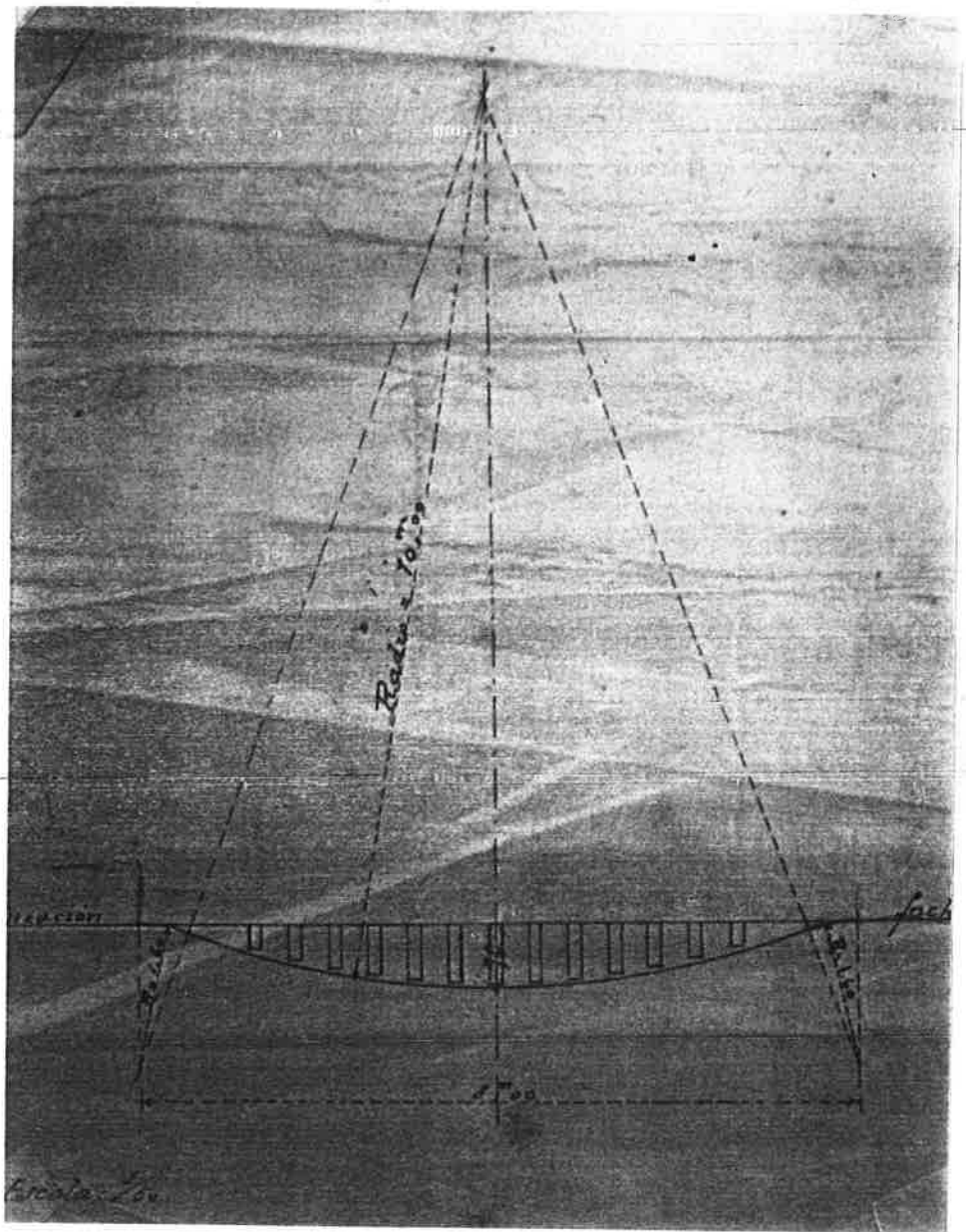
- Detall de fusteria de la porta d'entrada.
Llapis sobre paper.



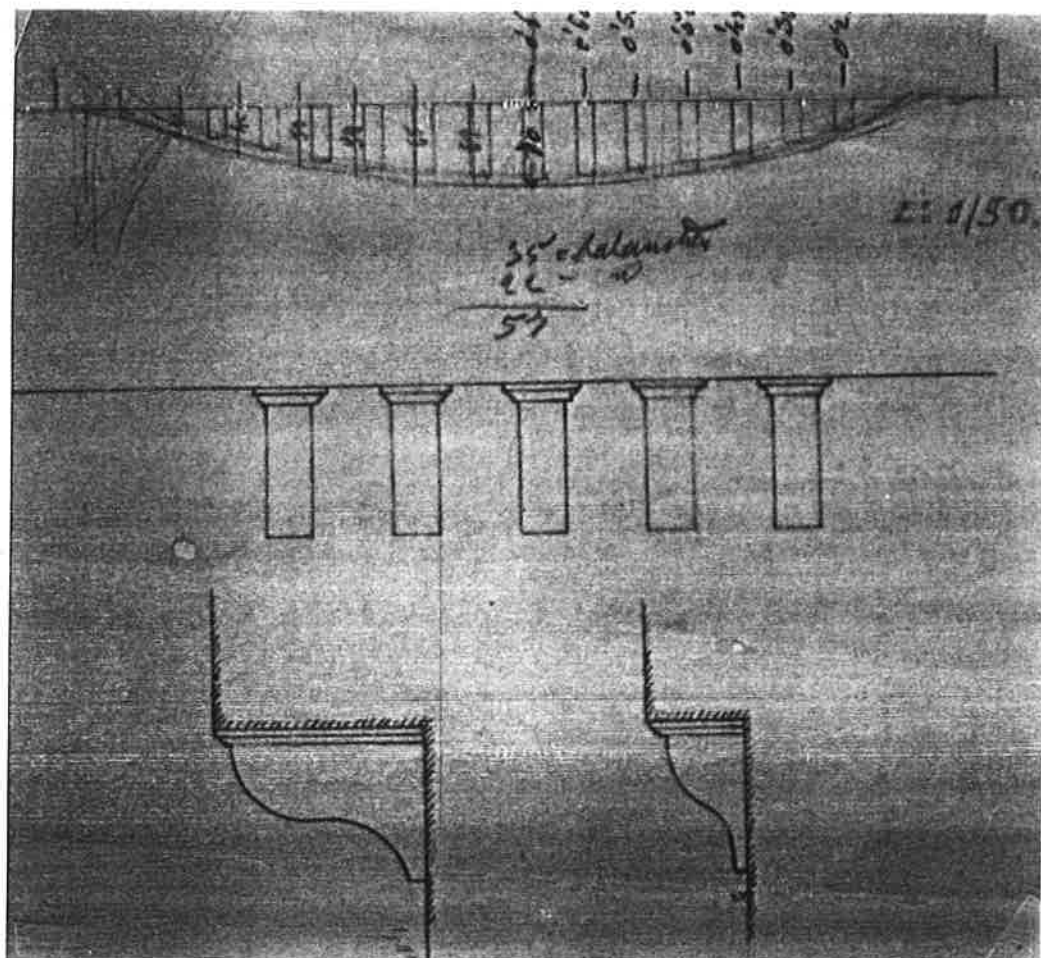
- Planta de construcció de la sinusoide de la galeria al segon pis, amb la col.locació de les mènscules.
Tinta sobre paper.



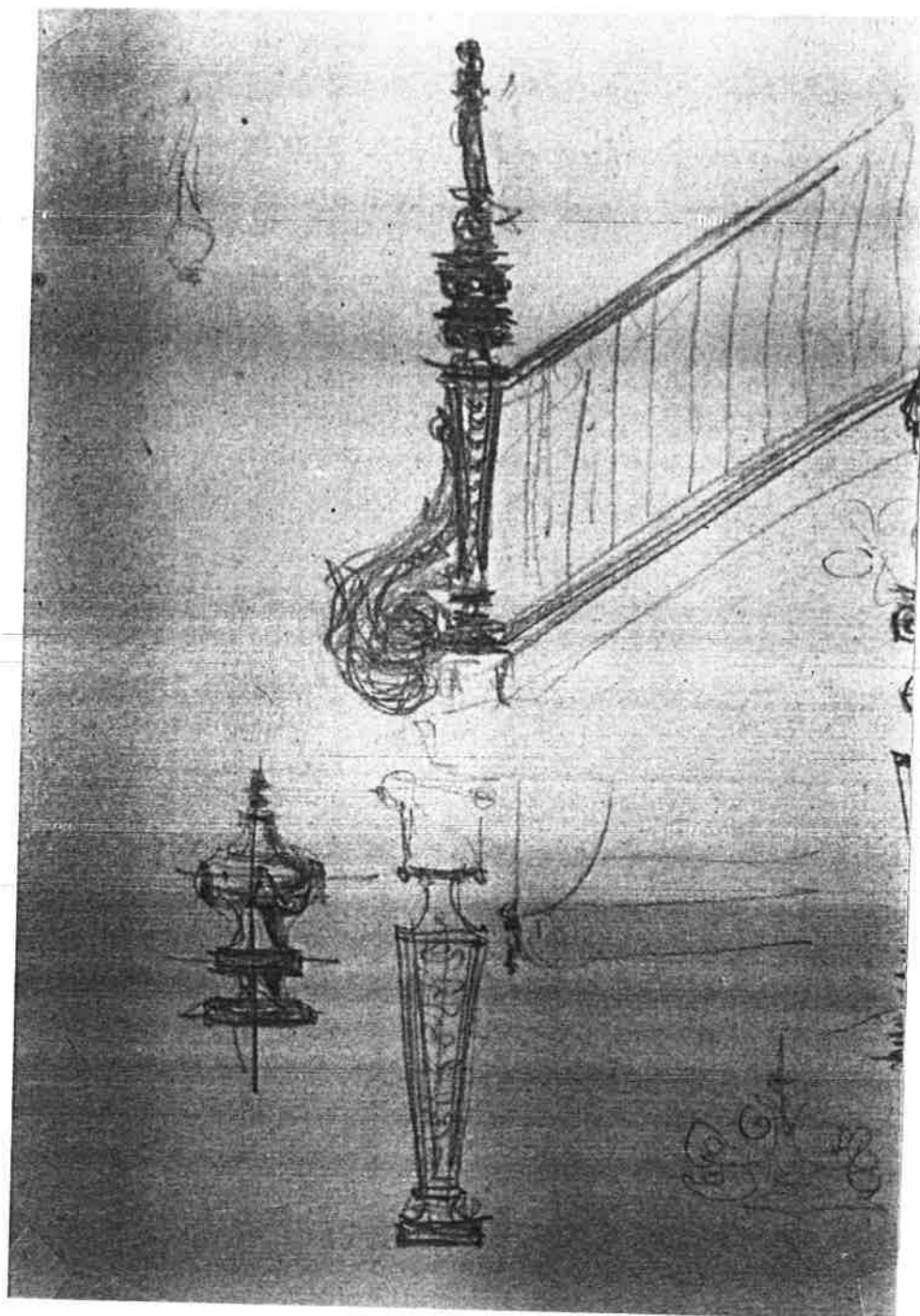
- Planta de la barana sobre la tribuna i
situació dels balustres.
Tinta i llapis sobre paper ceba.



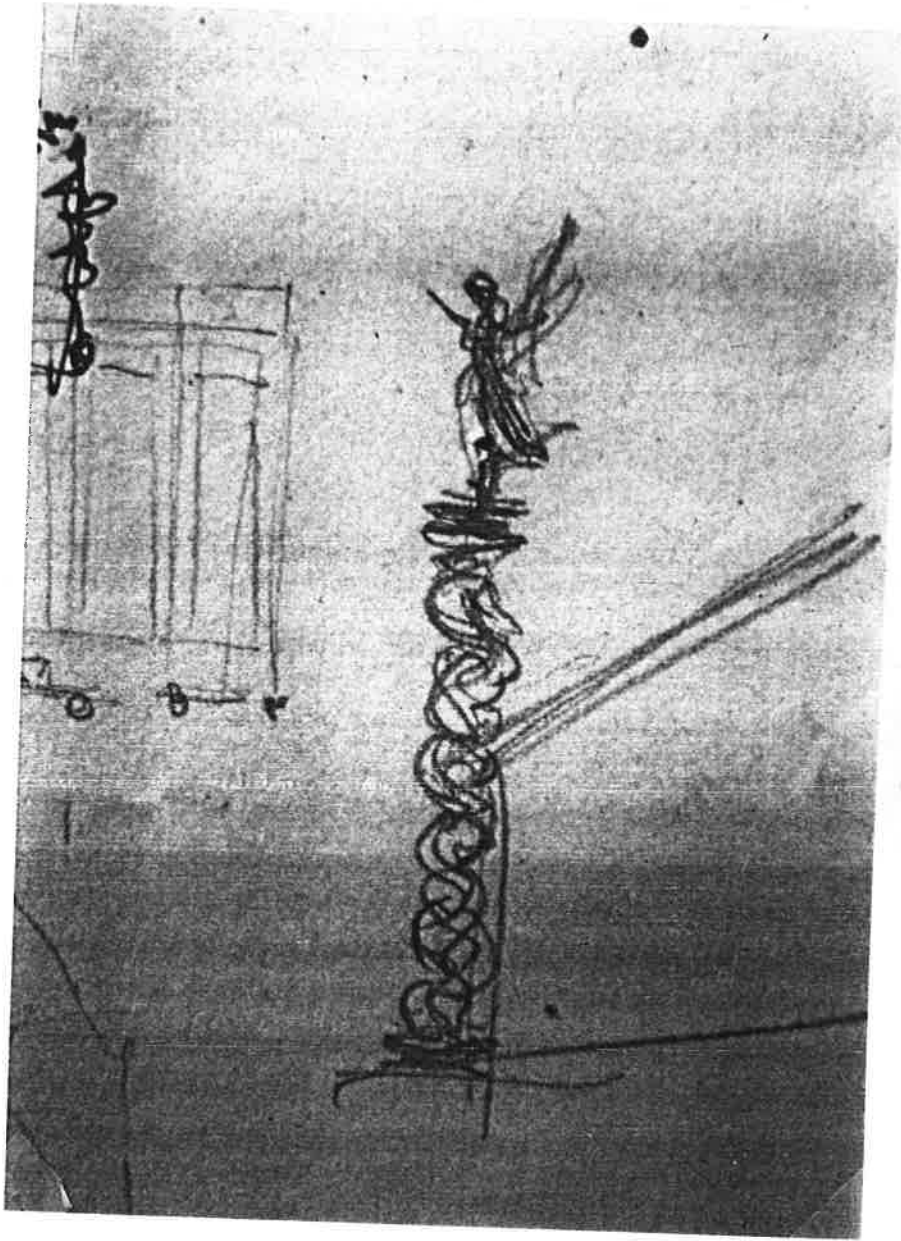
- Construcció geomètrica de l'esvestrament de la tribuna.
- Tinta sobre paper tela.



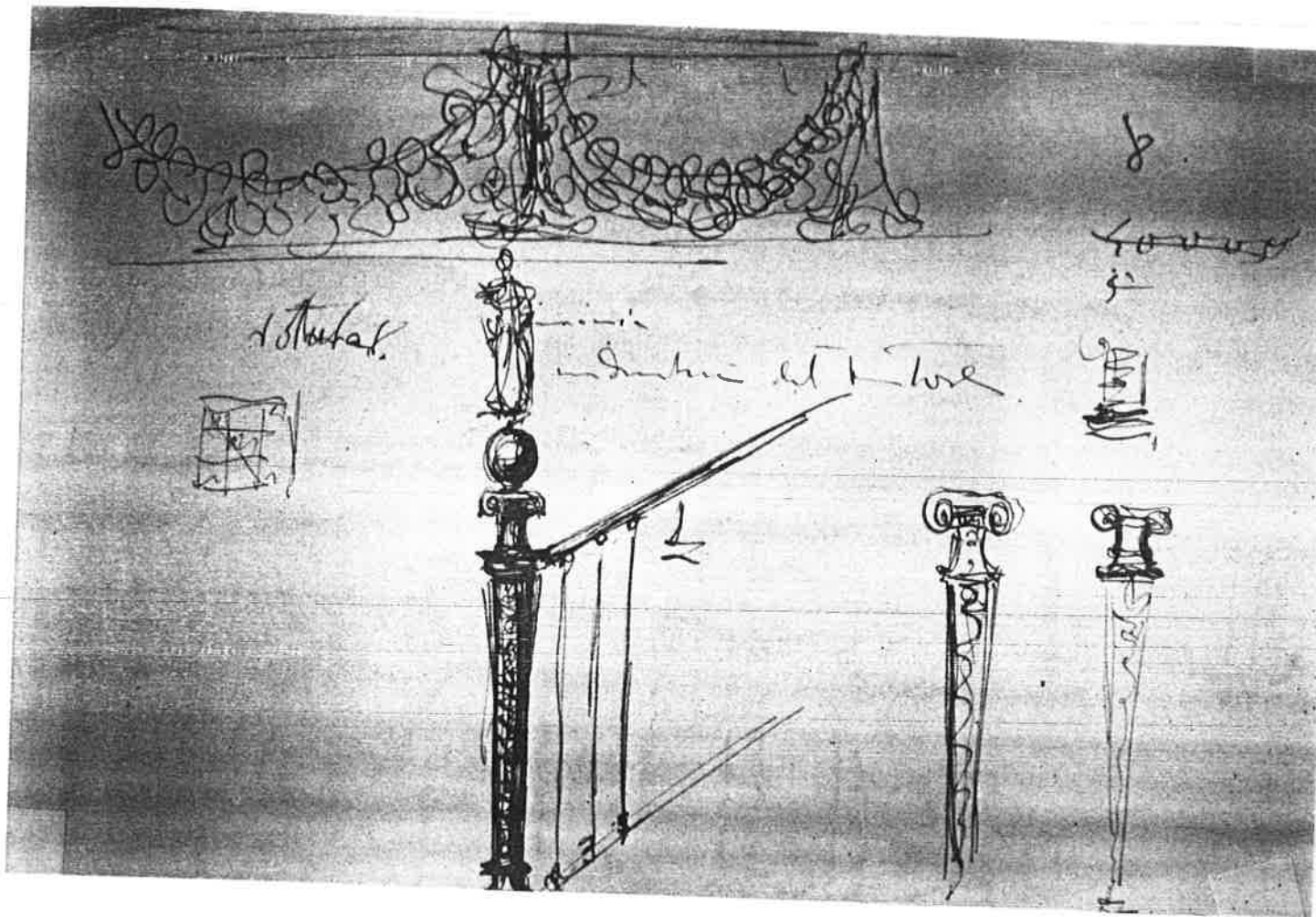
- Planta de la tribuna del segon pis, amb especificació de les mésules de suport. Llapis sobre paper ceba.



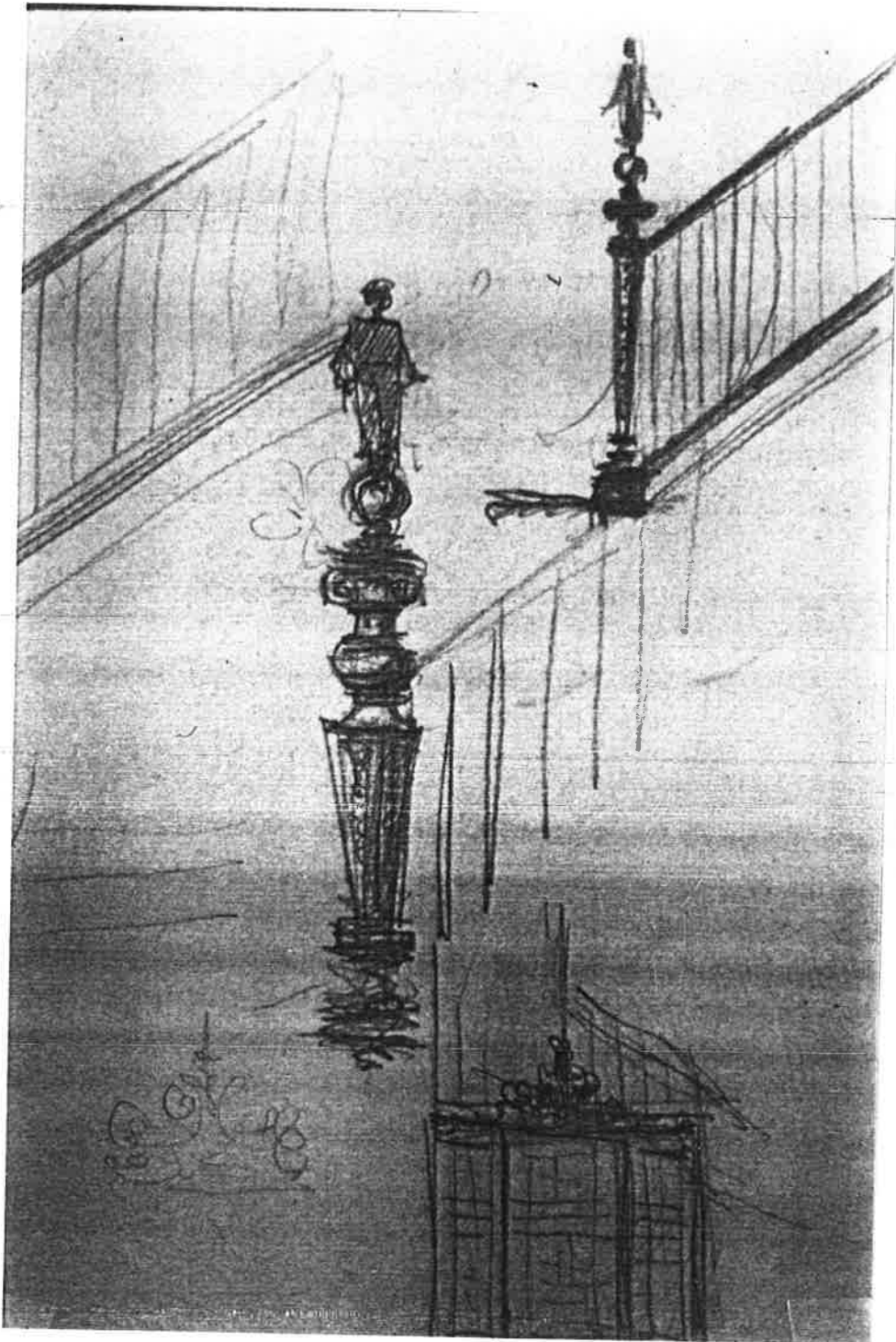
- Alçat de final o arrencada de l'escala principal, amb diverses solucions del coronament de la pilastra inicial.
Llapis sobre paper.



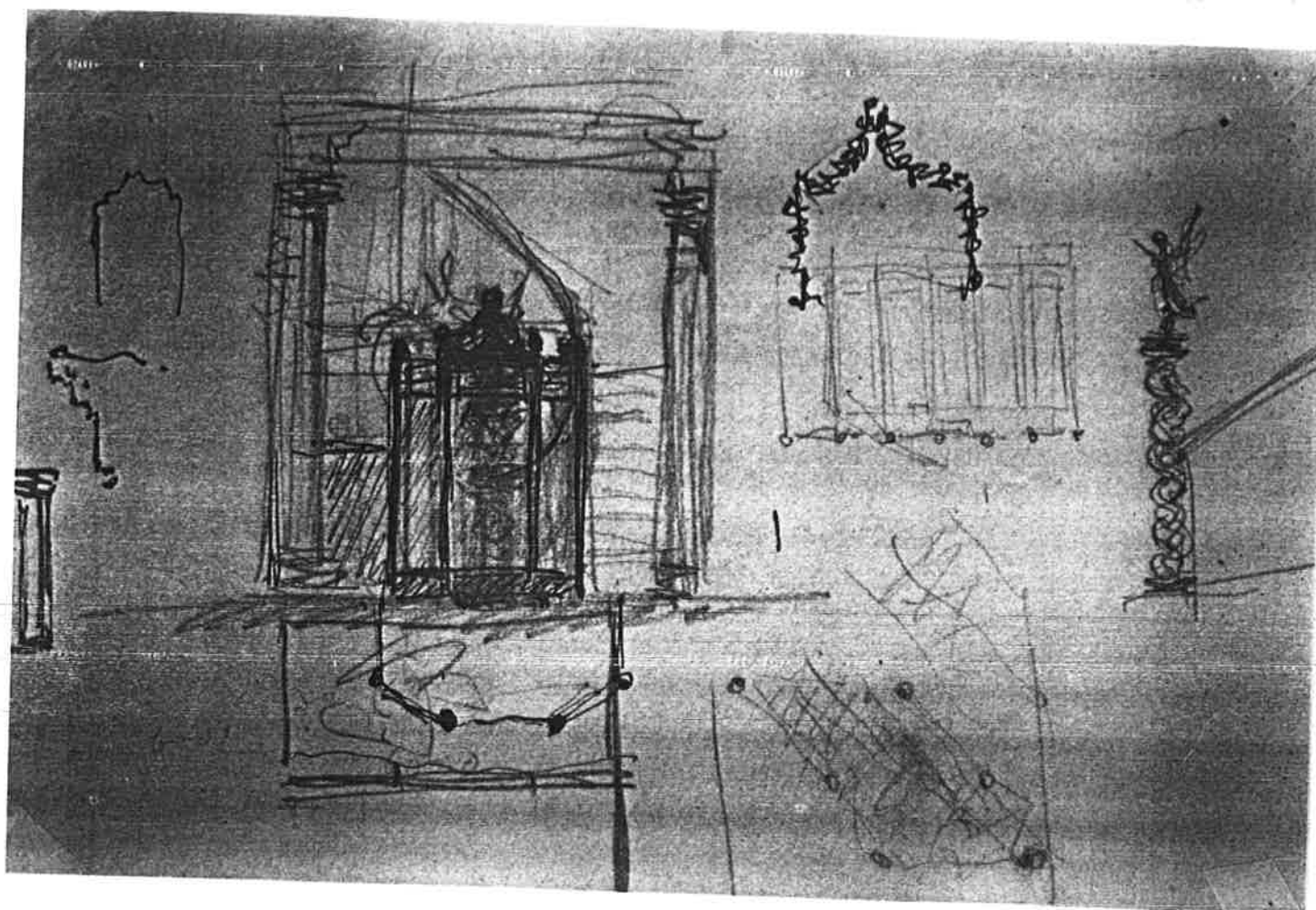
- Alçat de la columna barroca i l'estatua de coronació de l'inici de l'escala.
Llapis sobre paper.



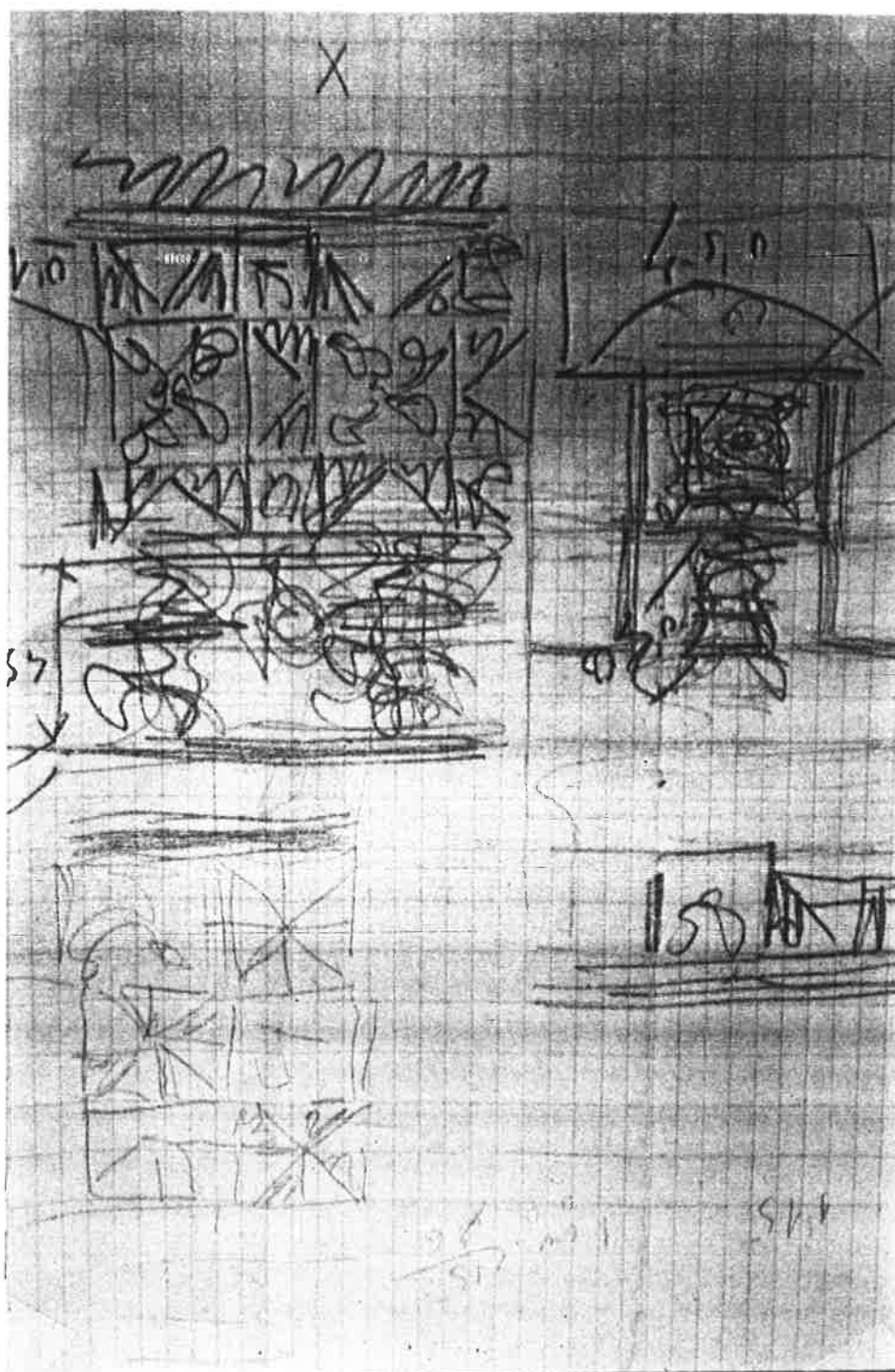
- Croquis sobre el mateix tema, amb el detall del fris de l'entrada.
Tinta sobre paper vegetal.



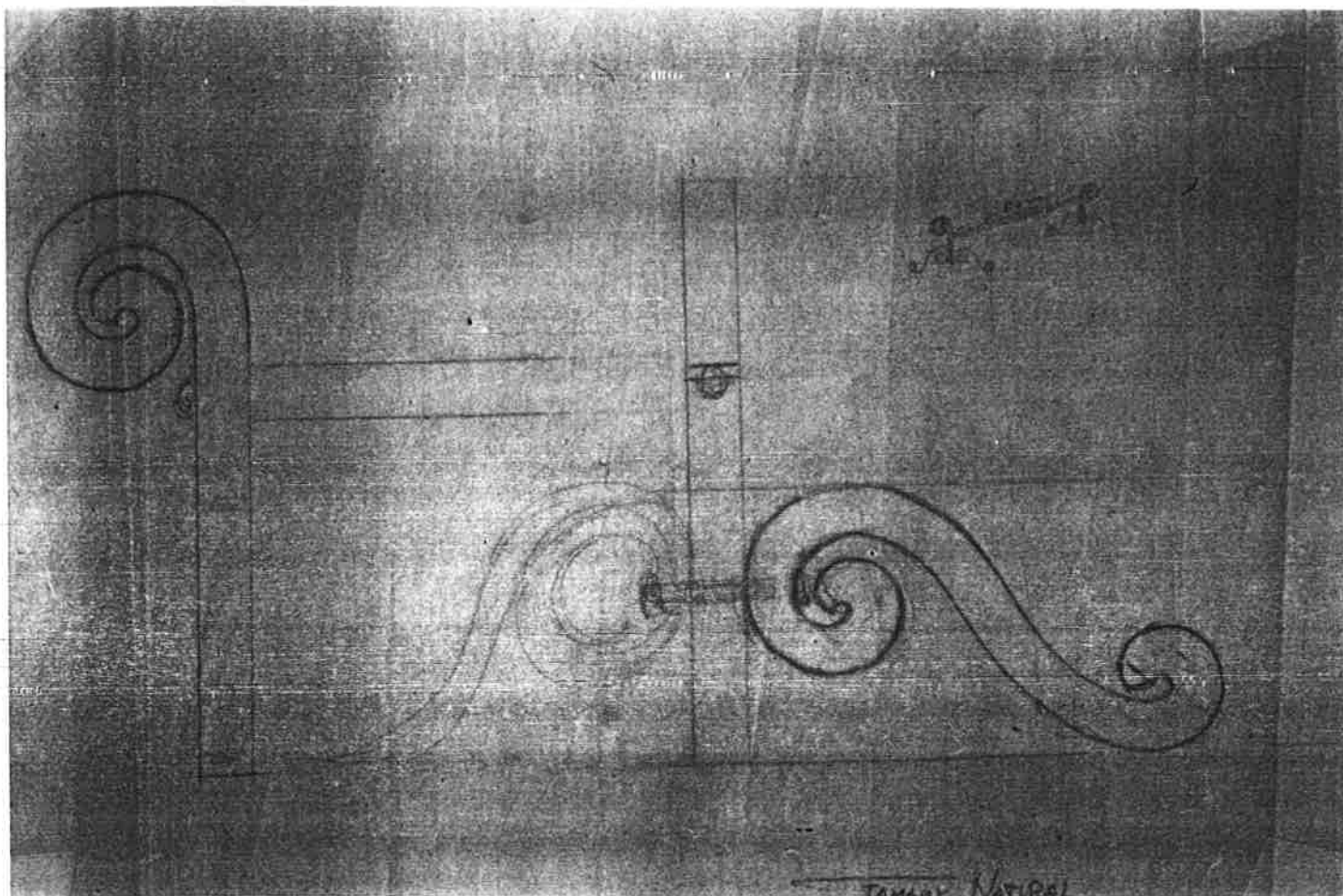
- Alçat d'altres solucions sobre el tema anterior.
Llapis sobre paper.



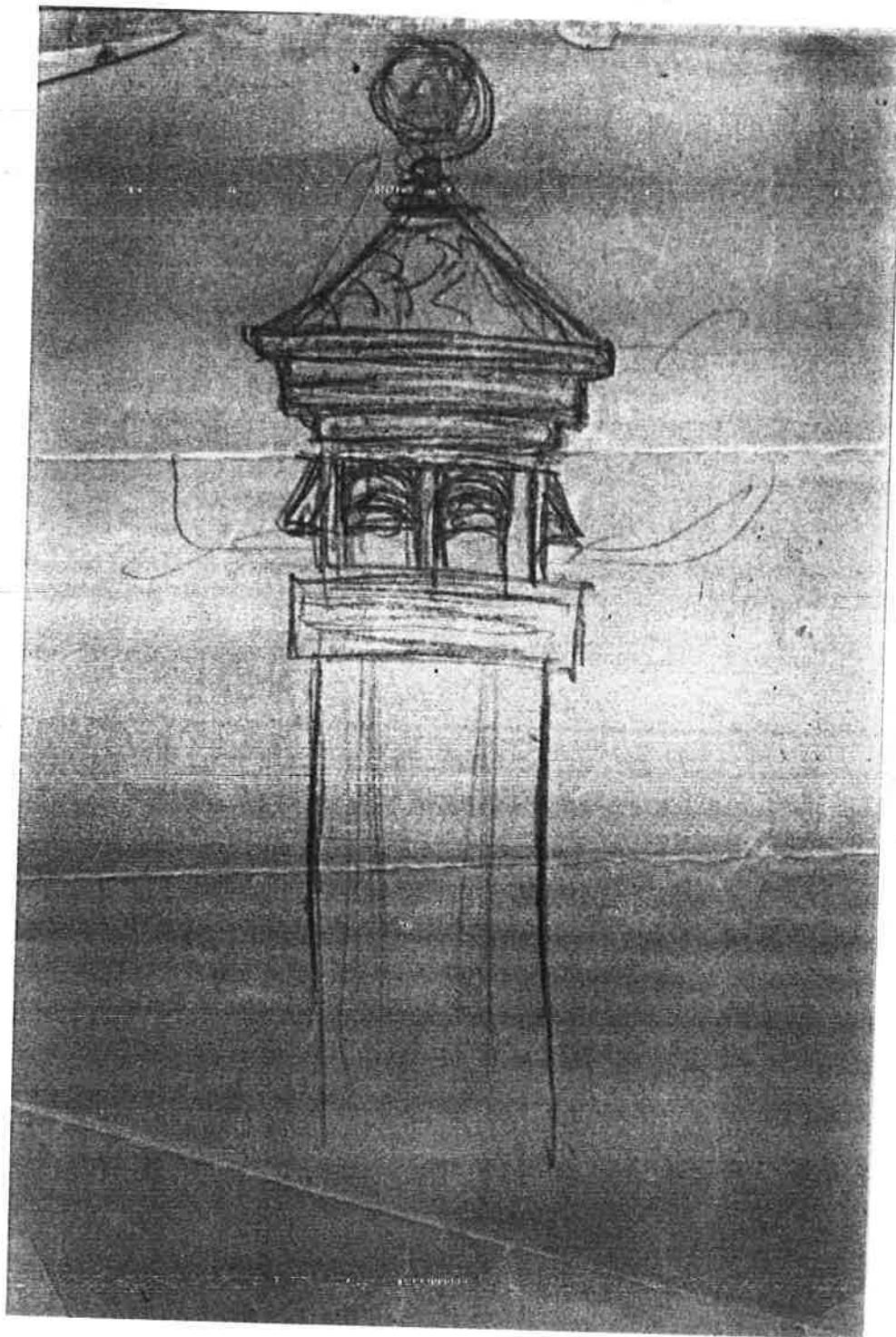
- Alçat - croquis de la gàbia de la porta.
Llapis i tinta sobre paper ceba.



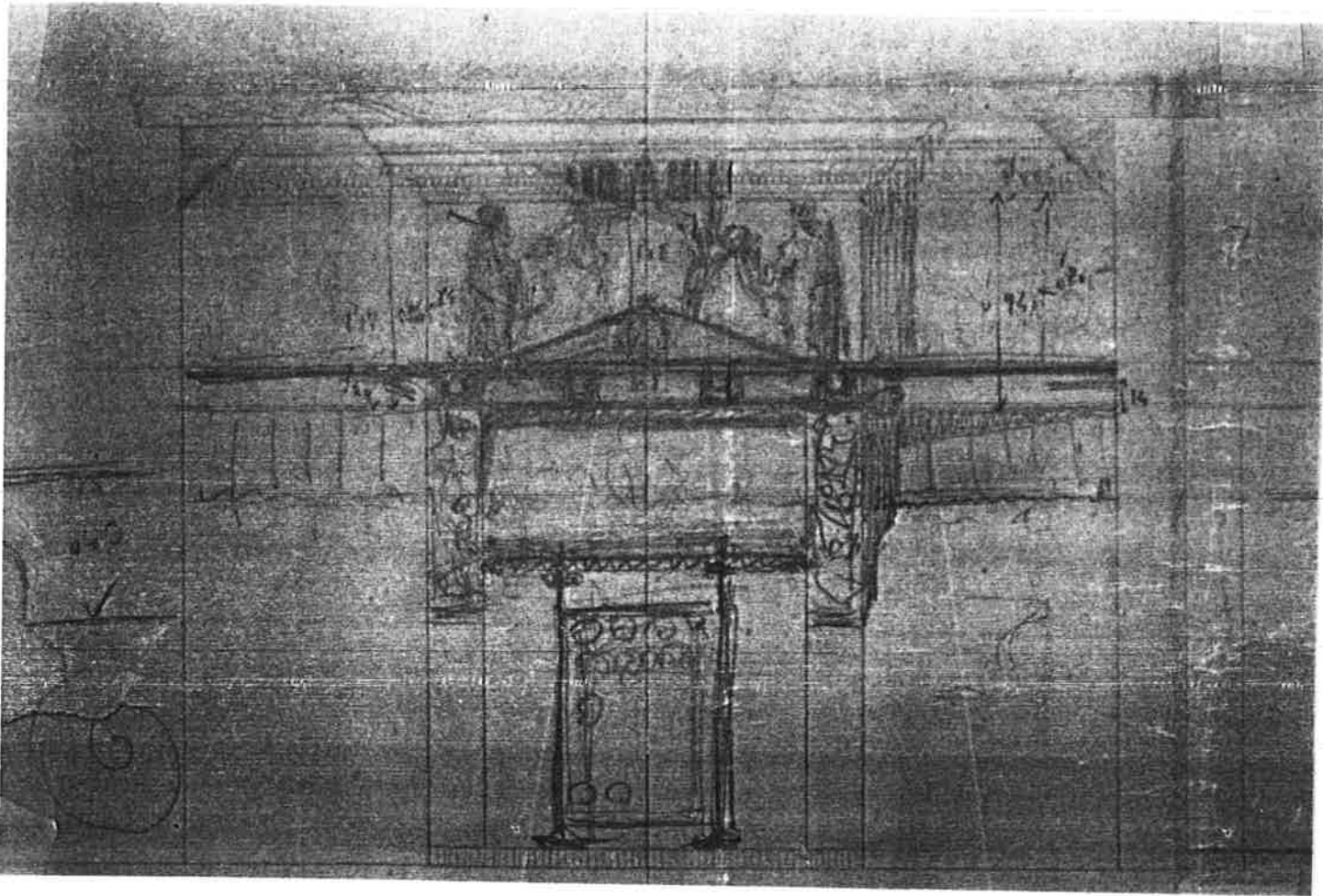
- Croquis de parts de les parets del menjador.
Llapis sobre paper quadriculat.



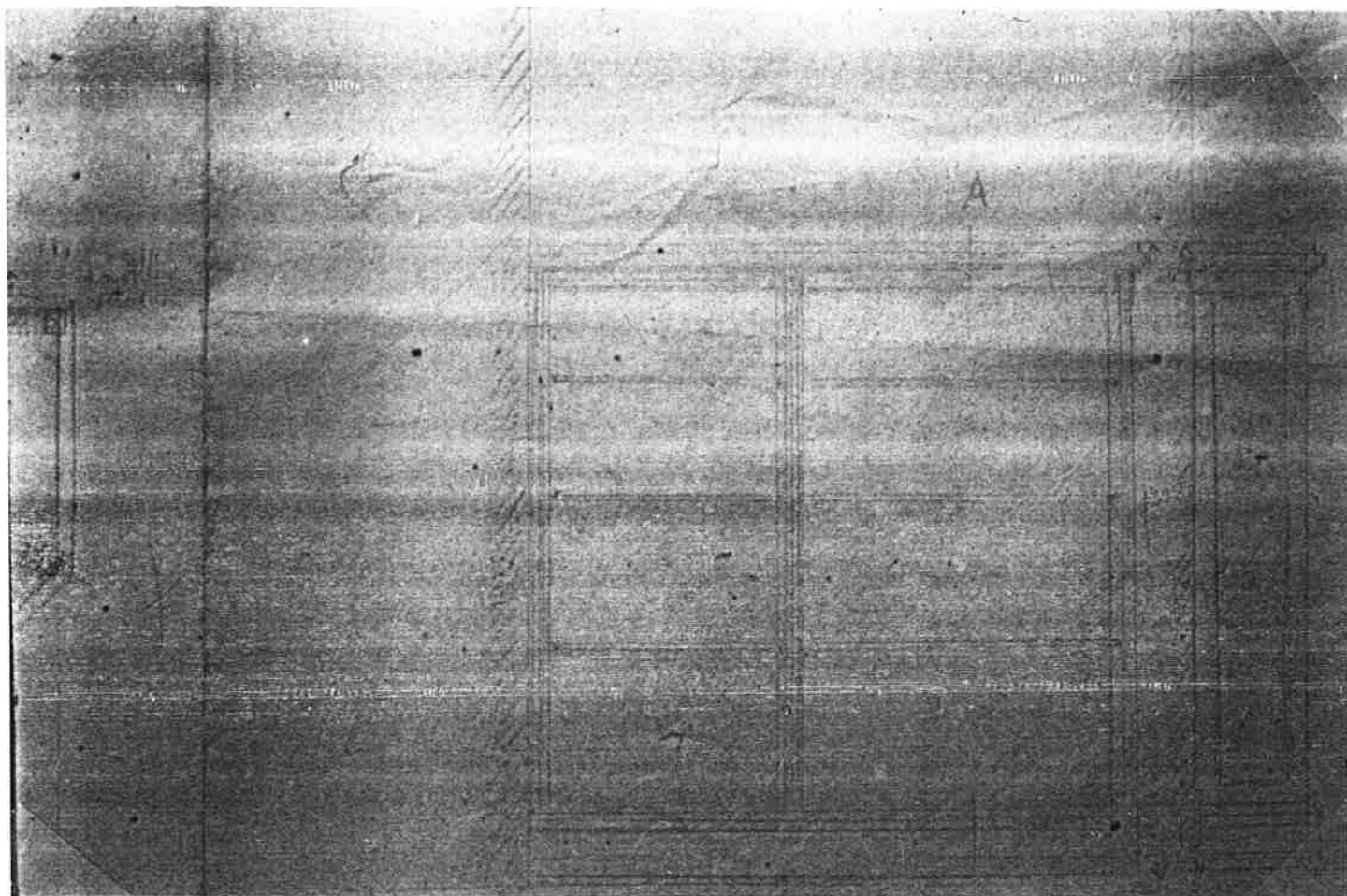
- Alçat i croquis dels detalls dels ferros de subjecció.
Llapis i tinta sobre paper ceba.



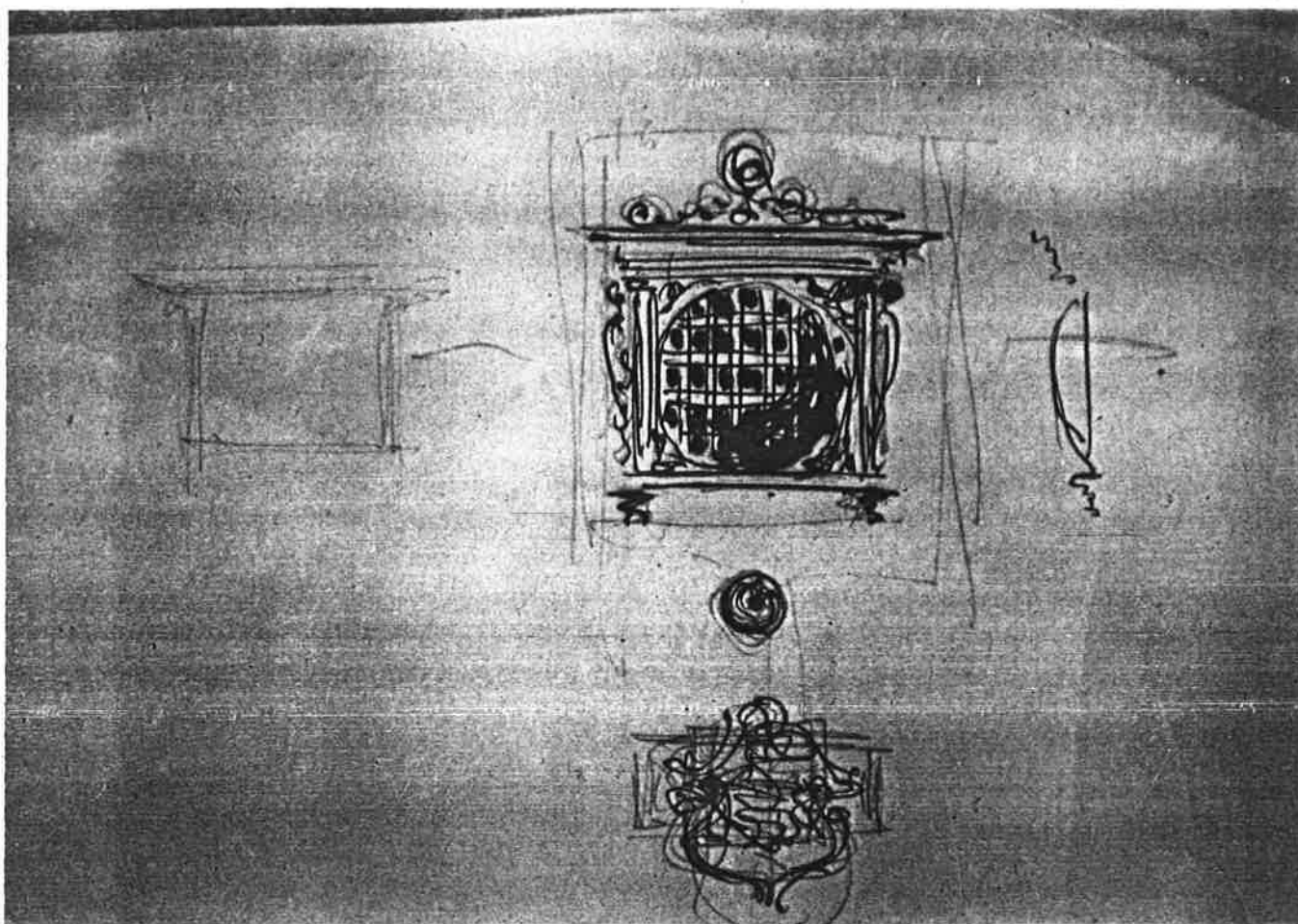
- Alçat - croquis dels remats de xemeneia
Llapis i tinta sobre paper ceba.



- Alçat de la llar de for i primeres idees.
Llapis sobre paper ceba.

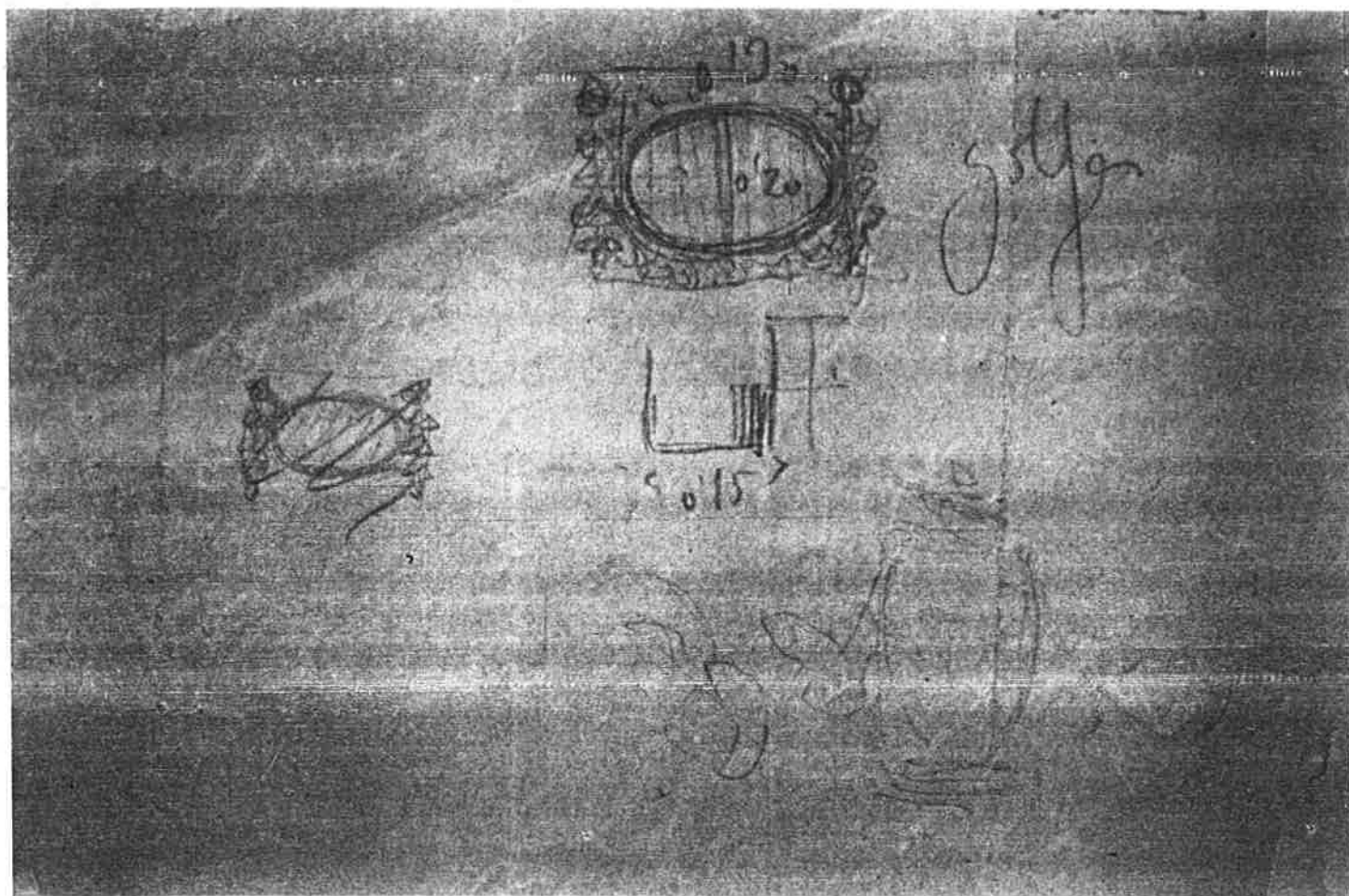


- Alçat frontal i lateral de moble - armari
Llapis sobre paper de ceba.

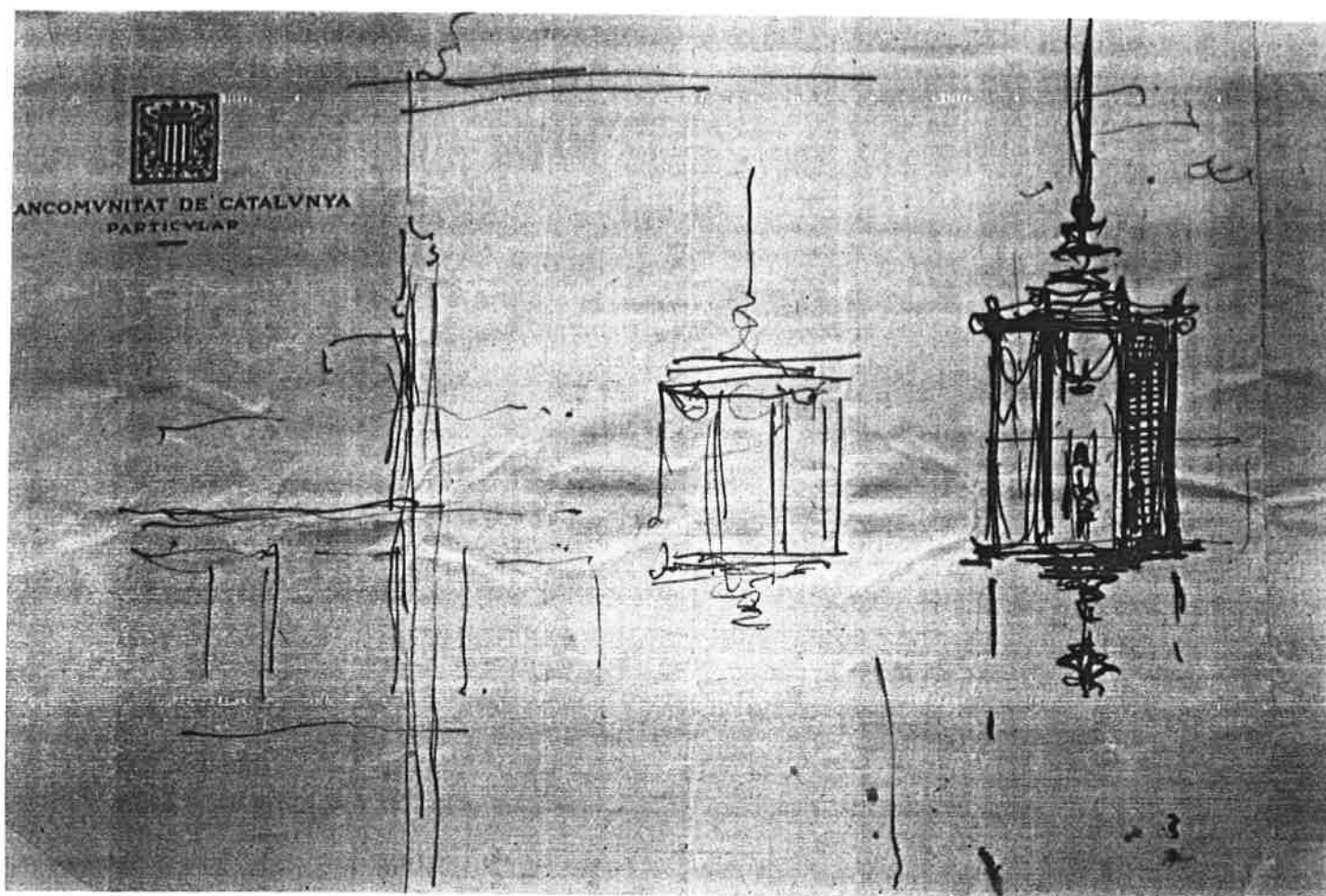


- Alçat - secció de l'espitllera de la porta
dels pisos.

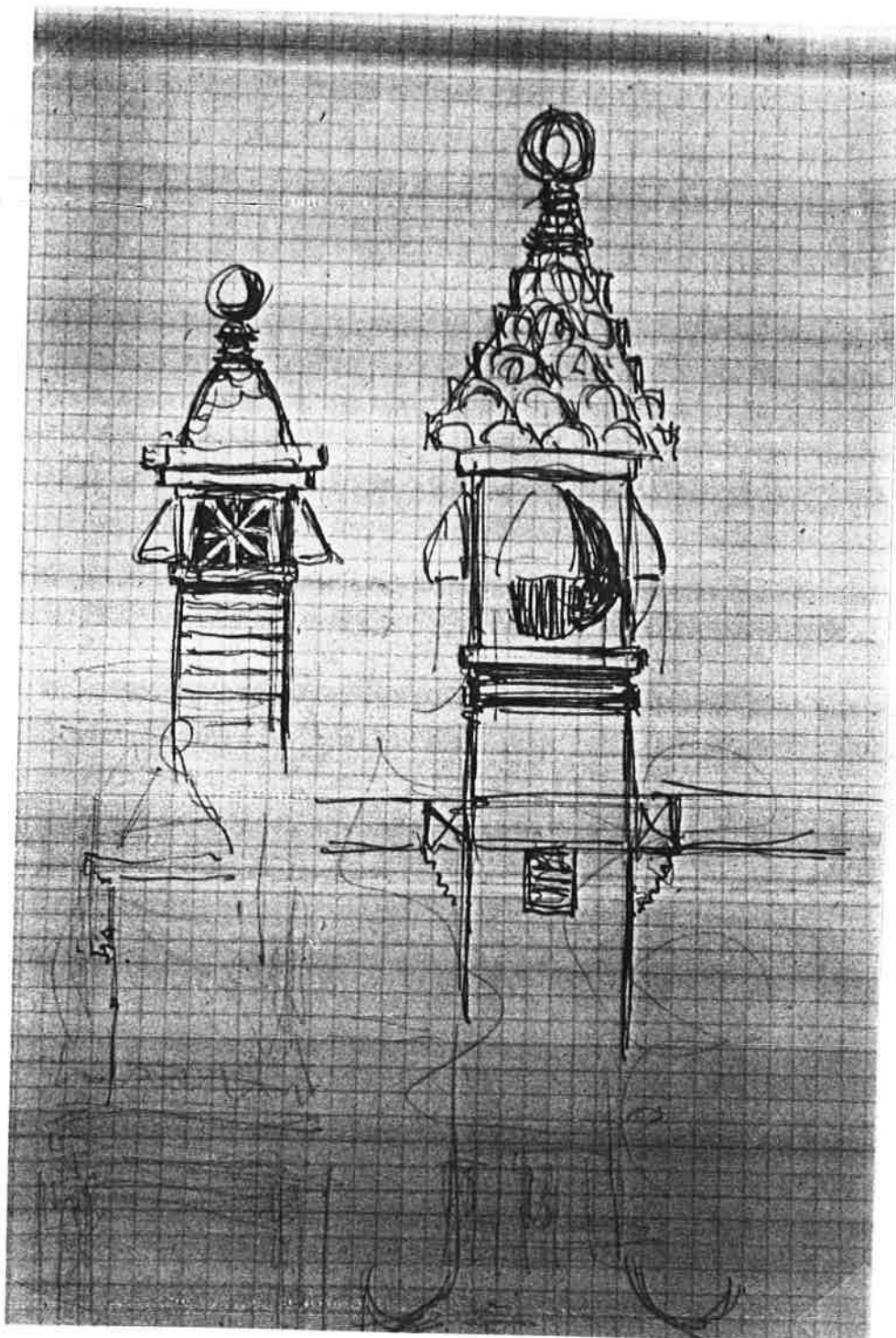
Tinta i llapis sobre paper.



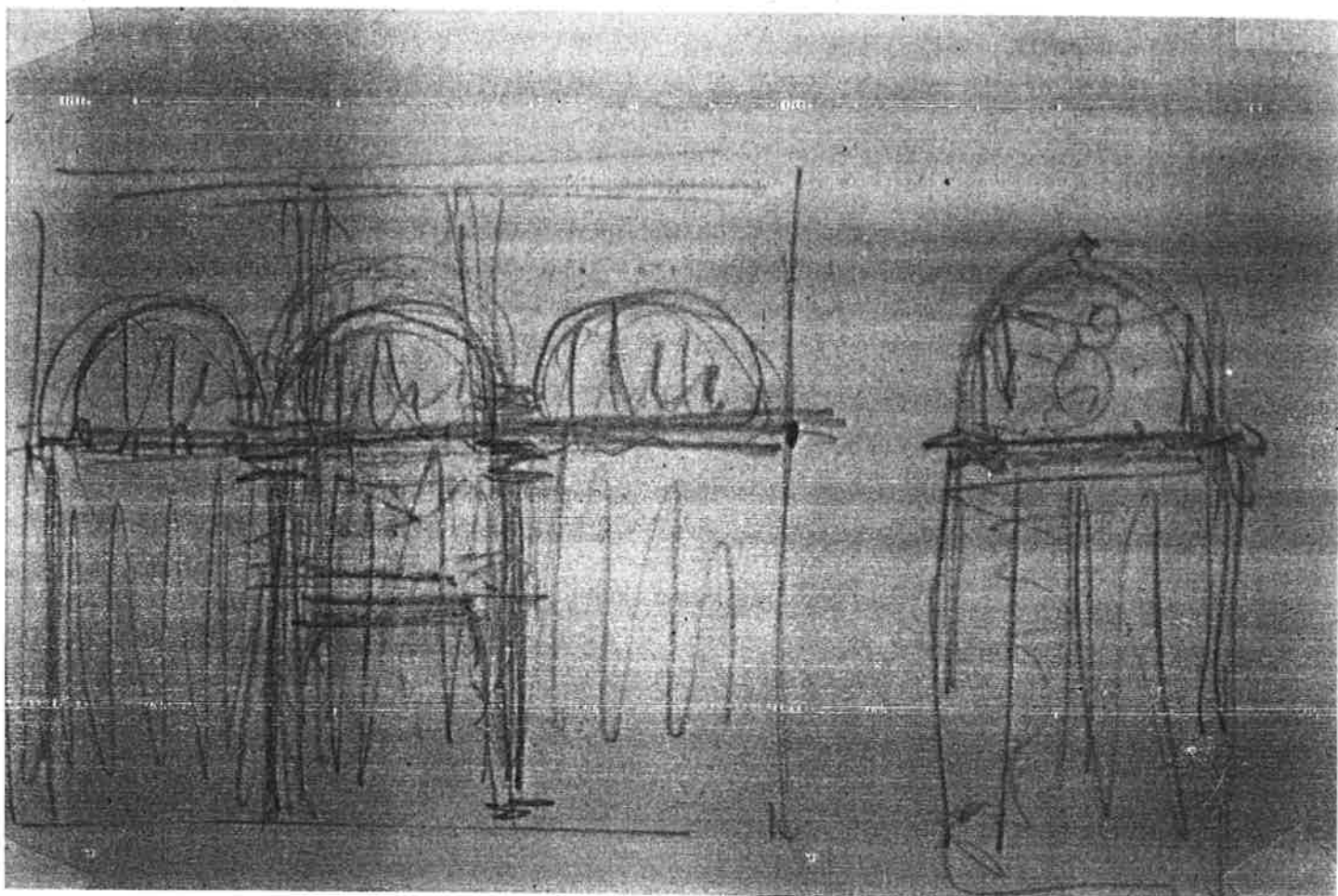
- Alçat i planta del forat de respiració
del teulat a la catalana.
Llapis sobre paper ceba.



- Croquis dels llums de l'entrada.
Tinta sobre paper de carta.

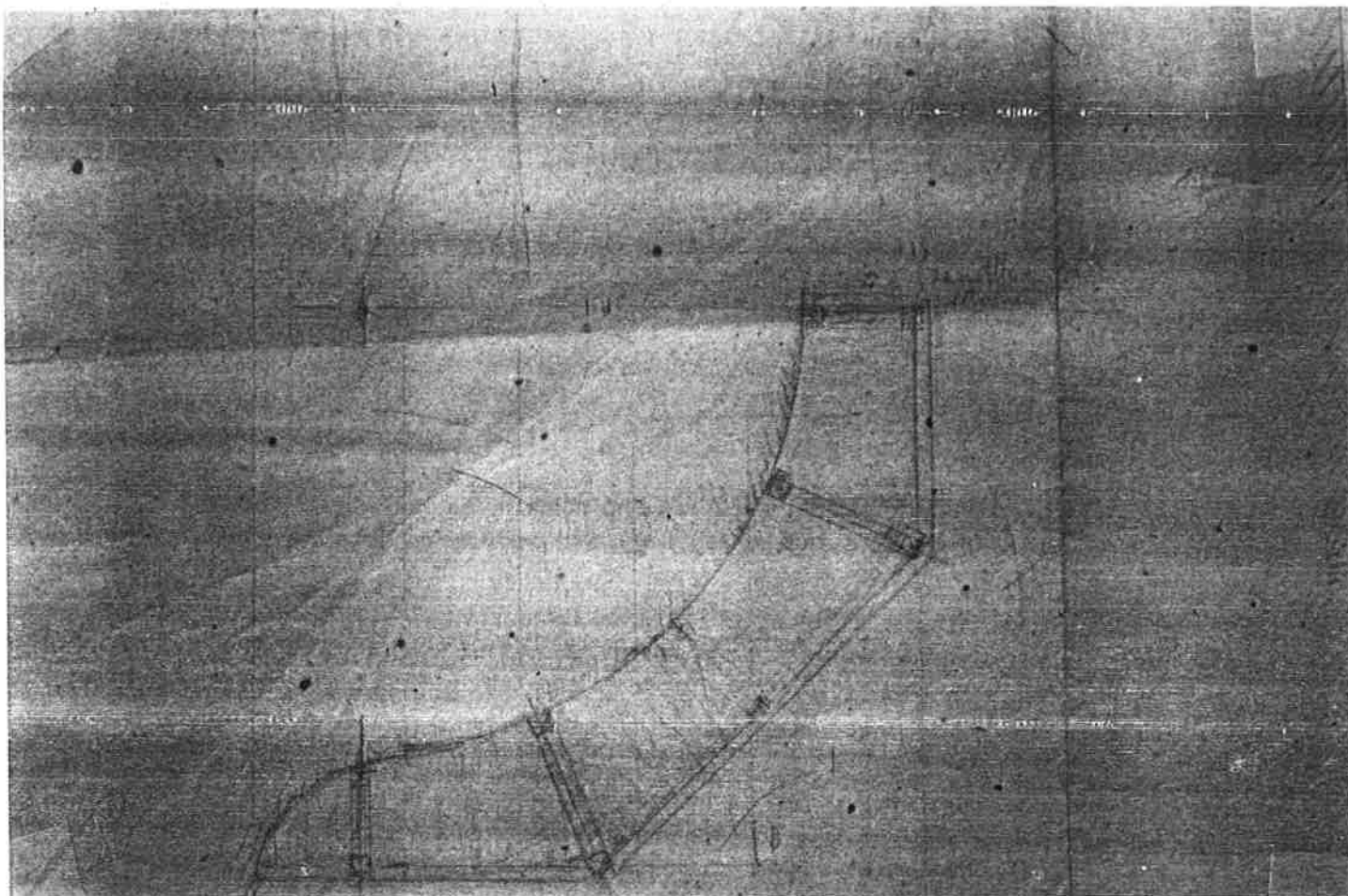


- Alçat de les dues xemeneies.
Tinta sobre paper quadriculat.

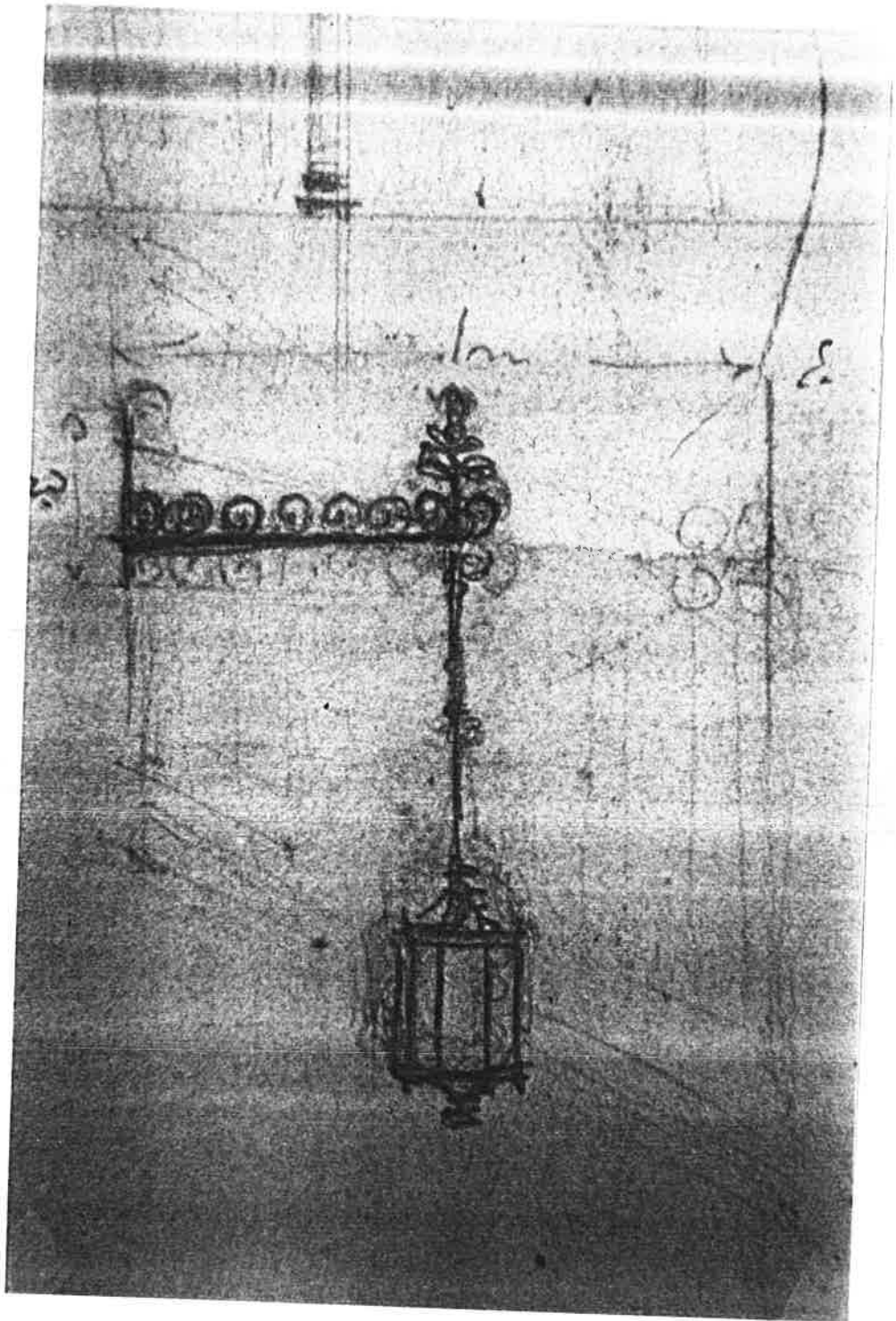


- Croquis - alçat de la divisòria entre el
saló i la tribuna, encara amb arcs de mig
punt.

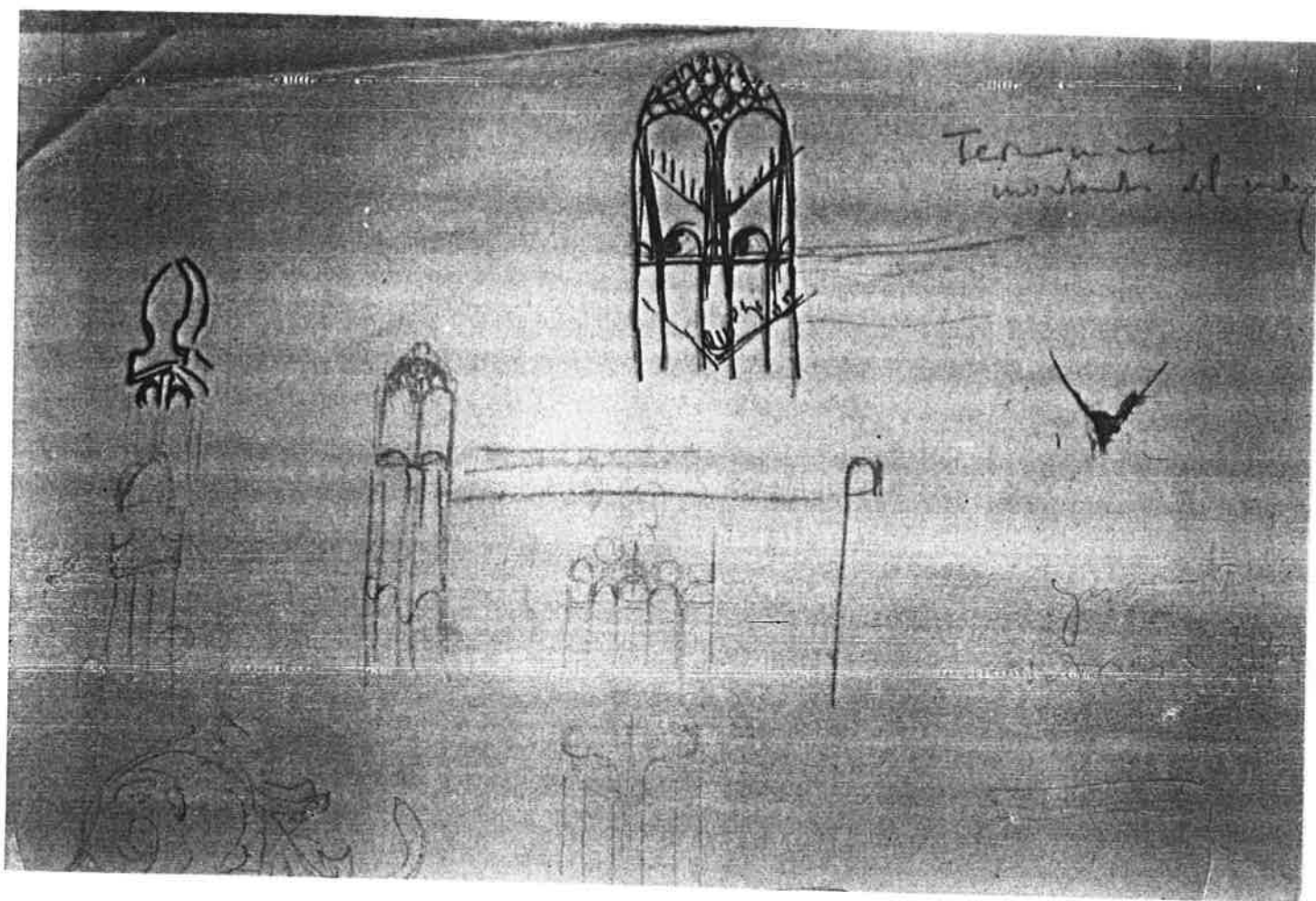
Llapis sobre paper ceba.



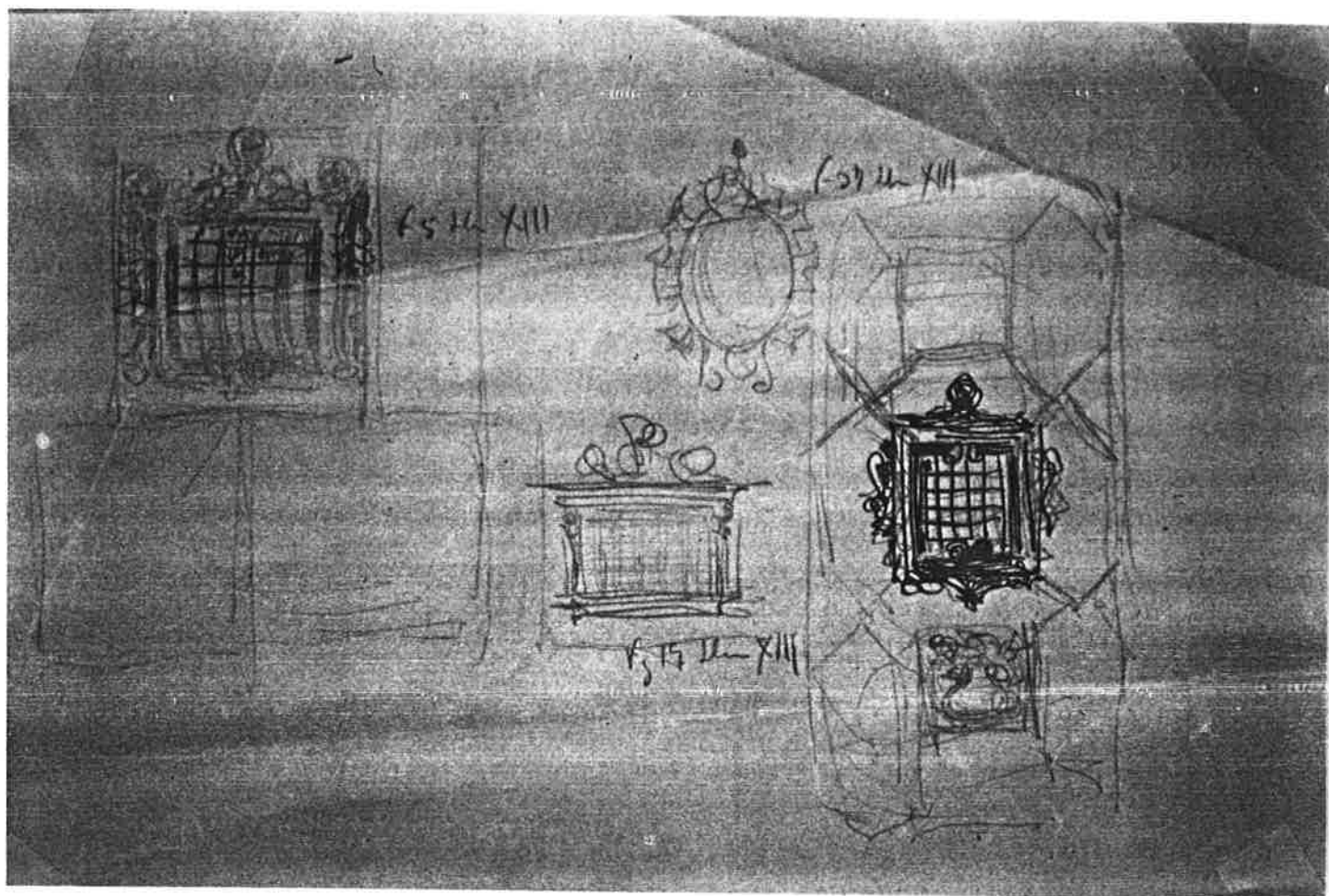
- Planta del moble del despatx.
Llapis sobre paper de ceba.



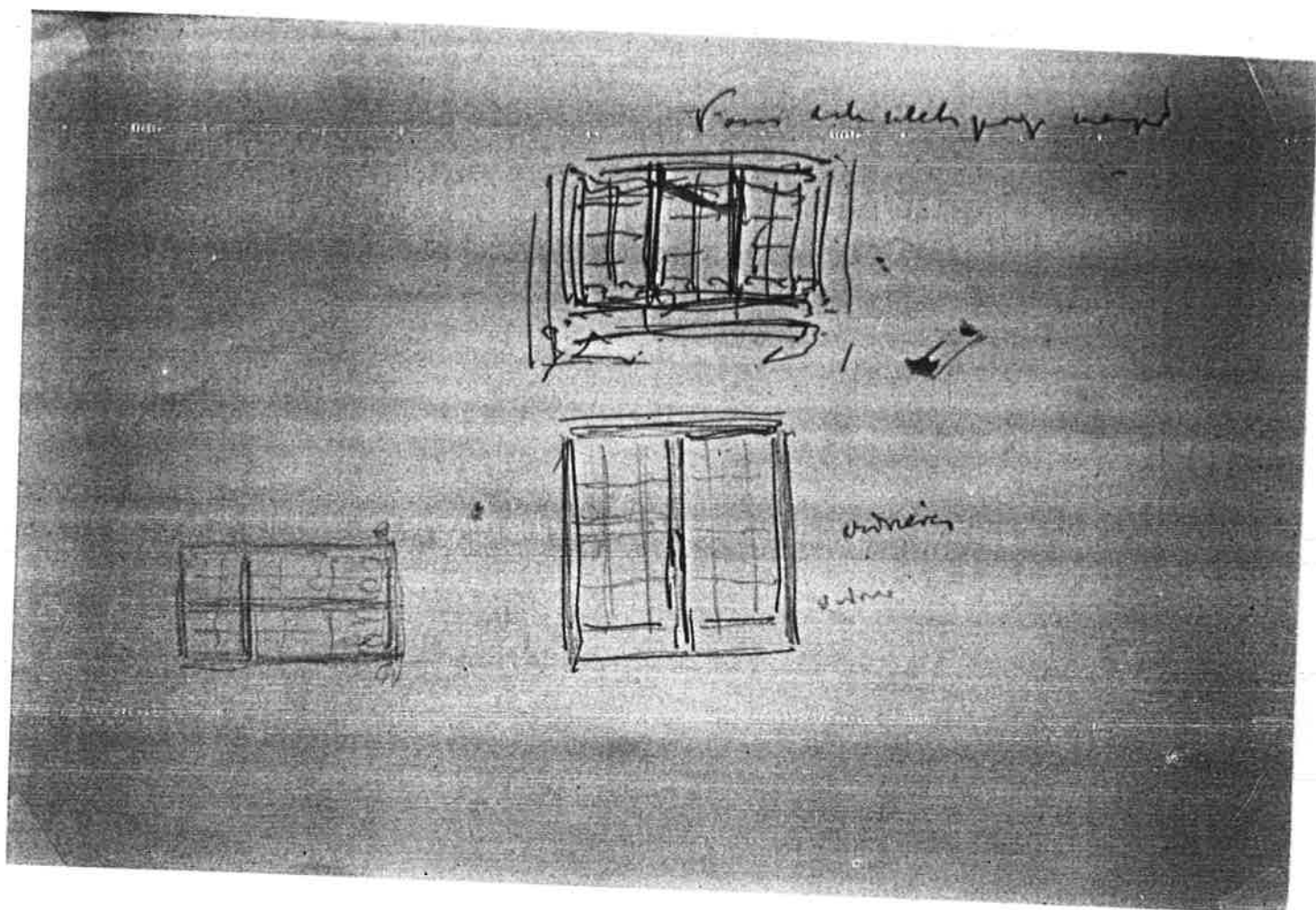
- Alçat lateral de la farola de forja.
Llapis sobre paper ceba.



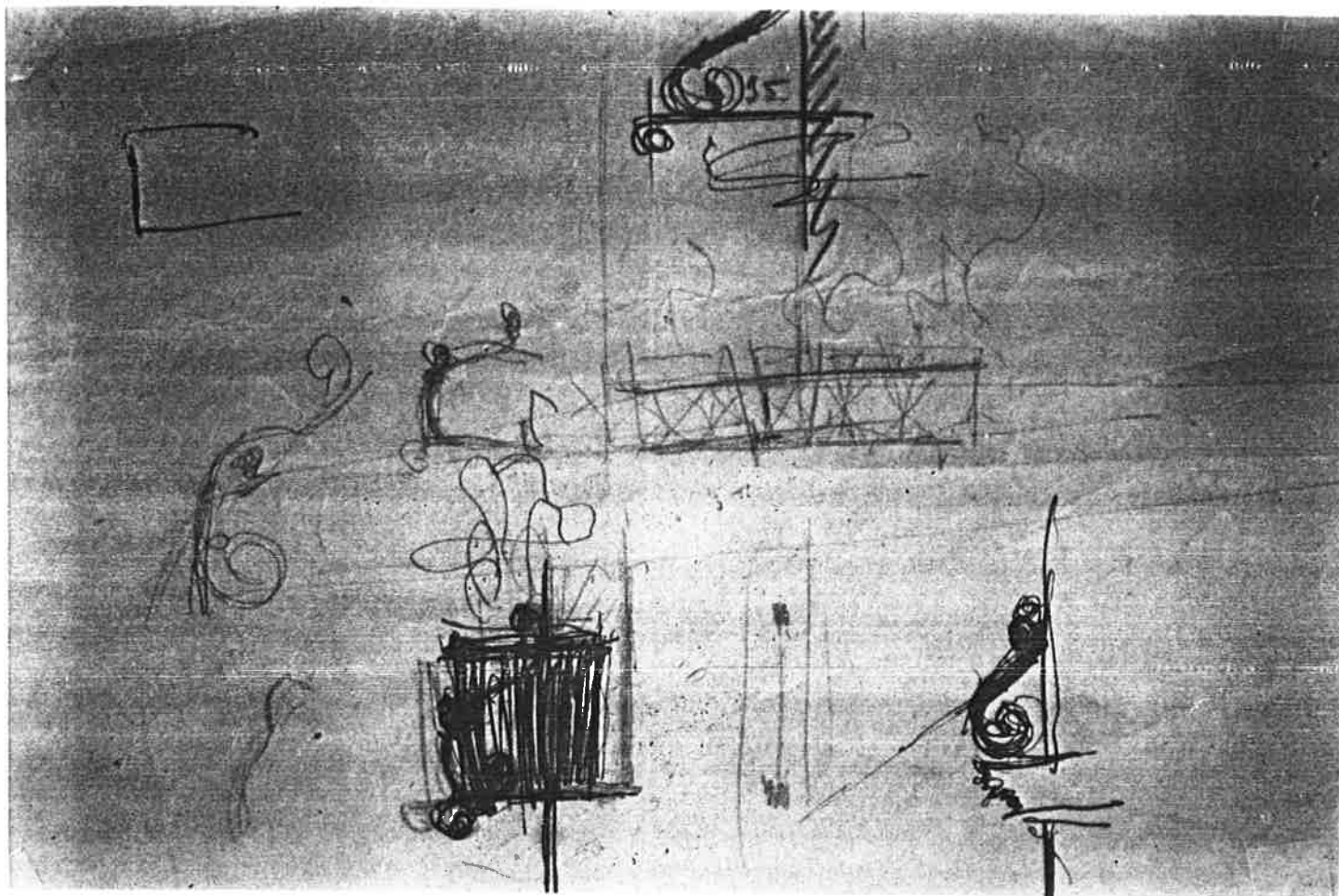
Alçat del remat de la xemeneia de la llar de foc.
Llapis sobre paper de ceba.



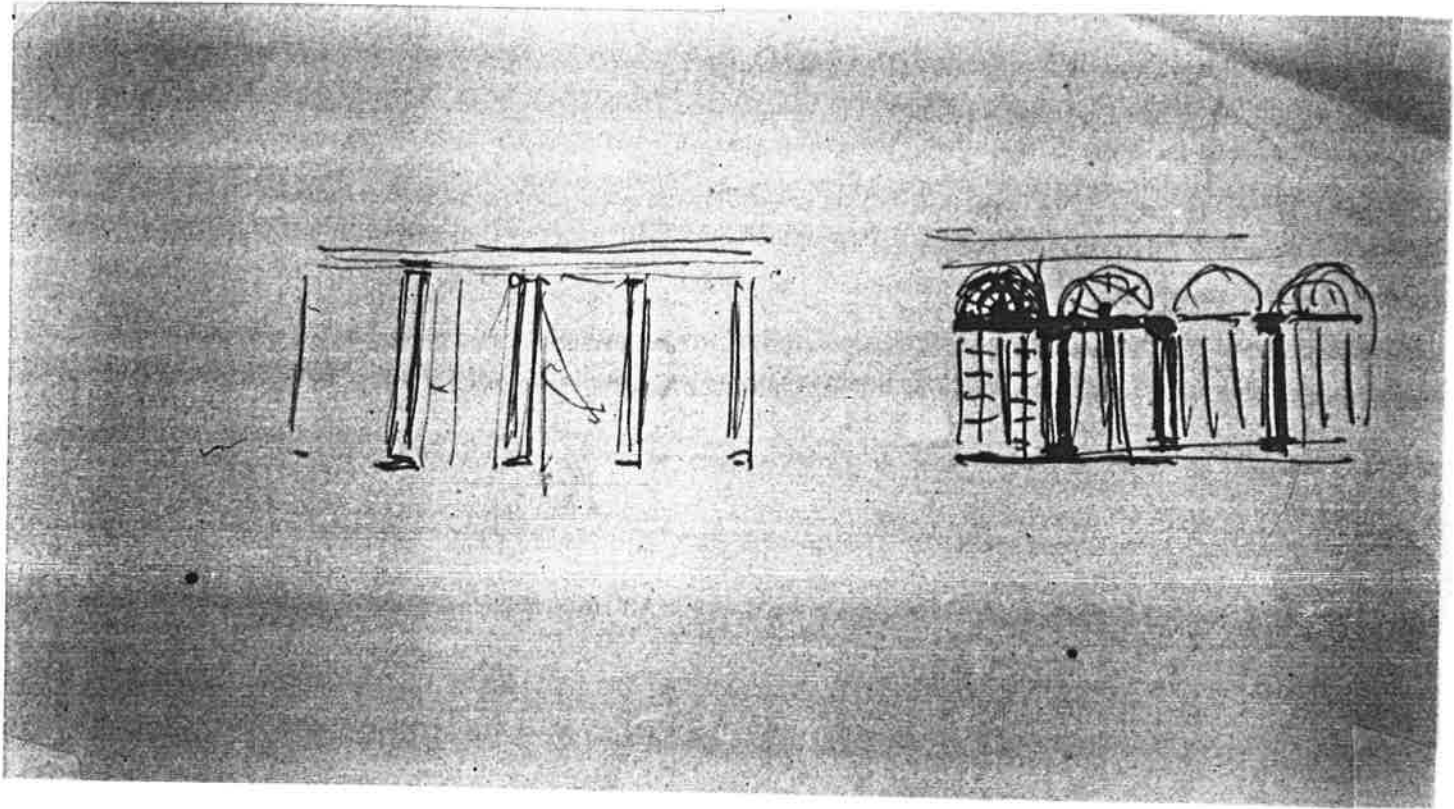
- Croquis d'espitlleres segons models de Lluís XIII, no realitzats.
Llapis i tinta sobre paper.



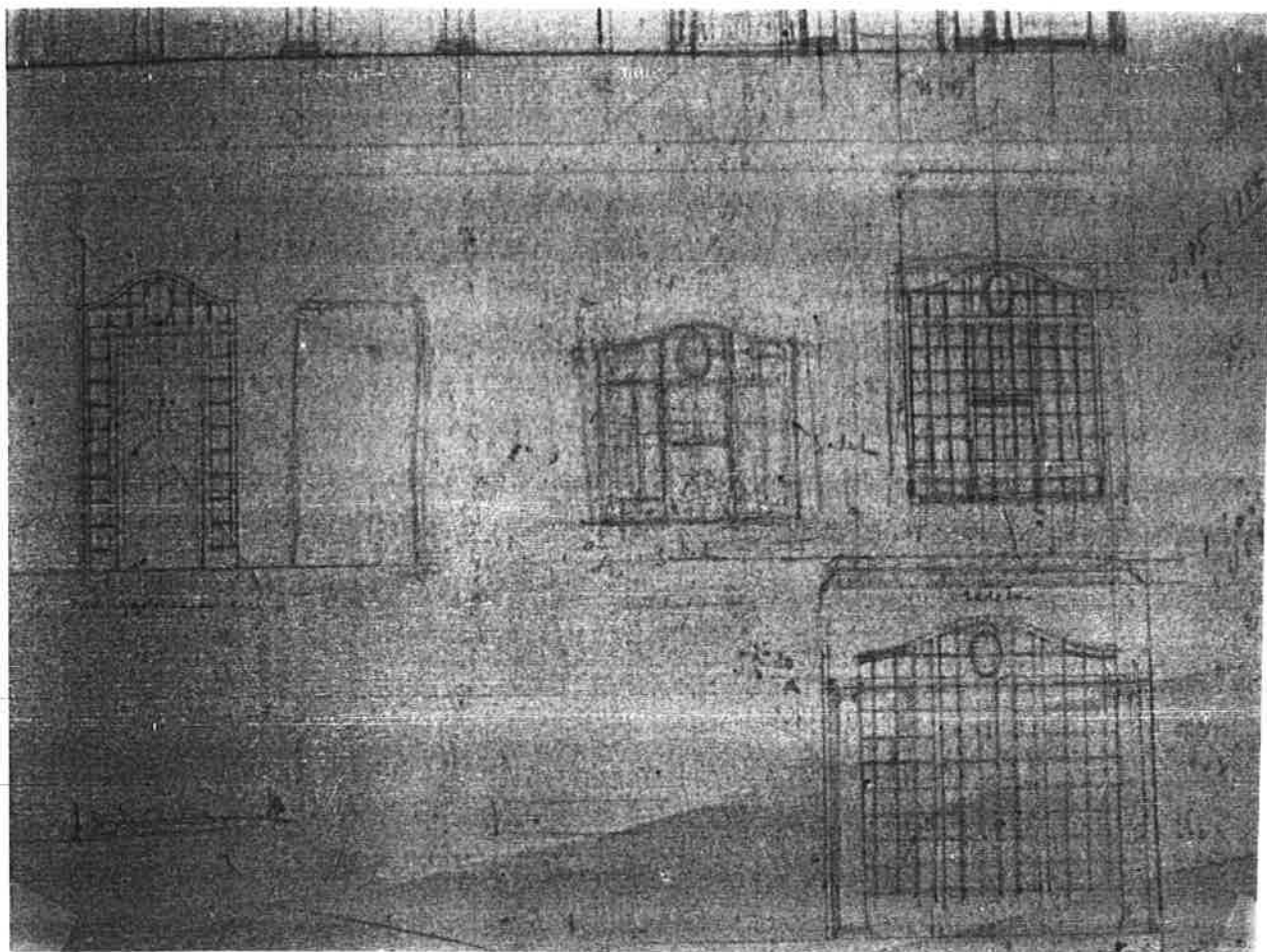
- Alçats de diferents portes, amb despeçament inclòs de fusteria contra el dintell corbat. Llapis sobre paper ceba.



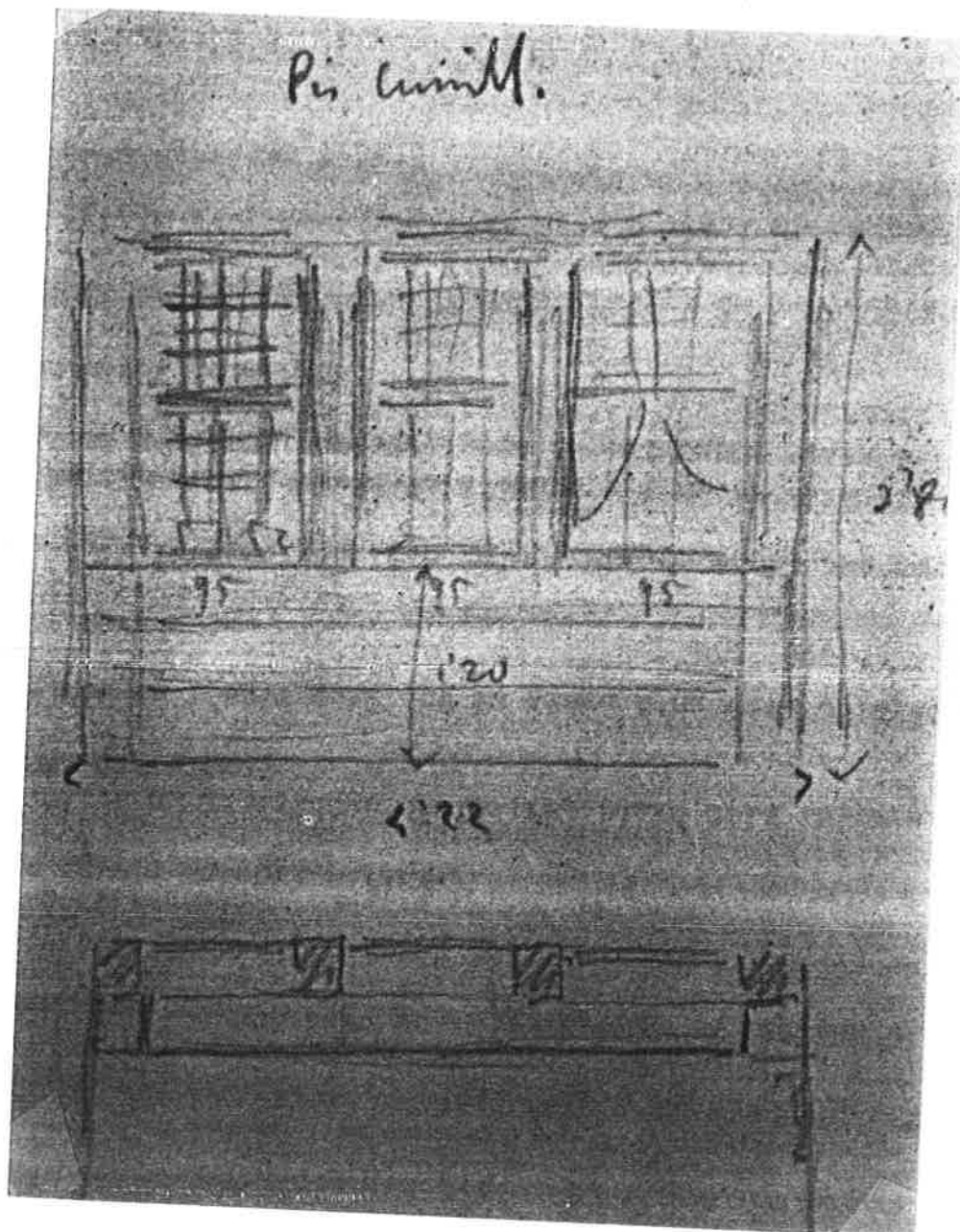
- Planta i alçat lateral de les mènsules
sota tribuna.
Tinta i llapis sobre paper ceba.



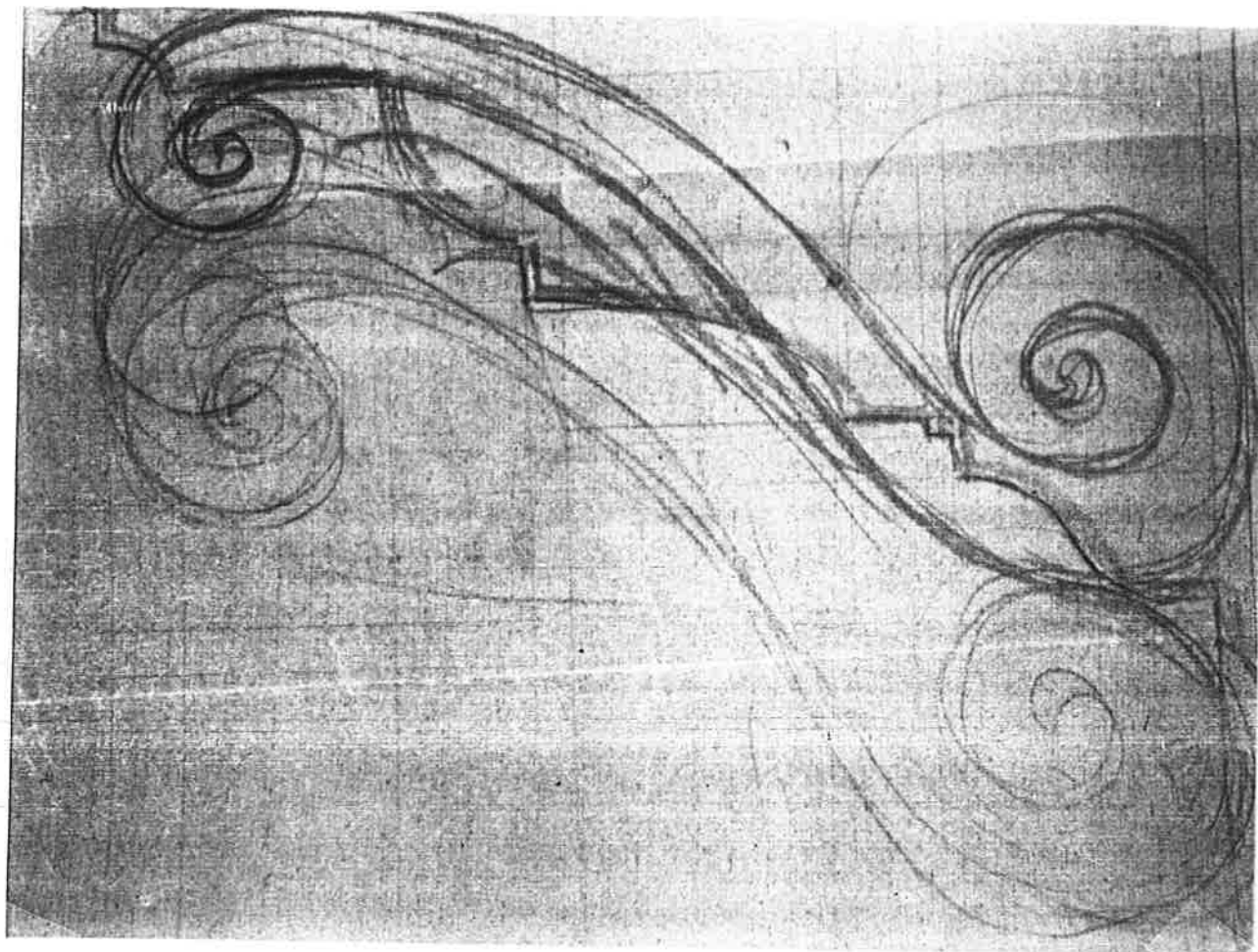
- Alçat de les columnes de separació entre el saló i la galeria. Tempteig amb dintell pla o corbat; no realitzats.
Tinta sobre paper.



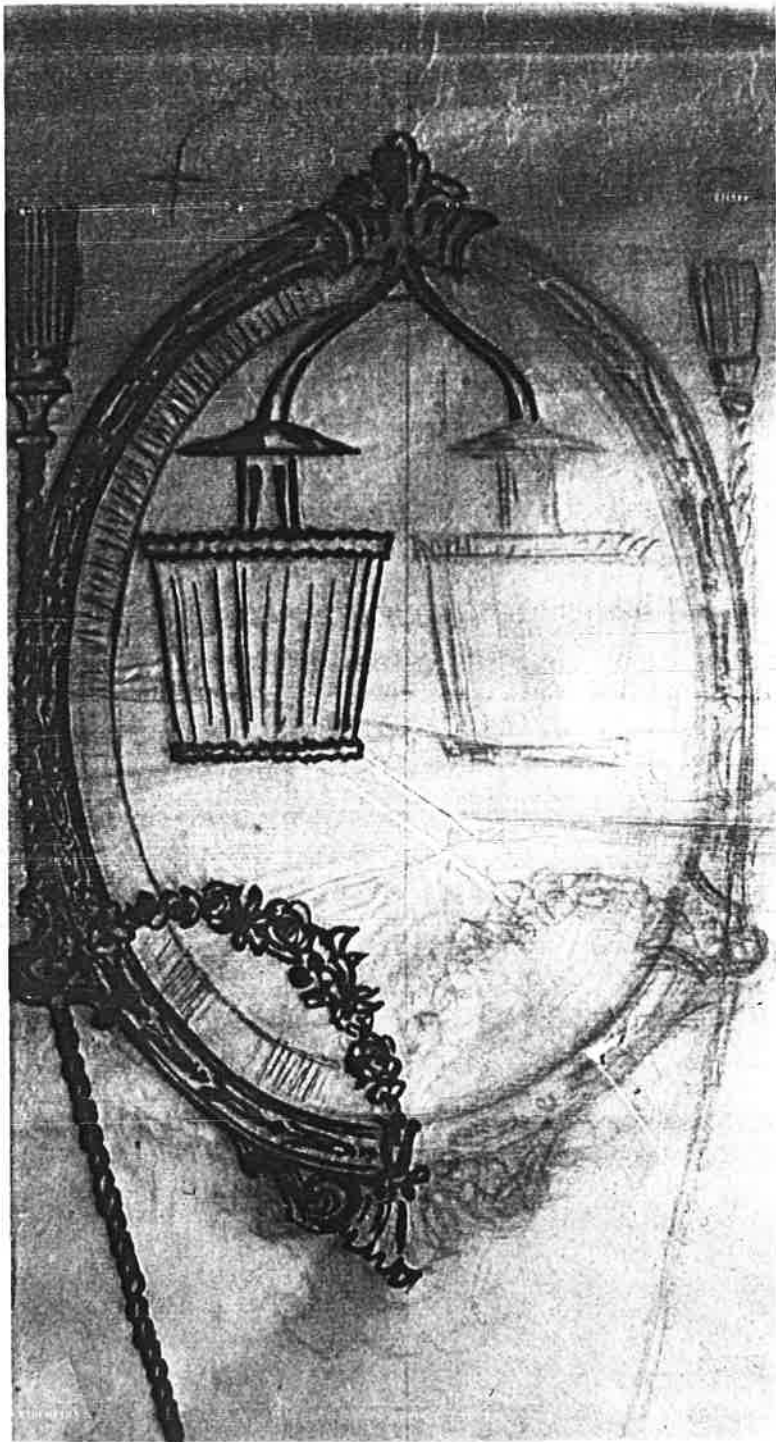
- Alçat de la finestra del despatx i de la porta d'entrada.
Llapis i tinta sobre paper ceba.



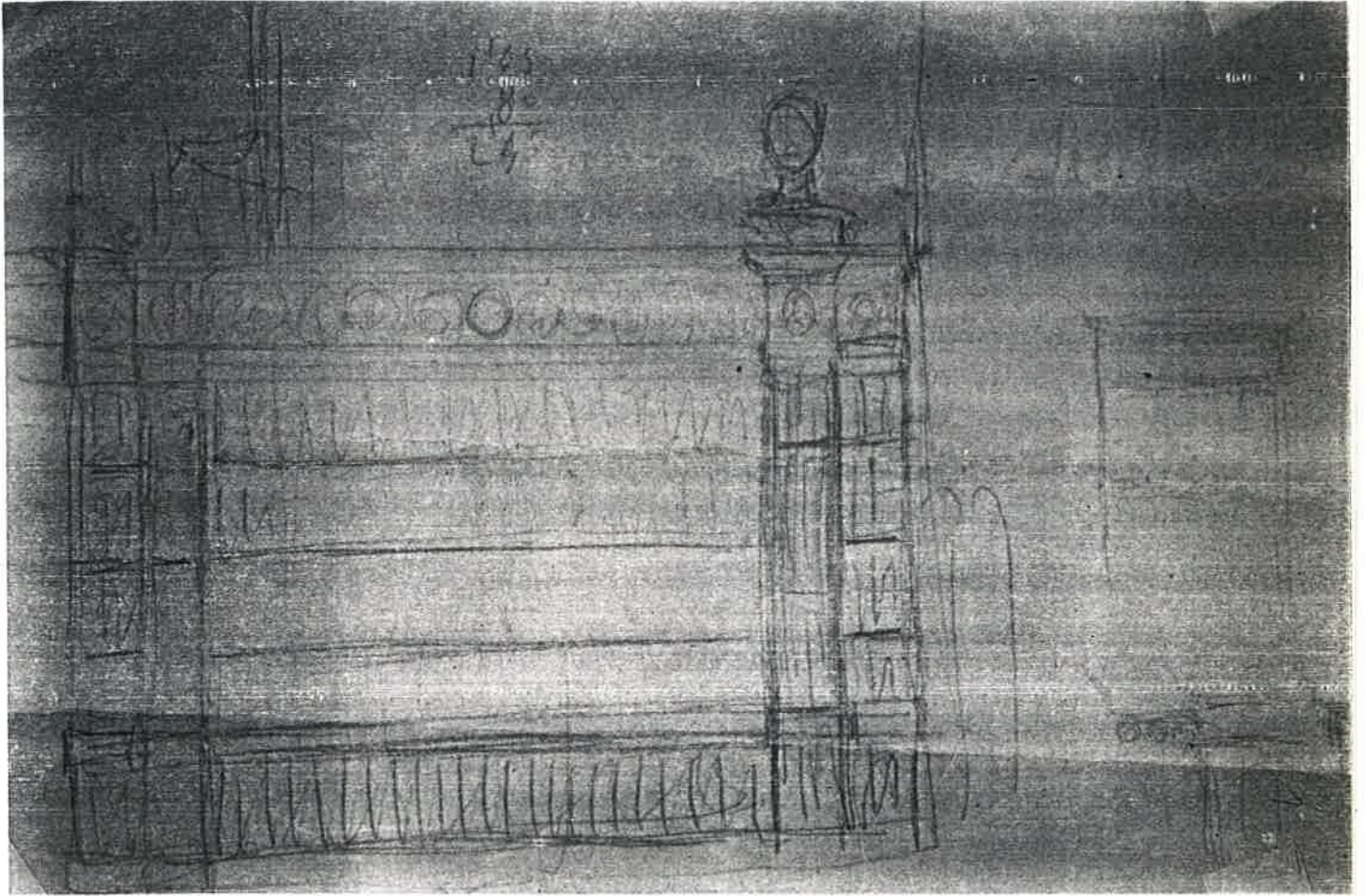
- Planta i alçat de la llibreria del primer pis.
Llapis sobre paper.



- Alçat de cornisa i mènsula superposades sobre la llar de foc.
Llapis de colors sobre paper ceba.

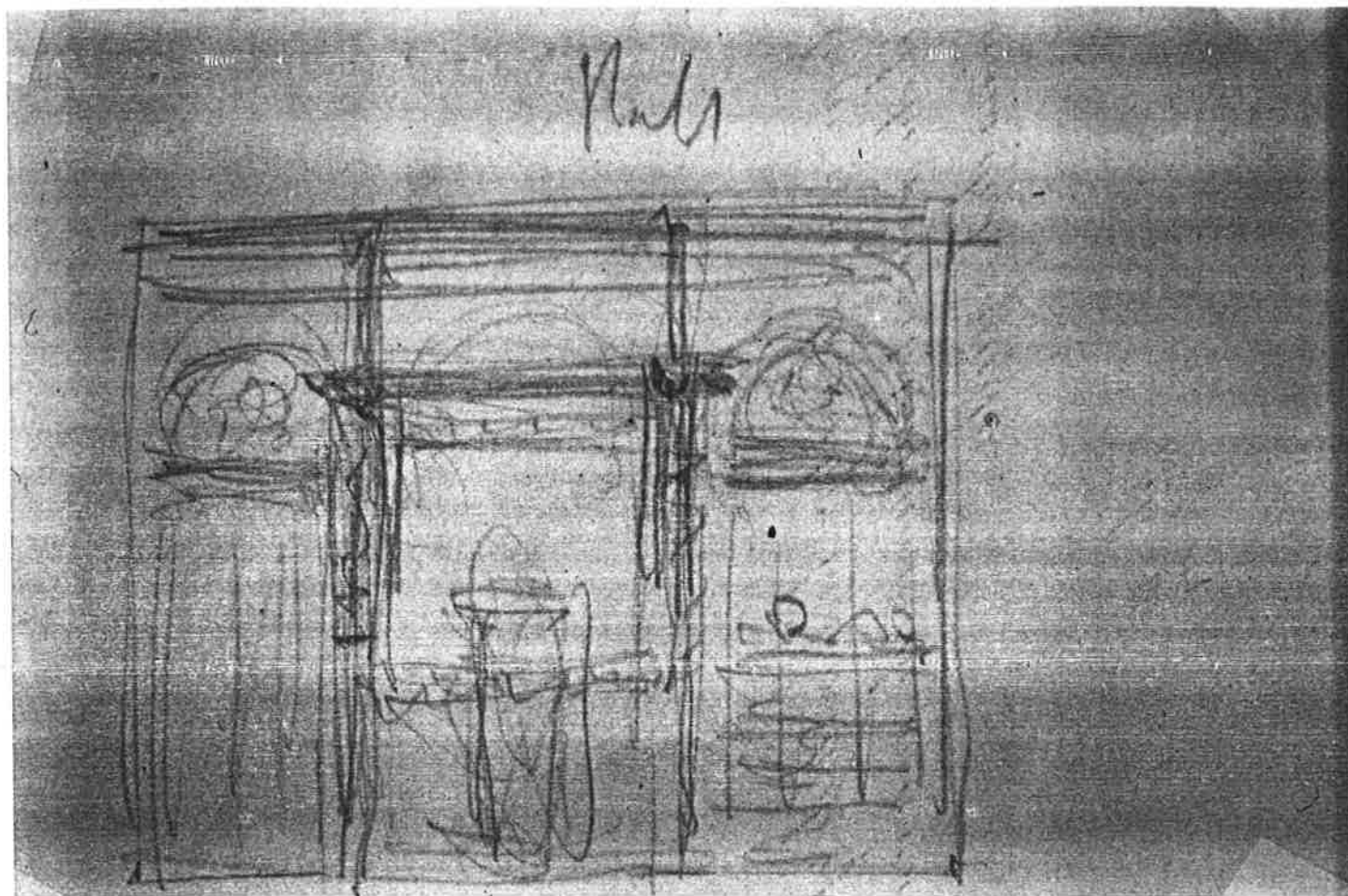


- Alçat de la cornucòpia del saló principal
Llapis i tinta sobre paper.

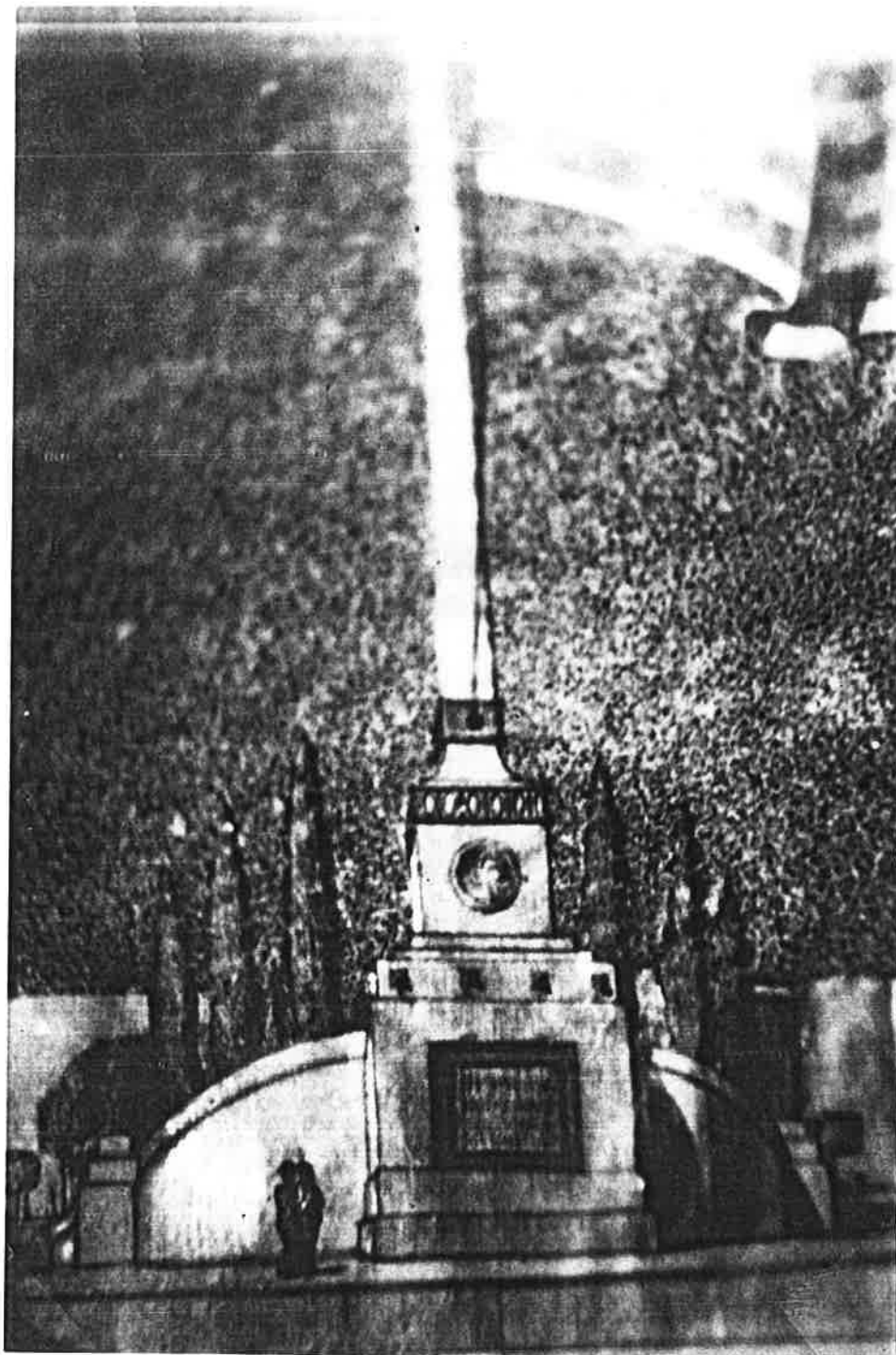


- Alçat de la vitrina del saló
Llapis sobre paper de ceba.

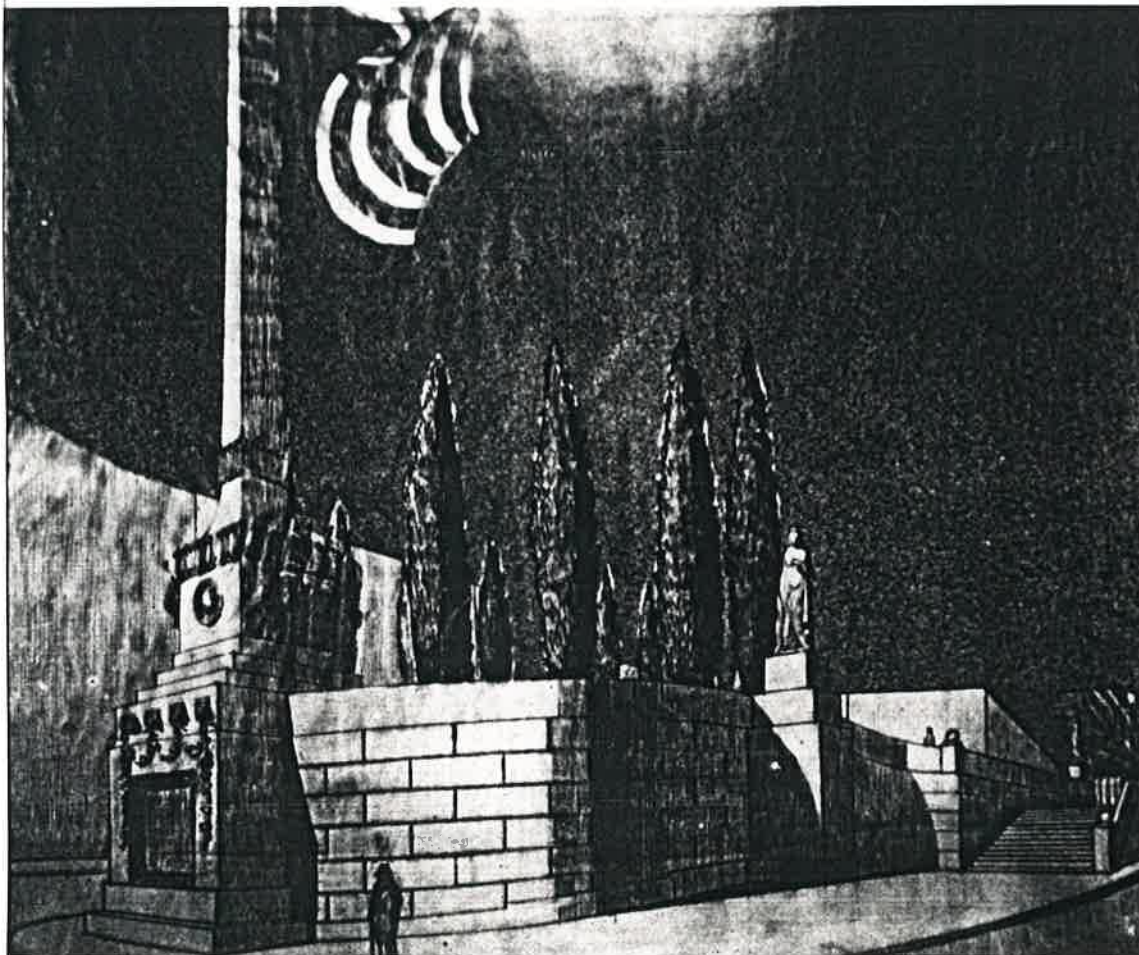




- Croquis - alçat sobre la façana del menjador
Llapis sobre paper ceba.

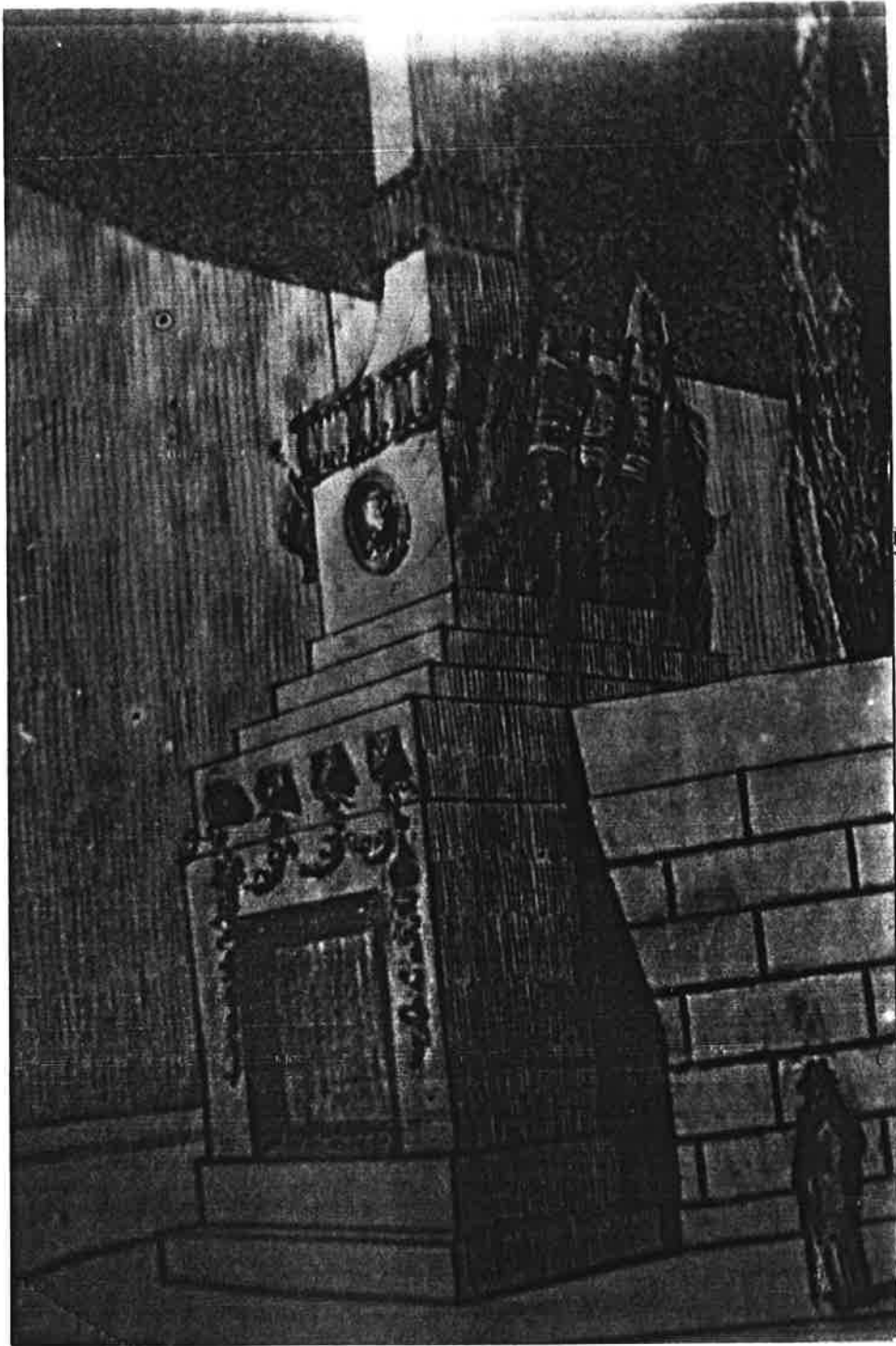


- Perspectiva des d'un punt de vista imaginari del conjunt en la seva part baixa:

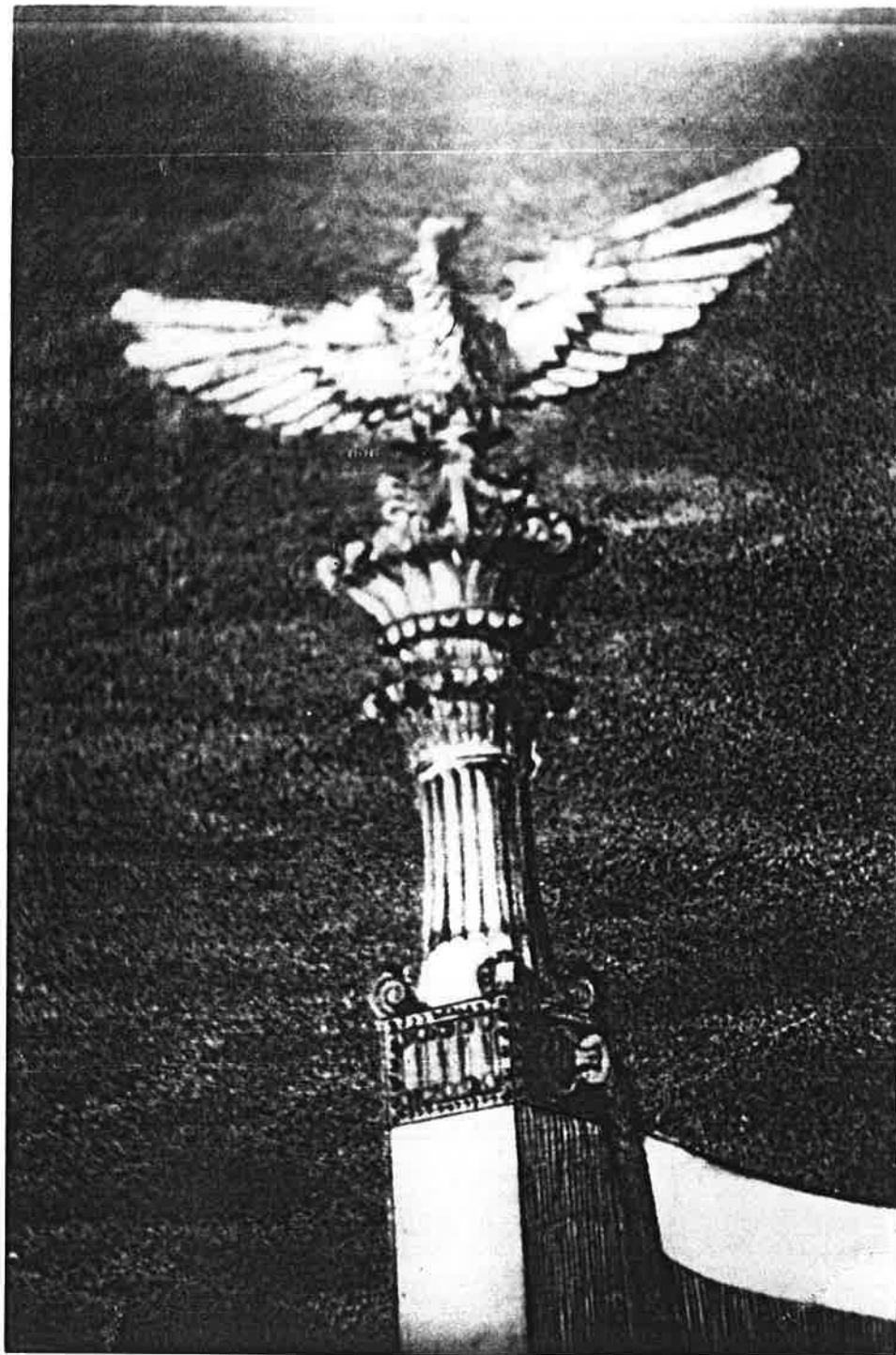


- Perspectiva de costat des del nou carrer radial
que Puig proposa.





- Perspectiva del mur de contenció de la part inferior de la plaça i del basament de suport de la bandera parcial.



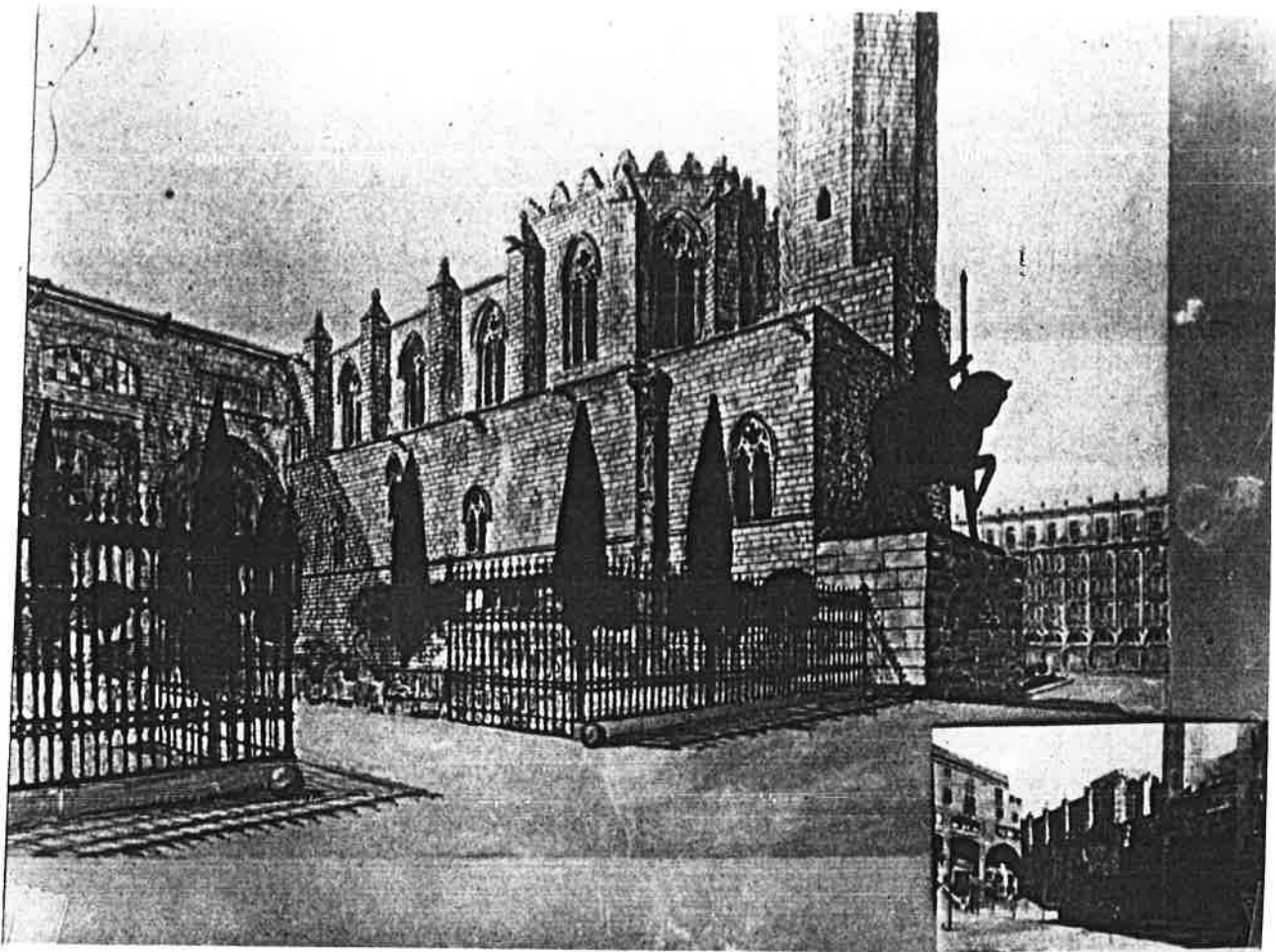
- Detall de la part superior del pla en que es veu el coronament en bronzo del capitell i de l'àliga.
Perspectiva.

EL PROJECTE D'OBERTURA DE LA VIA LAIETANA

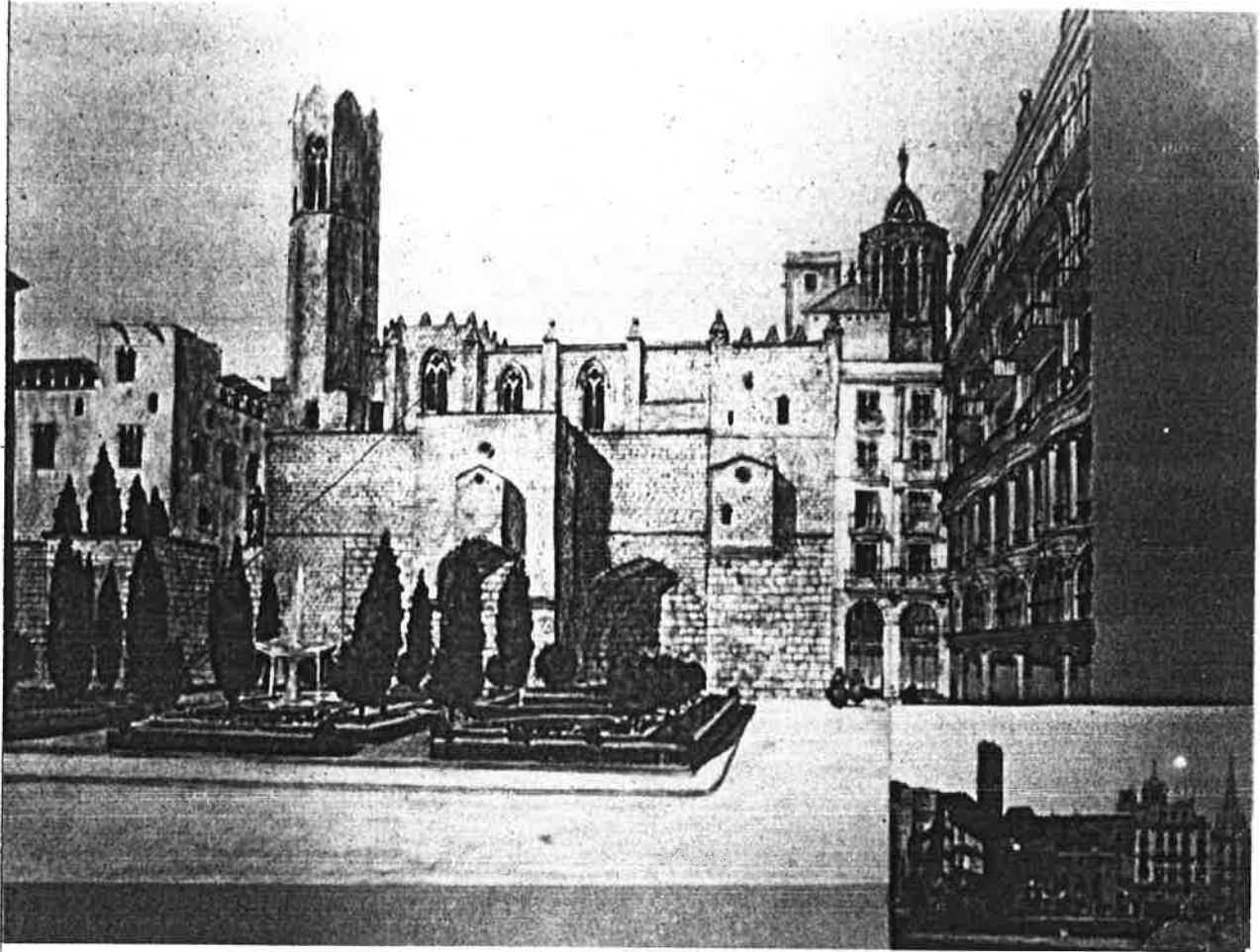
1914

Projecte i obra destacada a la bibliografia del nostre arquitecte, l'obertura de la Via Laietana donà oportunitat per a realitzar el pas d'aproximació al mar a través de la trama del casc antic de Barcelona. Projecte desitjat de feia molt temps amb la redacció del Pla Baixeras, Puig i Cadafalch té l'oportunitat de configurar-lo espacialment, primer a través de la convocatòria del concurs del Pla d'Enllaços, el 1905, del qual es converteix en impulsor des del seu càrrec de regidor municipal d'urbanisme. La Via Laietana és una part més de l'ambició pla destinat a completar l'eixample Cerdà i començarà a construir-se a partir de 1914. El professor del departament d'urbanisme, Xavier Peiró, fa una magnífica explicació del conjunt d'aquestes actuacions a la seva tesi doctoral "El cas de l'obertura de la Via Laietana", 1988, ETSAB, no publicada. No farem referència al conjunt de l'obra sinó a la part que ens pertoca, ja que el treball referit omple amb més coneixement de causa aquest camp.

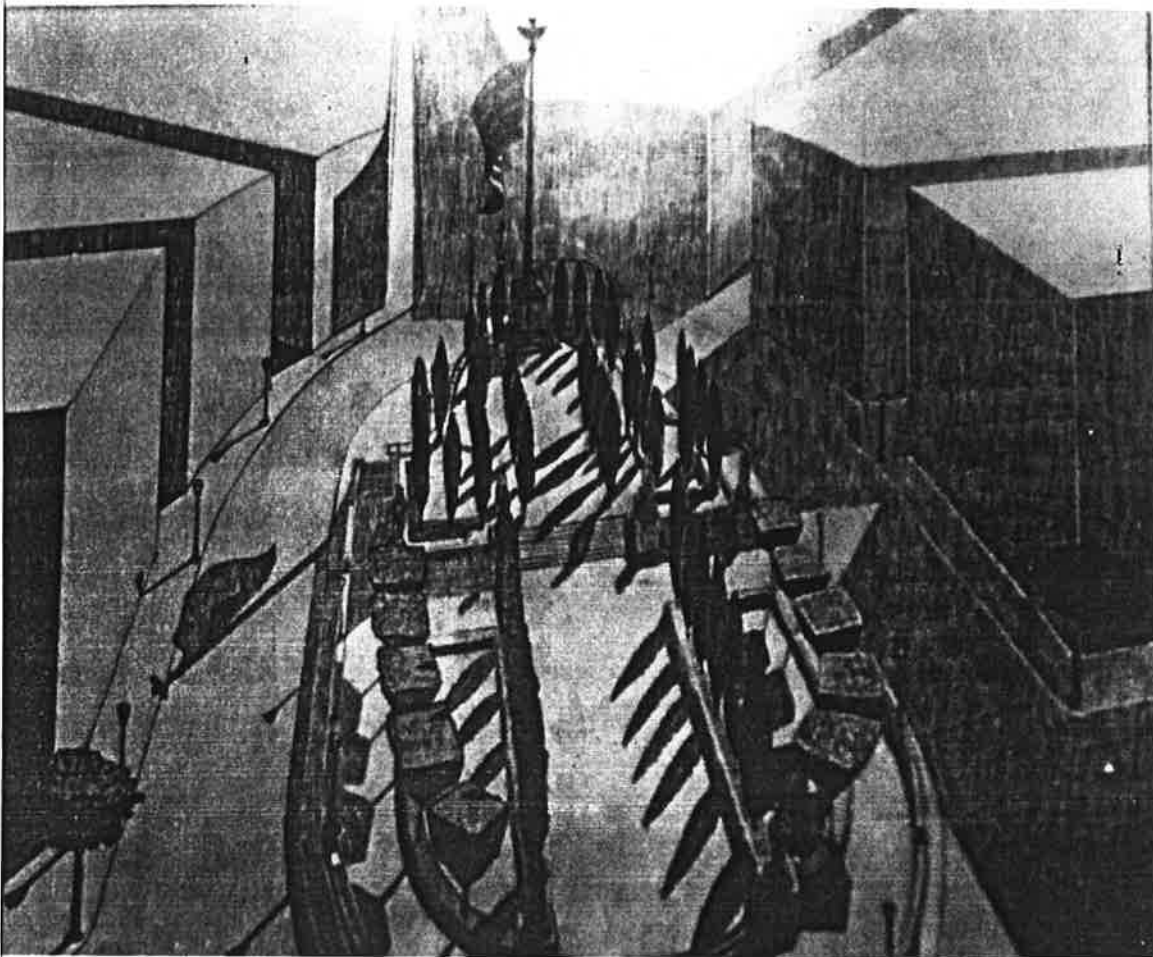
De la partició territorial del carrer se'n faren càrrec Domènech i Montaner, de la plaça d'Antoni Maura al carrer de Princesa; d'aquest fins a Sant Pere més Baix fou assignat a Puig i Cadafalch; i la resta del vial la confiaren a Ferran Romeu. Sense entrar amb valoracions partidistes i/o tendencioses, la tasca dels tres arquitectes és qualitativament molt diferent. Domènech és ja molt gran i té problemes de salut i Ferran Romeu compleix amb l'expedient sense sortir del marc establert. Es Puig qui transforma la part central en una sèrie d'espais que avui podem contemplar. Proposa el carrer de Joaquim Pou com un accés en perspectiva a eix de la torre de la Catedral, sens dubte extret dels traçats dels carrers Argenteria i Espaseria que ell tan apreciava i que convertien les torres de Santa Maria del Mar en les perspectives principals de l'església. Remodela el traçat de la muralla, obrint una plaça, la de Berenguer el Gran, que permet la vista del conjunt des de la nova Via Laietana. Configura la plaça del Rei, amb la reforma de l'església de Santa Agata i del Saló del Tinell, que inicialment obria i comunicava amb la plaça de Berenguer el Gran, situant l'estàtua en un lloc diferent de l'actual, previ enderroc dels darreres de la capella citada. Es a dir, el projecte depassava amb molt les altres actuacions, per tant com sortia dels marges establerts pel simple traçat lineal del vial, esventrant-lo i convertint-lo en un conjunt ordenat d'espais que relacionen els diversos monuments arquitectònics o institucionals entre si, confirmant la tesi del nostre treball en atribuir-li la paternitat del traçat urbanístic i arquitectònic de les institucions catalanes, si no de totes, sí de bona part d'elles sigui en forma de polític, de gestor, d'arquitecte o de constructor.



- Perpectiva des de la plaça del Rei de
l'ordenació de l'Esglesia de Santa Agueda
i el monument a Berenguer IV.



- Perspectiva des de la via Laietana
de la Plaça de Berenguer IV.



- Perspectiva enlairada del conjunt des de la rotunda, al Peu del Tibidabo.

PROJECTE DE LA PLAÇA DE CATALUNYA 1923

JUSTIFICACIO

El projecte de la plaça de Catalunya és, juntament amb el projecte de l'Exposició de la Llum, la gran ocasió perduda per a la realització de Puig com a urbanista i com a arquitecte de grans espais ciutadans. Ambdues obres, d'importància cabdal en la construcció de Barcelona, donaren unes línies generals de composició que, malgrat l'aparició de les forces més reaccionàries lligades a la dictadura de Primo, sobrevisqueren i es construïren, això sí, molt lluny de l'esperit inicial amb què foren projectades. El tema que ens ocupa té una publicació, signada pel propi Puig el 1927, on s'explica l'evolució entre el primer encàrrec i el posterior oblit i arraconament. El llibre, una brillant i documentada memòria del seu treball, té més interès encara pel fet que fa un intent d'explicació del canvi de llenguatge d'aquest segon període, que, en definitiva, és el motiu de la tesi. La traducció literal d'aquesta presa de posició l'explicaré en el comentari introductorí sobre aquest període. Aquí, ens cenyirem a resumir el projecte en si mateix.

HISTORIA BREU

La comissió d'afers de la ciutat encarrega el projecte de remodelació del descampat situat al capdamunt de les Rambles, el juny de 1915. Puig presenta una perspectiva i una planta que són arxivades sense més protocol. El 1918, enterats que preparava una publicació sobre el tema, li demanen material. El 1922, amb l'arribada al poder municipal d'un nou consistori, li fan l'encàrrec formal, que presenta, en forma d'avantprojecte, el 1923, essent conformat i obtenint el vist i plau corresponent. El 1924 és entregat el projecte definitiu: enviat al sac dels papers inútils.

Tot seguit, analitza el solar de la plaça al llarg dels últims temps, concretament des del Pla Cerdà, que hi proposava edificacions de tipologia com les de l'Eixample. Explica amb detall les bases del concurs convocat per l'Ajuntament el 1859, on es descriu com ha d'ésser, en esperit i concepte, la plaça. Cita el projecte modèlic de Rovira, guanyador del concurs i capdavanter de l'eterna pugna entre Barcelona i l'Administració Central, compromesa amb el Pla Cerdà. El 1862 l'Ajuntament aconsegueix salvar de la desgraciada proposta de Cerdà, les Rondes, la plaça de la Universitat, la plaça Urquinaona, el passeig de Sant Joan i la nostra plaça.

L'ocupació popular havia configurat ja la plaça en les seves línies principals de circulació en diagonal: Rambla - passeig de Gràcia i Portal de l'Àngel - rambla de Catalunya, així com la disposició central d'un brollador d'aigua i unes rengleres d'arbres. La lluita dels propietaris contra el poble, l'acaba el

valent alcalde Fabra i Ledesma, que de bon matí ocupa la plaça i mana enderrocar tot allò que dificultés la futura urbanització. Al següent capítol fa esment de les alineacions i rasants que configuren el solar a projectar. Es reproduïx aquí el projecte de Pere Falqués pel seu coneixement i interès, apreciànt-se l'enderroc que hauria estat necessari de fer, en una operació similar a la de Sant Pere de Roma. L'encàrrec fa esment de no tocar els edificis particulars del seu entorn, ni construir pòrtics ni edificis públics, i sobretot, condició molt catalana, que no sigui car. El pressupost per ell presentat és d'uns sis milions de pessetes.

En aquest tractat, Puig fa una metodologia urbanística profunda, impròpia de qui no treballa normalment en temes públics de tal envergadura i que posa en entredit la manca de rigor dels enginyers, fins aleshores responsables de dites actuacions, que treballen sectorialment com a disciplines separades i desconexes entre si. L'estudi, el comença pel subsòl-aigües, clavegueram, llum i força, túnels del tren i tramvia, etc., per tal de detectar els llocs que s'han d'intervenir i els que no. Segueixen consideracions sobre aquelles preexistències que configuren les noves actuacions urbanes, com, per exemple, Empúries, Tarragona, New York, Boston, etc., que mostra per ensenyar que els antics camins són aprofitats i remodelats com a noves vies de comunicació, sense perdre el seu origen. Tal és el cas de la plaça de Catalunya, buit urbà situat davant les rambles, a la seva porta, i que el creixement de la ciutat la col·loca com a cruïlla entre el nou i el vell, com a ròtula d'articulació i distribució circulatòria entre ambdues ciutats, la nova i la vella. Les places, segons Puig, són de tres maneres: a) generades per un edifici, com la de Sant Pere de Roma, la de la Sagrada Família del Gaudí, la place de les Armes de versailles, l'Acadèmia d'Atenes i la plaça de Santiago de Compostela; b) generades per la intersecció dels carrers, com la plaça Urquinaona, l'Etoile i la Concorde de Paris, etc.; i c) sense tràfic, com les àgors gregues, els forums romans i les places medievals, o com les places de Vic, de Balaguer, la plaça Reial de Barcelona, Sant Marc de Venècia, Monumental de Brussel·les, la lògia de Brescia, etc. La plaça de Catalunya no és cap de les anteriors, i presenta un caràcter mixt d'enllaç i repòs, que Puig considera perdurable.

En aquest moment comença a projectar. Separa el tràfic peatonal del rodat. Fa unes consideracions molt interessants sobre mesura i proporció, cosa que preocupa sobremanera l'arquitecte, fent referència als escuts de Camille Sitte. Compara les dimensions de la plaça, 46.000,- m², amb d'altres exemples, tant per a fer un estudi de proporcions com per a situar Barcelona com una ciutat mitjana que no serà mai Londres o New York, per exemple.

Les places analitzades són: Königsplatz de Berlin, 105.000,- m²; Casa Consistorial de Viena, 80.000,- m²; Concorde, Paris, 79.000,-; Armes, Versailles, 68.000; l'Etoile, Paris, 59.000; Sant Pere de Roma, 57.000; plaça de Catalunya, 47.000; Estació de

Milà, 42.000; del Palau, Stuttgart, 38.000; Pla-Cavour, Florència, 32.000; Duomo de Milà, 22.000; i la del Popolo, a Roma, de 12.000,- m².

Per a justificar la mesura de 20 ms. dels carrers perimetrals a l'oval, fa anàlogues comparacions entre d'altres exemples estrangers; són aquests: els 39 mts. de l'Avenue des Champs Elysées i l'Etoile de Paris, els 30 mts. de la Cinquena Avinguda i del Broadway Av. de New York, els 20 m. de l'Avenue de l'Opera i la Rue de la Paix, de Paris, els 18 m. del Strand i el Pall Mall de Londres, i els 15 del Boulevard de la Madelaine.

Similar sistema segueix per a justificar l'amplada de les voreres, que mesura en 10 m. Les referències en aquest cas es concreten en els 6-9 metres de la Unter den Linden de Berlín, dels 7,5 del Bv. Haussman, a Paris, dels 6 m. de Ringstrasse, de Viena i dels 5 m. del Bv. Central de Brussel·les. Definides i raonades aquestes decisions, passa a delimitar el traçat de l'oval central, decisió que ve donada per la direcció d'un dels seus eixos. La solució, la donaran les direccions del tramvia: si és doble, seguirà l'eix dels carrers, i si és única, la de l'oval central. Es decideix a escollir la primera amb moltes reserves i acusant de poca col·laboració les companyies implicades en aquest tema. Ja té, doncs, la planta ben definida, i manca el treball en secció, de capital importància. Es planteja el tema de l'excavació i la del terraplenat. La primera permet la visió per tot el recorregut de la perifèria i la segona ofereix la vista dels murs de contenció i converteix les vies laterals en carrers, com es pot comprovar a la rue de Rivoli en arribant a la Tuilleries, a Paris. L'elecció és clara i es decanta per una plaça excavada, visible, clara, com la de Sant Pere de Roma, Campo, a Siena, o Trafalgar Square, a Londres. Segueix un estudi de les rasantats dels carrers, i les seves implicacions, per acabar en la situació dels fanals de llum i gas i la determinació dels accessos al soterrani. Considera aquí acabada la part "tècnica" del projecte i que cal completar amb la part ornamental, que és definida pels balustres, els guardacorps, els pals del tramvia, les fonts i els brolladors, la publicitat, que tant va preocupar sempre Puig, els arbres, els quioscs i, per a completar-ho, els monuments, sobretot les estàtues. En la resolució d'aquests elements, troba molts problemes en la mesura de les grans columnes que sostenen els fanals de 11,5 m., més els 5 m. de pedestal. Tal mesura és molt gran, i n'ha de fer servir una altra més proporcionada, la qual cosa dona lloc a unes reflexions riquíssimes sobre el mòdul, l'estil i, en resum, el misteri de projectar. A la part superior de la plaça hi volia un obelisc egipci, com a la Concorde, o una columna trajana, és a dir, un monument sense més amplada que la indispensable. La realitat econòmica del projecte transformà això, i ho convertí en una font amb una estàtua d'en Clarà.

ANALISI I COMENTARI

Es possible que amb la publicació comentada fins ara es tingui una idea més que suficient de quin va ésser el treball, i els resultats són a la vista. Crec, però, que diverses consideracions sobre temes puntuals s'haurien d'explicar més i és això el que passo a comentar.

LA PLANTA

L'estat en què es troba la plaça en el moment de la seva intervenció és prou dur com per a pendre diverses decisions immediatament. Tal és la circulació perifèrica, els eixos creuats Rambla-passeig de Gràcia, i Portal de l'Angel - rambla de Catalunya, la impossibilitat de prolongació de la Rambla com a element a disposar-hi tangencialment una plaça tipus la Reial, l'entrada i sortida de l'oval, etc. Encara que no estigui contemplat en el seu escrit, són temes que manté fins al disseny final. Són ja més discutibles d'altres decisions, com la d'obrir un tercer eix des del carrer de Vergara, justificat des d'aquí, però arbitrari a l'altre costat; també ho és el sentit de l'eix principal paral·lel a la prolongació del Portal de l'Angel, que es contradiu amb l'èmfasi donat des de l'accès de les Rambles. I crec que són poc feliços els espais residuals provocats per la intersecció de l'oval i l'alineació dels carrers perimetrals, especialment els de la banda dreta.

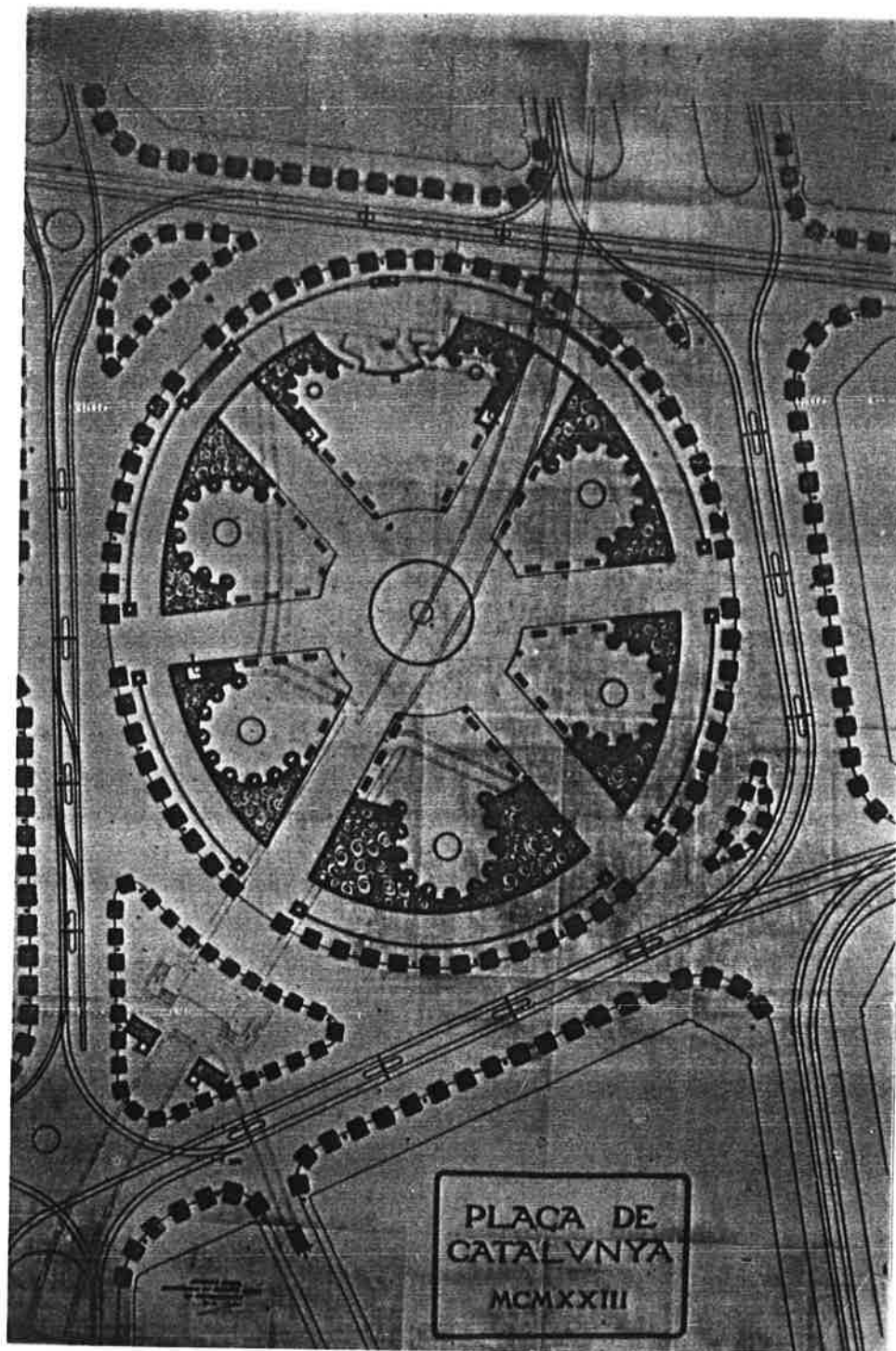
LES SECCIONS

Es nou l'esforç de Puig treballar amb aquest rigor, quasi enginyeril, el tema de les rasants, ja que coneguda és la seva aversió per a complexitat de nivells. I també sorprèn la decisió de deprimir la plaça per tal d'aconseguir bones vistes des de l'exterior i la decisió de plantar una tupida i espessa renglera d'arbres en tot el perímetre.

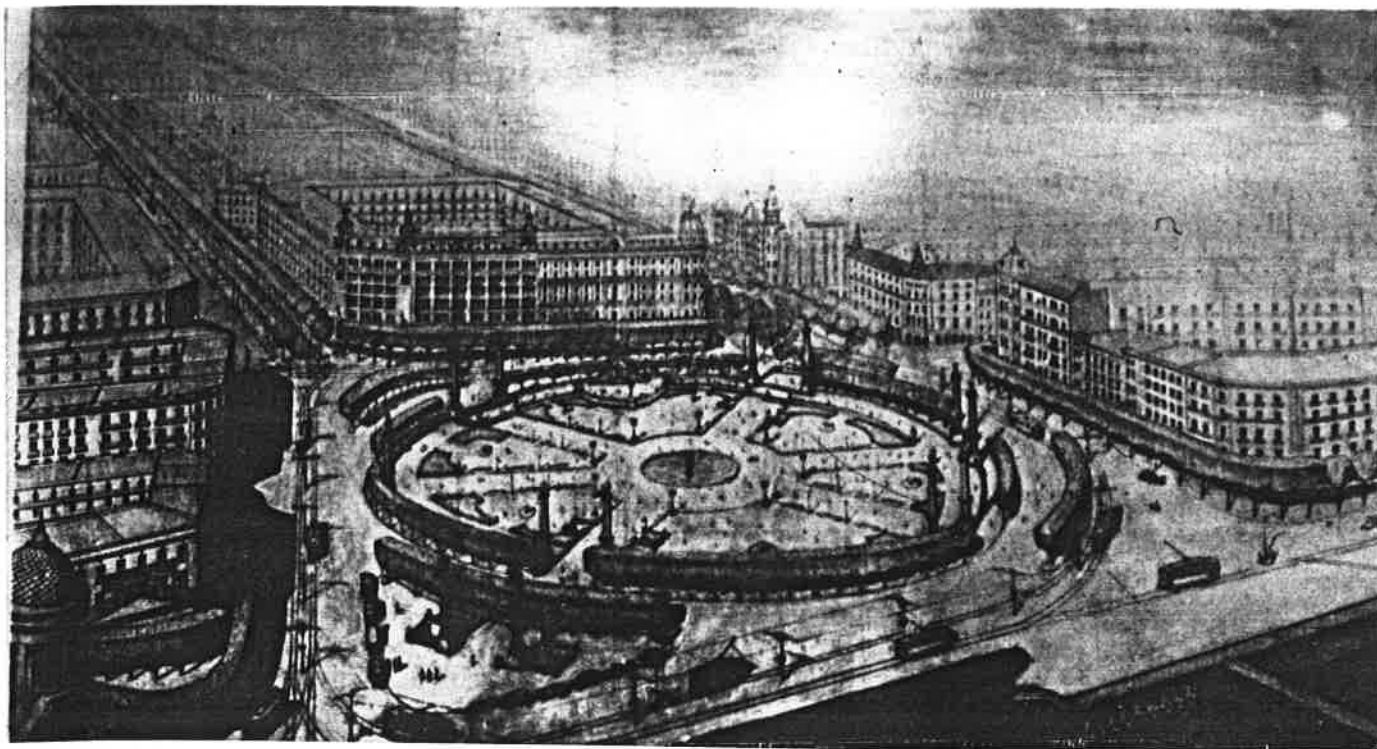
LES FACANES

Si bé el treball és fonamentalment el de planta i secció, la façana, la "faccia", la cara és ja clarament la que el propi autor ha pres molt conscientment i que, malgrat considerar-ho "mort, que fa segles, des de l'època romana, que ha perdut son contacte amb l'estructura", per després continuar: "I així els he resolt tal i com es veu en els dibuixos, sense altres raons que les del dibuix mateix: sense possible raonament ni fàcil discussió". Potser sigui aquest el nus de l'embolic i pretendre definir-ho, descomposar-ho i buscar raons per a justificar aquesta actitud sigui una feina sense sortida, sense futur. El que sí és cert és que aquest projecte és cabdal per a entendre Puig, inclòs el període fins a 1904. La continuada presència en les perspectives de la casa Pich i Pon fan d'aquests dibuixos un

manifest per tal d'entendre aquesta arquitectura àuria, daurada, brillant, fastuosa i festiva que tan bé ens explicava Alexandre Cirici en referir-se a aquest període concret.



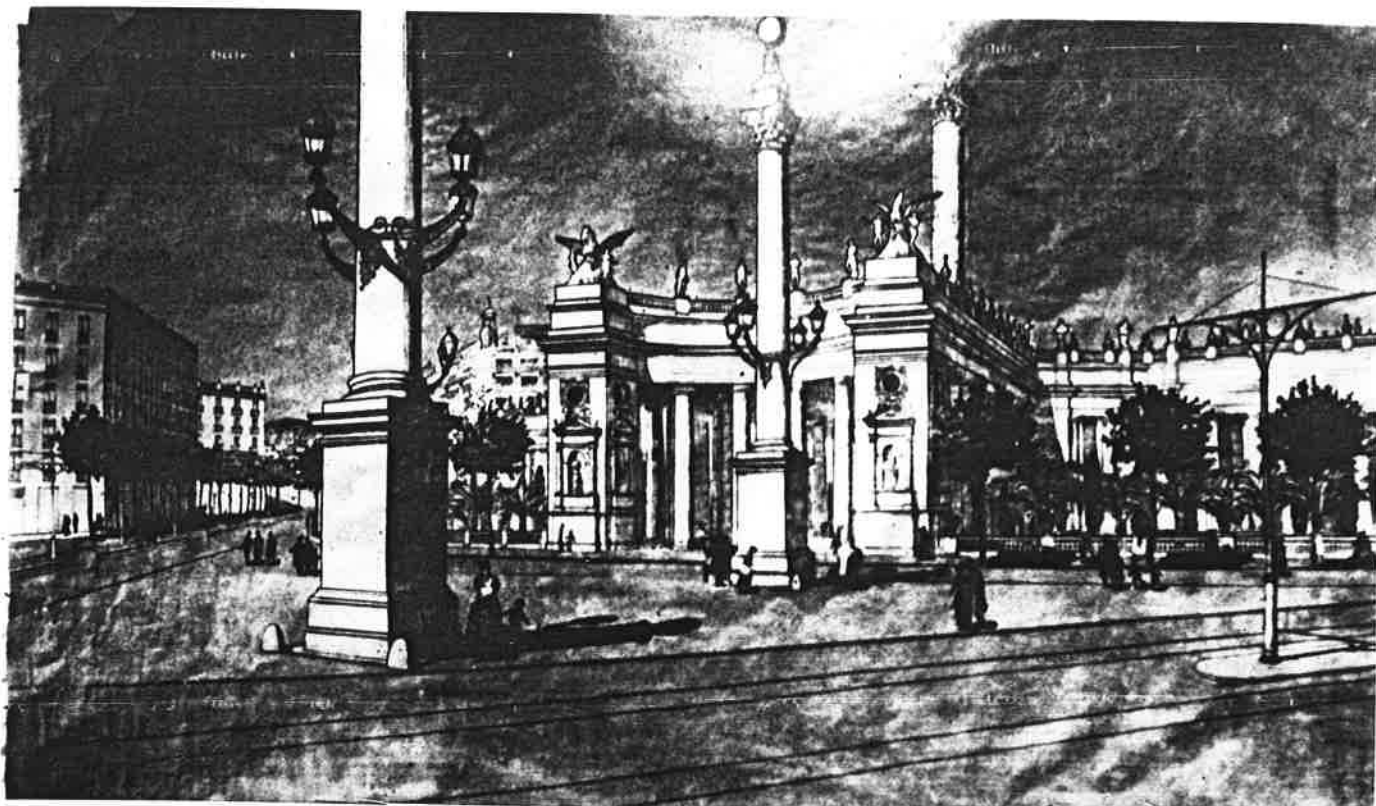
- Planta general d'ordenació.



= Perspektiva aèrica des de les Rambles.



- Perspectiva des de la façana de llevant amb descripció de la part ajardinada, Projecte Falqués.



- Perspectiva de l'entrada a la part central, amb descripció del monument fita del final de les Rambles, Projecte Falqués.



= Perspectiva de la façana sud, amb el seu monument
i l'Hotel Colom i la Casa Pich i Pon al fons.



- Perspectiva aèria de la plaça des de la coberta de
l'actual Banco Central de Sagüier.

CASA ESTANISLAU SEGARRA 1920

INTRODUCCIO

Certament, el present comentari no es pot incloure dins l'obra capdaventera, important, transcendent del nostre personatge, encara que sí ens ajuda a veure molt clar l'ofici, la professionalitat de Puig. Es en aquets aspectes on es demostren els bons arquitectes i fracassa la resta: és el tarannà diari, sord, dur, de l'encàrrec difícil, poc brillant, desagraït, en suma. I és per a mi una satisfacció posar en dubte la fama d'arrogant, de mal caràcter, de cert envaniment amb què es jutja l'actitud professional del nostre personatge. Aquesta és una demostració de humilitat, de seny, de saber fer, sense espetecs ni formalismes florals, només solucionant l'encàrrec del seu admirador Estanislau Segarra. L'encàrrec és de 1917, just quan obté la major representativitat política, i el treballa en paral·lel amb l'obra d'August Casarramona, l'Exposició de la Llum, la biblioteca de Montserrat, el projecte de la Colònia obrera Ybern, amb la qual cosa es demostra que l'activitat del despatx de Puig és intensa, en plena maduresa, tant personal, -té més de cinquanta anys-, com política. Aquest exercici, el presentem per a mostrar que, al marge del costat representatiu d'una part de la seva producció, n'hi ha un altre que segueix un camí molt seriós i professional, que és poc conegut pel món dels historiadors i, en conseqüència, de la societat en general.

L'ENCARREC

Estanislau Segarra demanà molt respectuosament a Puig si volia fer un edifici d'habitatges per vendre, a una casa antiga que posseïa al carrer de Roselló. I quina fou la sorpresa del propietari quan el propi Puig va proposar-li d'ampliar i restaurar l'eclèctric edifici, aleshores de planta baixa i tres alçades, afegint-hi dues plantes, engrandint el soterrani i fent més grans els habitatges a través d'una intel·ligent cruïlla volumètrica basada en uns patis, que passarem a analitzar després. El tema de reforma i ampliació de parcel·les situades a l'Eixample no és nou per a Puig. La seva pròpia casa a Provença, 231, l'Hotel Tèrminus, la casa Ametller, la casa Pich i Pon de la plaça de Catalunya, la Baronia Quadras, la casa d'August Casarramona, al passeig de Gràcia, totes elles tenen una manera de fer similar tal i com correspon a una sola paternitat. La novetat aquí és la manera respectuosa amb les preexistències, quasi desconeguda fins aquells moments. I l'altra és la demostració que Puig no fou exclusivament un arquitecte epidèrmic, rococó, barrocs, sinó que -i aquí ho demostra- va saber posar fre on ell cregué oportú fer-ho.

LA PLANTA

L'edifici existent marca un eix central sense cap equivoc, amb la disposició de la caixa d'escala a una distància suficient del pla de façana com per a poder-hi disposar unes habitacions. Darrera la caixa d'escala se situen tres patis en sentit transversal de ventilació de dependències, i la propera cruïlla conté la cuina, menjador, els altres serveis. Puig manté aquest ordre, no toca absolutament res i enganxa a l'anterior façana posterior tres patis en sentit també transversal que, sense tocar cap obertura de l'anterior façana posterior, enllacen amb un passadís-pont amb la part ampliada, a la qual s'accedeix per aquesta ròtula, indicant, amb la famosa doble columnata jònica, la presència de les habitacions nobles, saló, galeria, deixant a dreta i esquerra, dues dependències, una amb terrasses reculades en un pis, i tribuna i terrassa en l'altra.

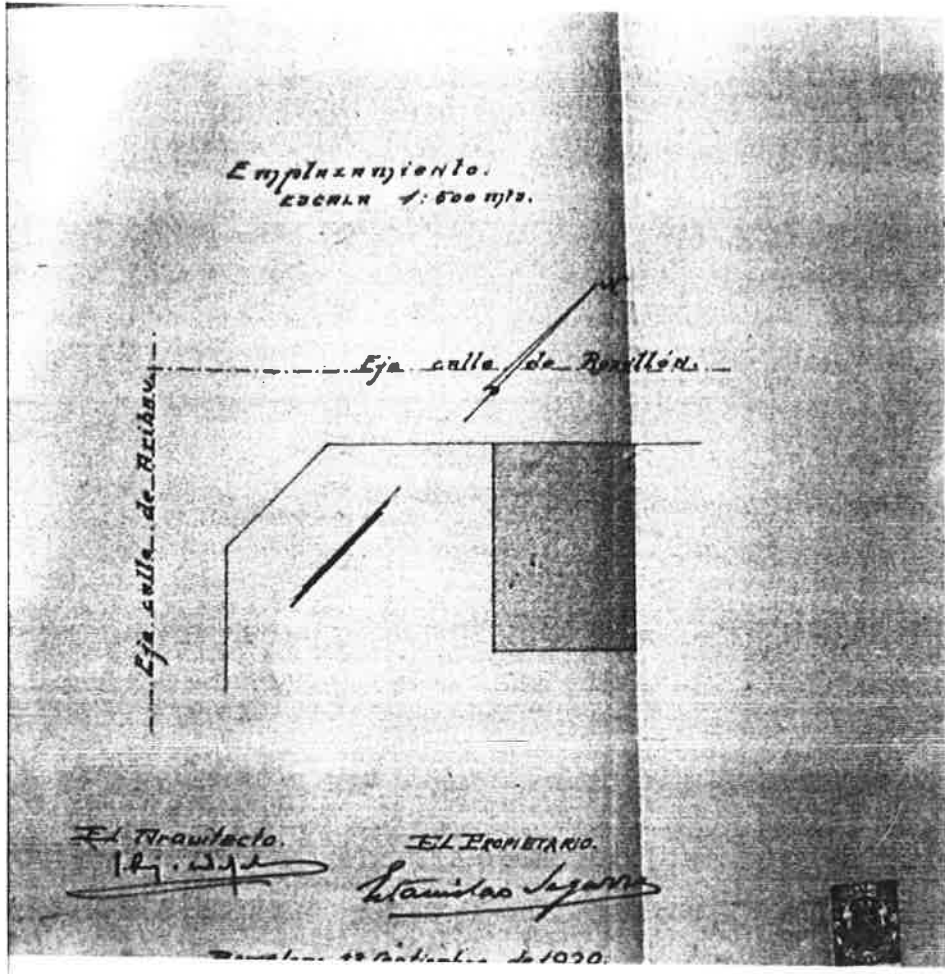
Coincidint amb els comentaris que s'han fet sobre les plantes que dissenya i la seva relació amb les façanes, aquest serà també un bon exemple. La unitat compositiva basada en dos habitatges i, en conseqüència, la relació formal entre el buit i el ple que és d'ordre parell inequívocament, aquí torna, una vegada més, a convertir-se en senar, és a dir, tres terrasses i dues galeries, potser en un intent poc clar d'assimilar-ho al modulatge de la façana principal. En tot cas, l'arrel acadèmico-compositiva és constantment posada en crisi per aquestes continuades heretgies, per altra part, quasi sempre presents.

LES FAÇANES

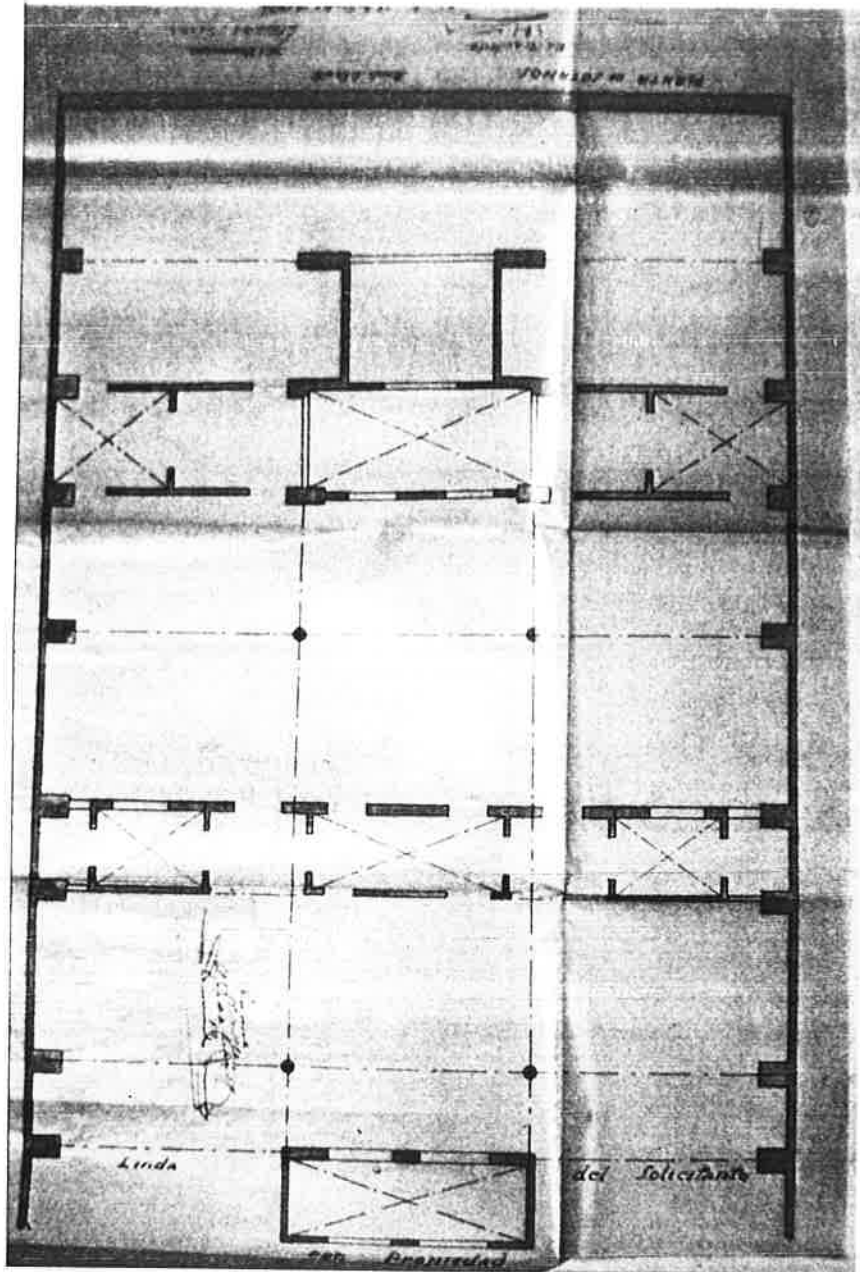
El projecte presentat a l'Ajuntament (plànol nº) indica una remuntada de l'ordre, la mesura, i el material existent. Això no va ésser així, ignorem per quines raons, i el producte final resultant sens dubte és francament millor. Volem remarcar la novetat d'aquesta actitud inusual en aquest tipus d'encàrrecs. Com a exemples, mirem quina va ésser la proposta dels edificis abans esmentats per a valorar allò que aquí es proposa.

A la façana principal manté el mateix llenguatge, forma i proporcions en el primer pis, que amplia, o sigui, el quart, amb la salvetat que el balcó és individual en lloc de corregut en les noves parts laterals. Remata l'edifici, a l'alçada del dintell de les balconades, amb una subtil motllura que li serveix per a anivellar una gran obertura continuada, que, enrasant amb la pell de la façana, disposa d'un columnari jònic molt tupit, similar al de l'últim pis de Pich i Pon, de la plaça de Catalunya, i al principal de Maria Guarro, que remarca de manera inequívoca la fi del pla de façana. Amb el mateix gruix d'aquest columnari, existeix una nova pell reculada mínimament i que conté un ordre de forats que estan d'acord amb aquesta nova disposició de pilastres. Un petit fris deixa espai per a l'immediata presència d'una potent cornisa en forma de ràfec, més pròpia de coberta inclinada que no de terrat pla. Les dependències superiors de la

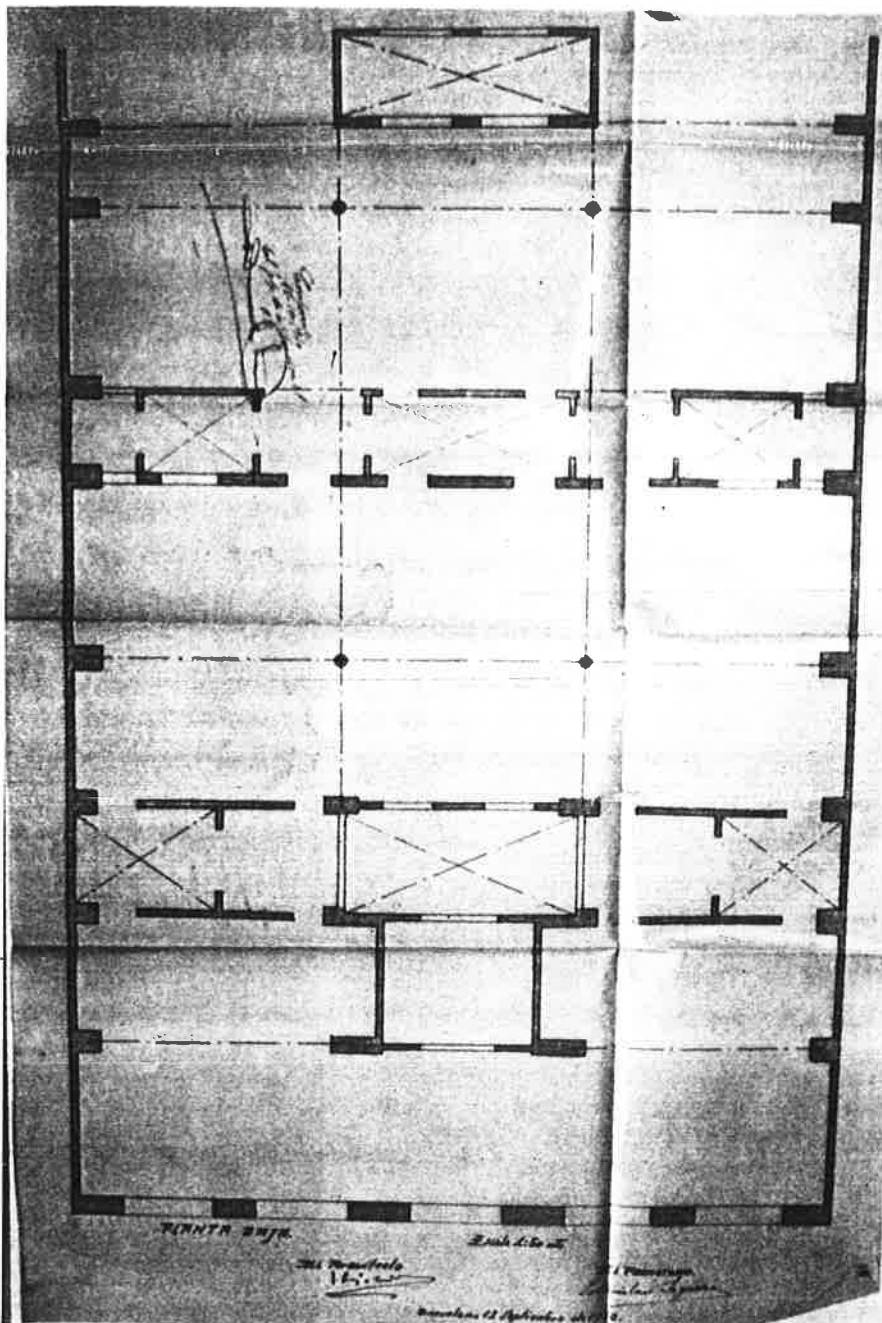
coberta proposen un cos limitat per la presència de la caixa d'escalas. En la part central, dues finestres emmarcades en pilastres, fan de basament a una petita estàtua que remarca l'eix de l'edifici.



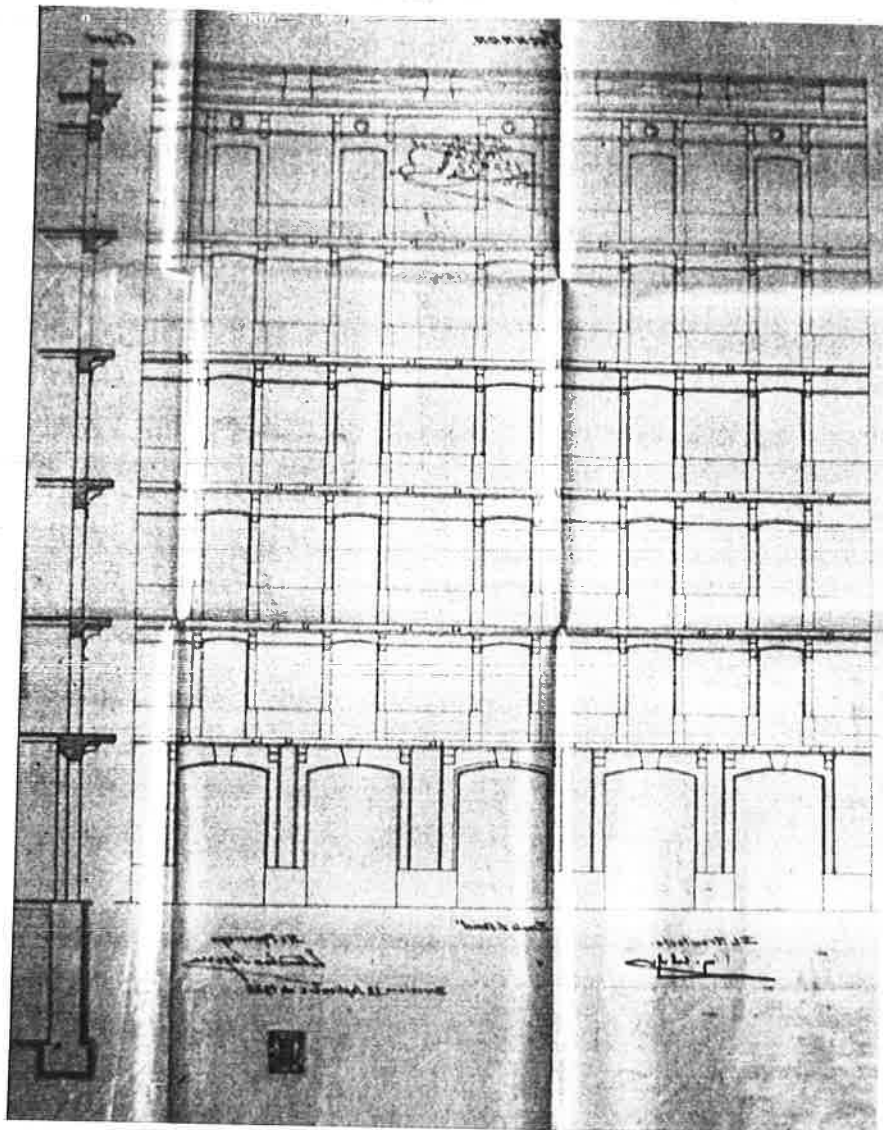
- Plànol d'emplaçament i situació
Còpia sobre paper de tela.



- Planta del soterrani, amb especificació de les zones per reforçar (color vermell)
Còpia sobre paper de tela.



- Planta baixa, amb especificació de les portes a reforçar (color vermell).
Còpia sobre paper de tela.



- Alçat principal del carrer Rosselló, diferent al construït
Còpia sobre paper de tela.



- Fotografia del conjunt desde ponent.



- Fotografia del conjunt desde llevant.



- Fotografia del remat superior afegit.

COLONIA OBRERA YBERN 1921

INTRODUCCIO

La troballa, fòu casual; enmig dels papers de correspondència domèstica, en un calaix del despatx de Josep Puig, Al C/. Provença, aparegué la perspectiva que s'acompanya com a primer document. Aquesta primícia és la constatació del volum d'obra de l'arquitecte durant el període dels anys 20, del seu esperit cosmopolita, del respecte i admiració amb què la burgesia del temps li encarregava la configuració dels seus desitjos i ambicions. En aquest cas, una colònia per als obrers de la companyia Ybern.

La part negativa, és la manera en què aquest material és manipulat pels hereus. La pèrdua progressiva de documents com aquests fa que el patrimoni del mestre estigui desapareixent, víctima d'intrigues familiars inexplicables, en un despatx tancat a tots els efectes. Tinc la sospita que, de l'obra de Puig, n'existeixen més mostres similars a aquesta, bé que potser no massa; les hores passades dins del famós espai em permeten d'afirmar-ho. Els disset mesos d'esforços inútils prop de la família, dels propietaris i hereus de la fàbrica Ybern, han resultat un fracàs en tota regla. Degut a aquesta circumstància, s'ha fet una interpretació de quina podria ésser la planta del conjunt, així com de la planta i els alçats tipus de l'habitatge proposat, en els quals l'error pot ésser màxim d'un 15-20% en la seva part quantitativa. Serveixi, doncs, aquesta modesta aportació documental de descoberta d'un camí inèdit en l'obra de Puig: el de constructor d'habitatges obrers.

EMPLAÇAMENT

El solar escollit per la propietat ve a ésser un espai residual enmig d'una zona industrialitzada. La forma resultant és sensiblement triangular, convertint-se en poligonal de quatre costats en escapçar un vial la part del nord. L'ordenació general de la planta a escala urbana és d'una rotunditat fora de tot dubte: prenen l'alineació de l'edifici principal de la fàbrica; es continua el traçat del carrer, traspasant tota la parcel·la d'est a oest; pel costat nord, normal al pla d'aquest traçat inicial, projecta un altre carrer que recorre de nord a sud tota la parcel·la. A la intersecció entre ambdues alineacions, remarcades amb dues fileres d'arbres, Puig proposa una plaça central rodona, amb una primera disposició vegetal que són trets de l'alineació que tenen els carrers. La segona plantació d'arbres es continua amb radi més petit i dona espai a una sèrie de parterres radials que conformen un espai rodó, amb un centre clar i inequívoc. Aquests carrers donen lloc a una disposició dels habitatges a cada costat del carrer, en filera, seguint la tipologia de les "new town" angleses o la traducció maciana de la "caseta i l'hortet". Degut a la complexitat de la parcel·la,

aquesta forta simetria acadèmica dels grans traçats d'infraestructura, les "pastilles" o agrupacions d'habitatges tenen tots una mesura diferent, donant uns espais residuals a les cantonades que queden, totes elles diferents i amb uns programes poc definits en la perspectiva documental de què disposen.

Es interessant la disposició de la plaça central com a nucli d'ordenació general de l'espai, no només per les seves derivacions socials, paisatgístiques, si no també per la força del seu traçat arquitectònic i l'escala en què ve determinada, gran, si tenim en compte el volum construït, d'unes 50 casetes.

Cal destacar l'habilitat de configurar un espai circular amb un altre de quadrat, format pels capçals dels habitatges, i l'esplèndida utilització de la pèrgola com a element intermedi entre l'edificació i el paviment de la plaça, de forma circular. També cal citar la manera d'acabar el problema dels espais residuals dels quals ja hem parlat, amb la disposició d'esplanades ortogonals vorejades d'arbres disposats com a catifes que solucionen els problemes plantejats.

TIPOLOGIA

Un dels interessos que per al tesi té aquest projecte és el fet d'incorporar Puig en la llarga llista d'arquitectes il·lustres que han dissenyat el tipus d'habitatge més estès, com és la casa entre mitgeres. Si bé ja havia experimentat la casa aïllada i el bloc urbà d'habitatges en multitud d'ocasions, el tipus ara proposat és nou en el seu exercici professional. Voldria fer menció de dos exemples, entre els múltiples existents, per a deixar constància del paper avantguardista d'aquest projecte. El primer seria la sèrie de vivendes en filera de J.J. OUD a Amsterdam, de llenguatge més racionalista, però de mesures i proporcions similars, i els habitatges a Bath, de John Wood, que, si bé la tipologia d'ordenació general és generada per eixos radials, el concepte és el mateix. Una anàlisi rigurosa dels tres projectes dóna resultats sorprenents quant a analogies constructives, estilístiques i tipològiques.

LA PLANTA

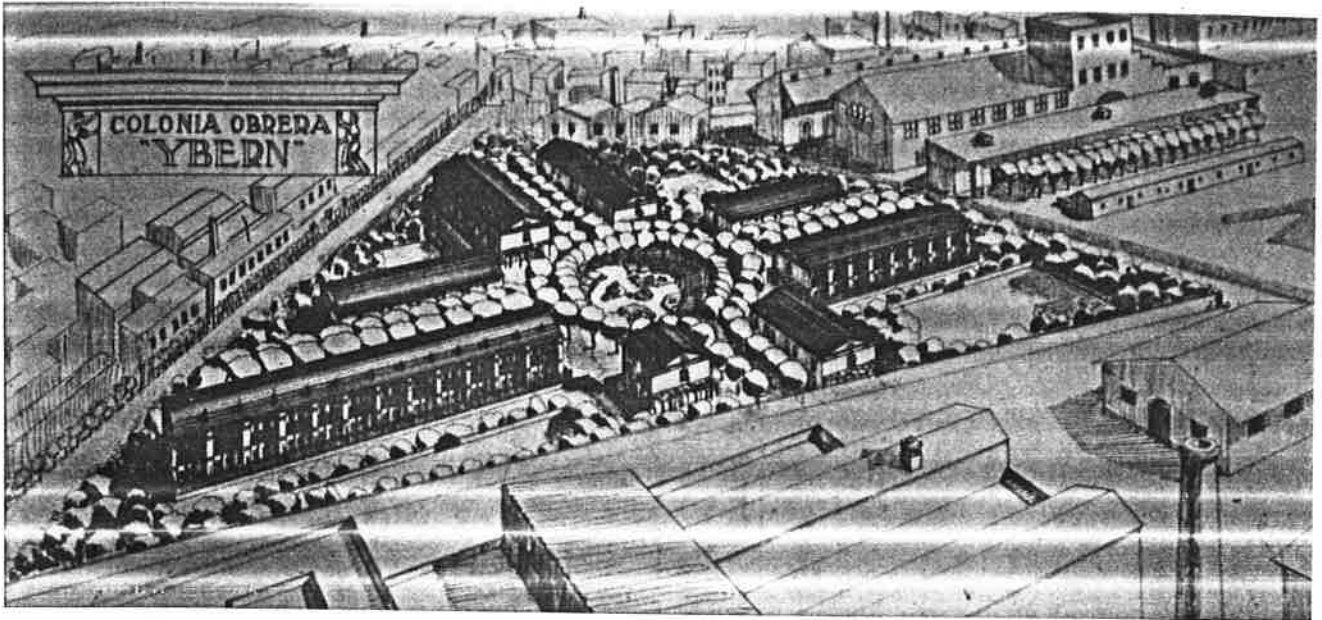
En no disposar de document detallat sobre la distribució de l'habitatge, farem un mesurat sobre un cruïlla de 4.5-5 metres d'amplada i uns 11-12 de fondària, mesures correctes des del punt de vista estructural, que és un dels avantatges principals d'aquest tipus de construcció; la llum òptima a cobrir amb vigueta de ferro i revoltó ceràmic, materials que hom feia servir aquells temps. Les parts massisses que vénen a constituir com una columnata i donen relleu a la façana que dóna al pati, podrien ésser de serveis, basant l'afirmació de l'alçada de les finestres. L'escala sembla situar-se al mig de la planta. A nivell baix deuria disposar de bany, cuina, menjador i sala

d'estar, amb l'escala que comunicava al nivell superior, amb 3-4 habitacions i un bany.

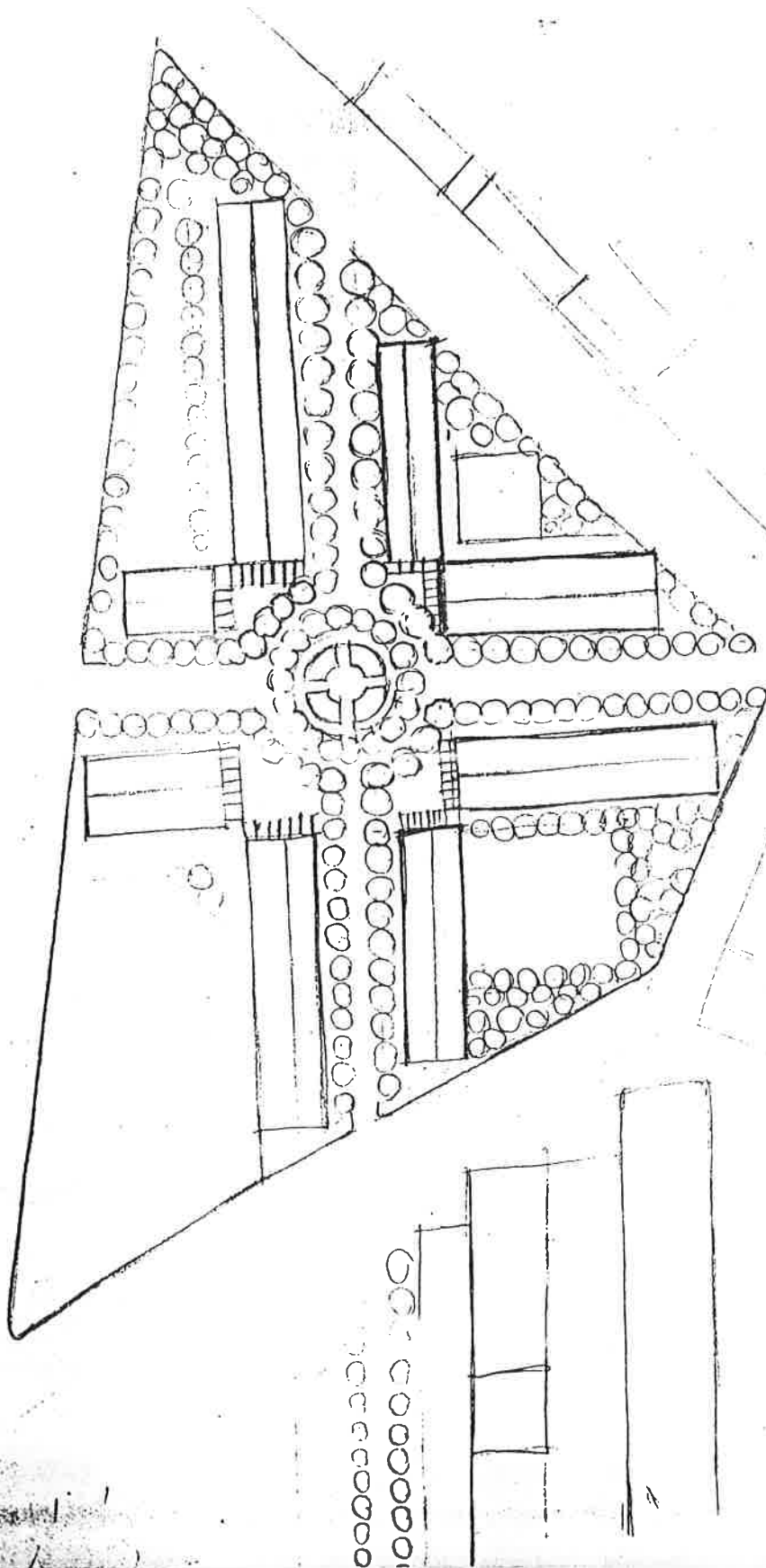
FAÇANES

El valor d'aquest projecte és múltiple: des de la valentia d'un traçat geomètric enfrontat a un solar poligonal irregular, al de la composició de les façanes, molt diferent i molt llunyana del període modernista i encarrilat al llenguatge del moviment modern. D'acord amb aquesta afirmació, podem veure la façana plana que dóna al carrer d'accés, entesa com una sola pell sense relleu, amb els forjats alineats en sentit vertical i disposats en sèries de dos en dos, sense posar èmfasi en la porta d'entrada, que és un forat més. La cornisa és la volada constructiva del pla de la coberta, sense més afegits. La façana que dóna al pati es basa en una mena de comunes quadrades que estan situades als extrems de cada mòdul i que contenen els serveis. D'això en resulta una seqüència columnada de gran bellesa, deixant un porxo inferior subdividit en tres parts i un balcó superior cobert pel teulat, també subdividit en tres parts. El joc volumètric que es proposa és d'una gran bellesa, en trencar el pla de façana en dues alineacions, ço que provoca un joc de sol i ombra propi d'una porxada a doble alçada, donant un espai intermig entre l'interior i l'exterior a base del porxo inferior i la balconada superior.

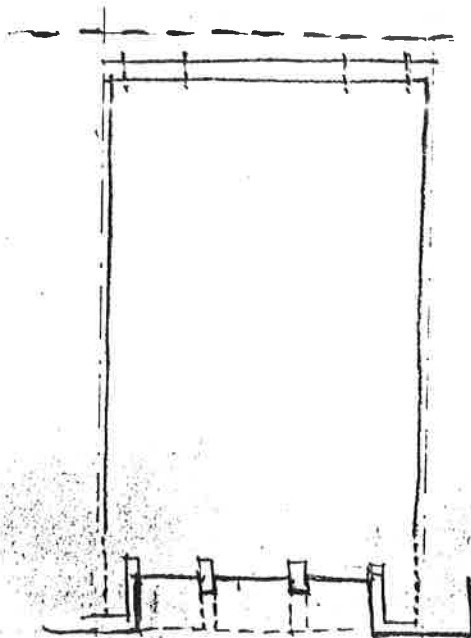
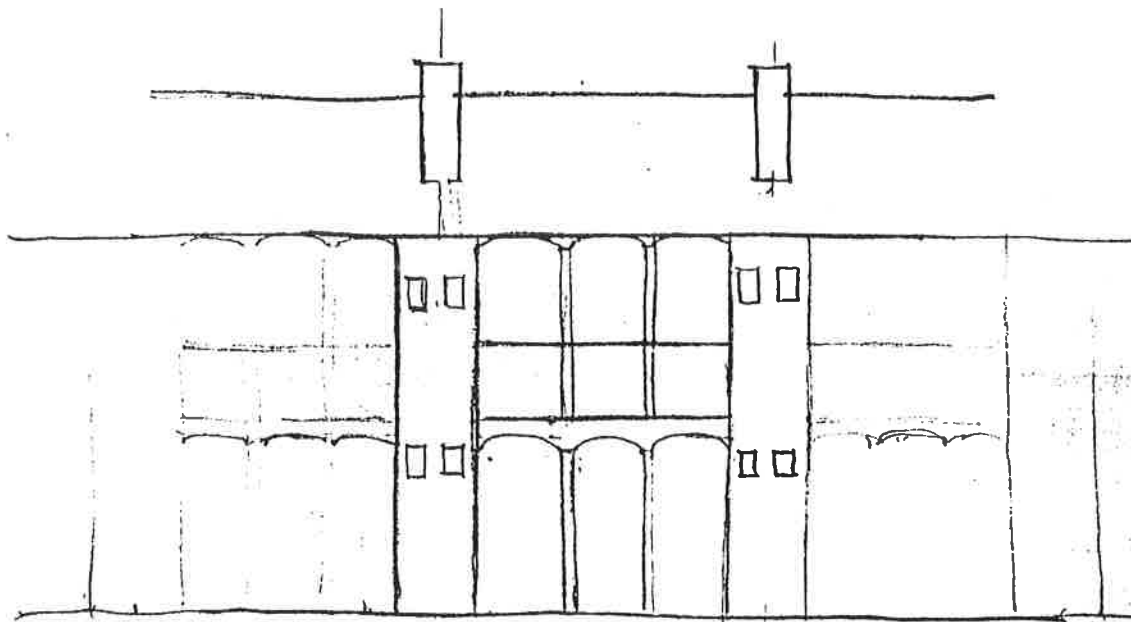
Capítol a part mereix la façana del cap o inici del mòdul. Aquest tipus d'ordenació tendeix a donar poca o nul·la importància a aquest pla, d'altra part tan important, i formalitzar-ho tan sols com el resultat final d'un mòdul que té dues façanes, mentre que, en aquest punt, en té tres. Es a dir, es tracta com si fos una paret mitgera. Un exemple modern serien les cases de Lluís Clotet, a St. Cugat del Vallès, al C/. Mozart, per citar-ne un entre la legió de solucions iguals. Aquí Puig fa un esforç per a convertir aquest cap de mòdul en façana principal, en encarar-la a la plaça central que proposa: emmarca un frontis triangular amb una finestra rodona al bell mig, que acaba amb una sanefa que diferencia clarament el triangle de la resta del pla de façana. En aquesta superfície, a nivell del primer pis, hi disposa un finestral central respecte al forat superior i remata el nivell de planta baixa amb una pèrgola-marquesina esplèndida que serveix de pas intermedi entre el públic i el privat.



.- Perspectiva general del conjunt

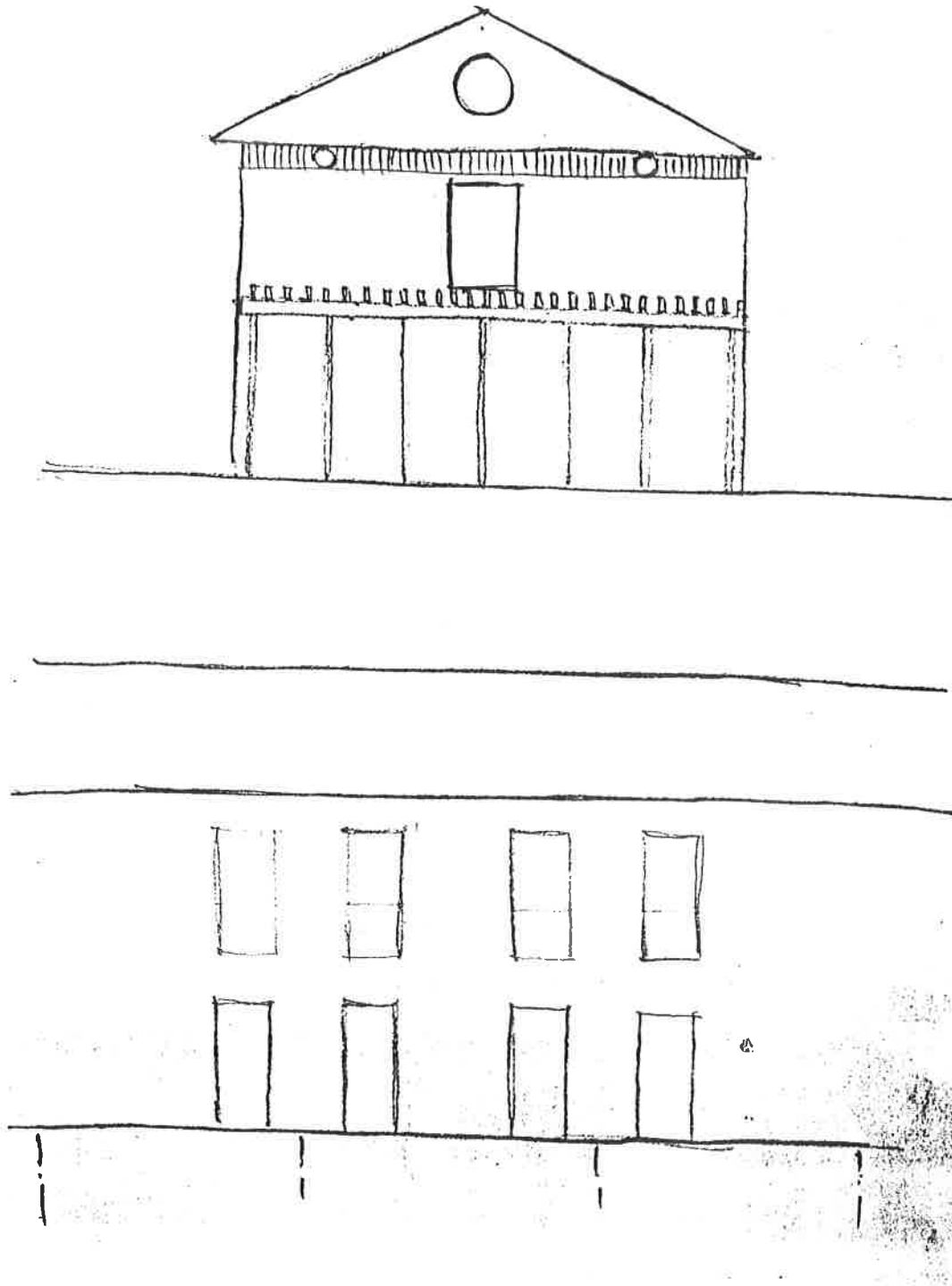


- Ordenació General de la Colònia Obrera Ybern.



PLANTA BAIXA

- Planta i alçat del mòdul de vivenda.



- Alçat coronament lateral.

CASA JOAN PICH I PON A L'AV. REPUBLICA ARGENTINA

INTRODUCCIO.- L'amistat entre client i arquitecte és ja coneguda i és plena de vicissituds i alts i baixos. Mentre el primer consolida el seu poder com a polític, el segon se separarà cada vegada més de la militància per a refugiar-se en l'estudi i la investigació arqueològica. Pich i Pont tenia una vasta extensió de terreny situada sobre l'actual plaça de Lesseps, i per a un d'aquets espais li demanà un programa d'habitatges més convencional que el construït a la plaça de Catalunya. L'edifici en qüestió és el darrer que Puig i Cadafalch construirà a Barcelona, completant el cicle d'edificis que hem nomenat la "trilogia", o sigui edificis d'oficines-habitatges entre mitgeres sobre la trama urbana de l'Eixample, que no inclou l'obra present per un problema de convencionalitat del programa, més conservador que els anteriors. Aquest cicle s'inaugura amb la seva pròpia casa del carrer de Provença, el 1917, i continua amb Pich i Pont de la plaça de Catalunya, August Casarramona, del passeig de Gràcia, i Maria Guarro, de Via Laietana. Com a trets comuns, al destacar el caràcter de façana principal emfàtica, treballada, representativa, ornamental, de grans finestrals, americana a la manera de l'escola de Chicago. Els terrenys, tots ells parcel·les de l'Eixample, per tant, entre mitgeres, l'aparició d'unes façanes posteriors de gran interès per la seva radicalitat i síntesi formal, modernes. Les plantes, simètriques per regla general, els canvis d'alineació resolts en formes rodones, el remat classicista a base de gerros, templets, pèrgoles corregudes i de terrat pla.

EMPLAÇAMENT.- El solar se situa a l'Av. República Argentina, en concret al número 6. De forma irregular, molt semblant al de Maria Guarro, ja que no dóna a cap pati interior sinó a un altre carrer, la qual cosa dóna una nova façana posterior que ve tractada com la principal, aplicant estrictament criteris formals a l'hora de compondre-la, ja que el carrer del darrera no té res a veure amb la República Argentina, ni l'orientació, ni el traç, ni el tamany.

LA PLANTA.- La distribució ve donada per la disposició central de la caixa d'escals, situada perpendicular al pla de la façana de la República Argentina, al seu eix principal: es una escala de dues tramades i replà intermedi, com a la casa Maria Guarro. La diferència qualitativa és que els ascensors, ben situats a la casa de la Via Laietana, acompanyats d'uns espais intermedis com a replans espaiosos, estan posats al bell mig del pas de l'escala, cosa que reforça la tesi de la poca preocupació que tenia el nostre personatge per a les plantes en general. Un pati situat en l'eix central, que recorda vagament el pati de la casa Ametller, pel qual se circula perimetralment amb el consegüent apropiament d'espai. La resta de patis, de serveis i ventilació, es disposen al costat de les mitgeres segons necessitats de la planta. Com a anècdota il·lustrativa de fins a quin punt les funcions venien condicionades per la rigidesa de les formes,

observem el pis del costat dret, que s'accedeix a una habitació de la façana passant per un W.C.. O les evidències de supeditar les necessitats de la planta amb un ordre de façana: per una part, el programa necessita quatre dependències donant a la façana principal; per l'altre, la partició en vertical és de tres parts. El resultat és l'aparició d'uns envans corbats que emmascaren el problema, com ho va fer a la seva pròpia casa del carrer de Provença. Per tant, les relacions entre distribució i façana tenen una tensió entre elles que de vegades no es resol del tot. Per concloure, un altre exemple: al saló del darrera té cinc forats a la façana i quatre dependències, repetint-se el conflicte i resultant habitacions irregulars mal concebudes.

L'ESTRUCTURA.- Al llarg de l'anàlisi de les cases anteriors, hem anat veient la manera de resoldre el tema del suport a través de solucions puntuals que remetien l'estructura a una servitud directa de la forma. Sota el càlcul de la casa Torras, Puig dissenya una estructura mixta de parets de càrrega i pilastres, amb uns pòrtics de ferro que aniran recoberts de morter que farà tot tipus de formes del motlluratge, pilastres, capitells etc. La novetat principal és la conversió de les parets mitgeres en parets de càrrega. Als dos primers pòrtics es fa treballar la paret de la façana com a suportant, i el primer pòrtic mig de paret i pilar. També converteix en estructural la caixa d'escalas i el pati posterior. A la part dreta treballa fins al final del pati lateral i, a la seva part esquerra, fins al final del pati central. D'allà surt una superfície poligonal que busca la jàcera paral·lela al pla de façana posterior i que permet de suportar els balcons sense necessitar de mènsules. Els perfils emprats són de peus drets de ferro, sense soldadura, relligats entre si amb platines cargolades entre si en forma de L. El perfil que predomina és el del IPN, barrejat amb greys i L dobles. Les jàceres suporten un forjat de vigueta metàlica i revoltó ceràmic de 60 cm. de separació entre eixos.

LES FAÇANES.- Els comentaris fets sobre els possibles pecats en les plantes, o, més ben dit, sobre la subordinació de la forma a la funció, no tenen res a veure amb la composició acurada dels alçats. Sobre un eix de simetria s'hi disposen, de baix a dalt, la porta d'entrada, que per primera vegada ja és quasi nua, sense llinda florida, sense relleu, sense doble columnata, coronat per un semicercle a nivell de l'entresolat, d'òval posterior que conté una estàtua. Sobre seu, una tribuna amb columnata jònica i balcó corregut lateralment, recordant el d'August Casarramona. Al damunt, una tribuna de marqueteria de fusta, acaba el volum prominent. Aquesta tribuna es converteix en balcó al pis superior, tancat per una reixa de forja. Balcons a dreta i esquerra i un de central, complertats amb dues tribunes de planta triangular recordant a Loos. Per fi, el remat és compost d'una tribuna central i de dues finestres corregudes. Destacariem també la desproporció de les mènsules, grans i no estructurals, de gran importància volumètrica, amb problemes d'entrega amb els volums de sota seu.



- Fotografía de la façana principal.



Fotografia de l'entrada de l'edifici.



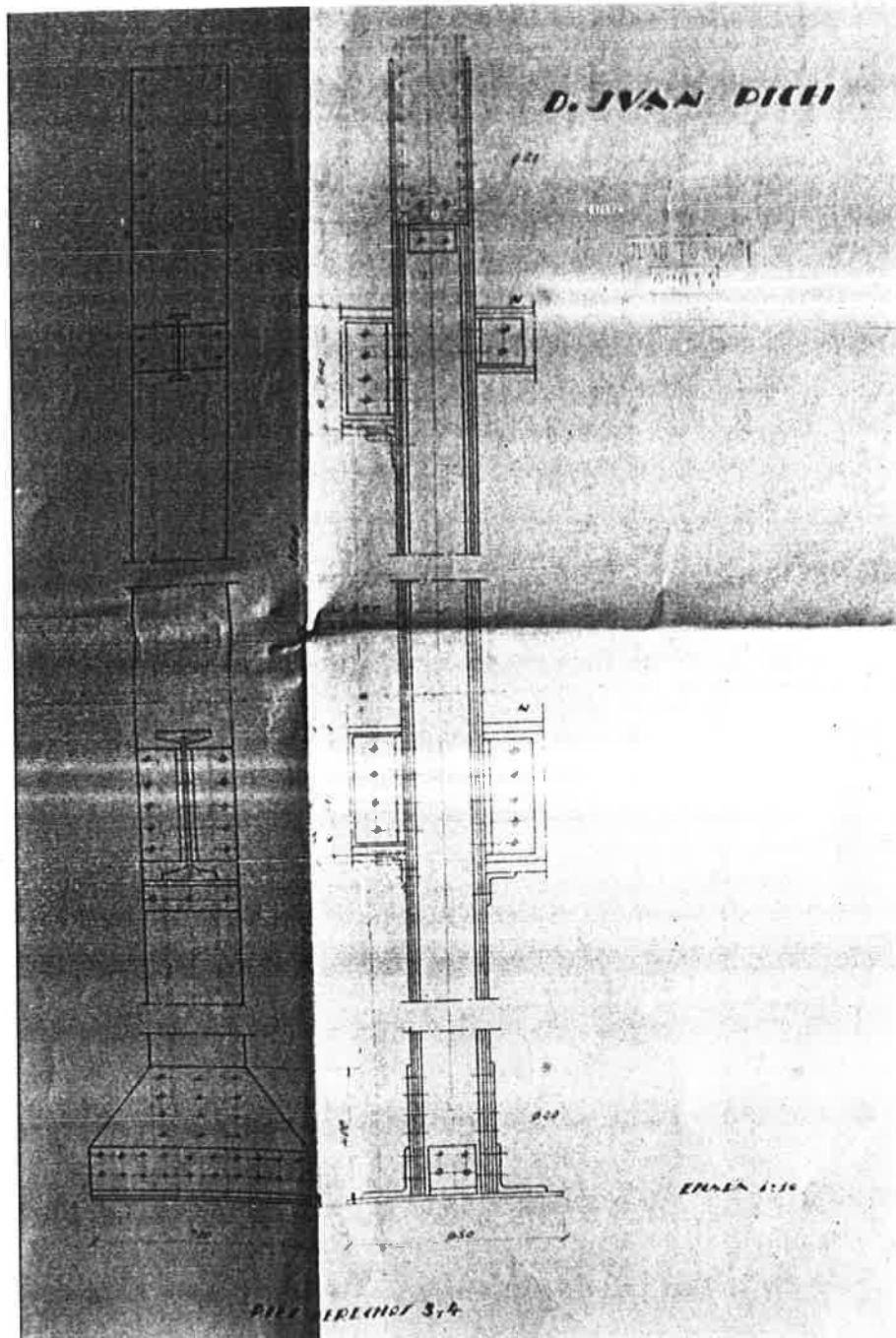
- Detall de la façana.



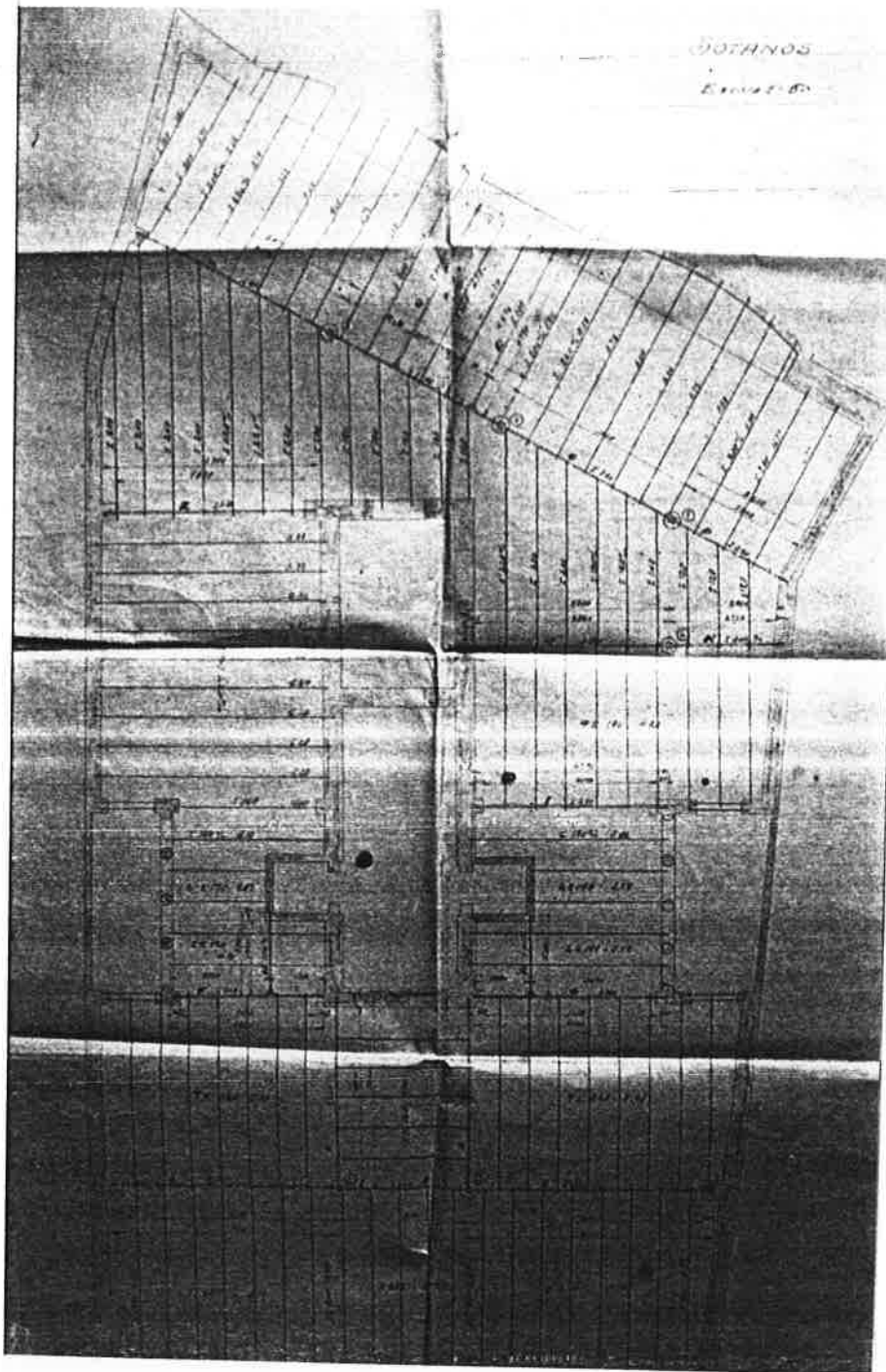
- Perspectiva de la façana des de l'eix de l'avinguda de la República Argentina.



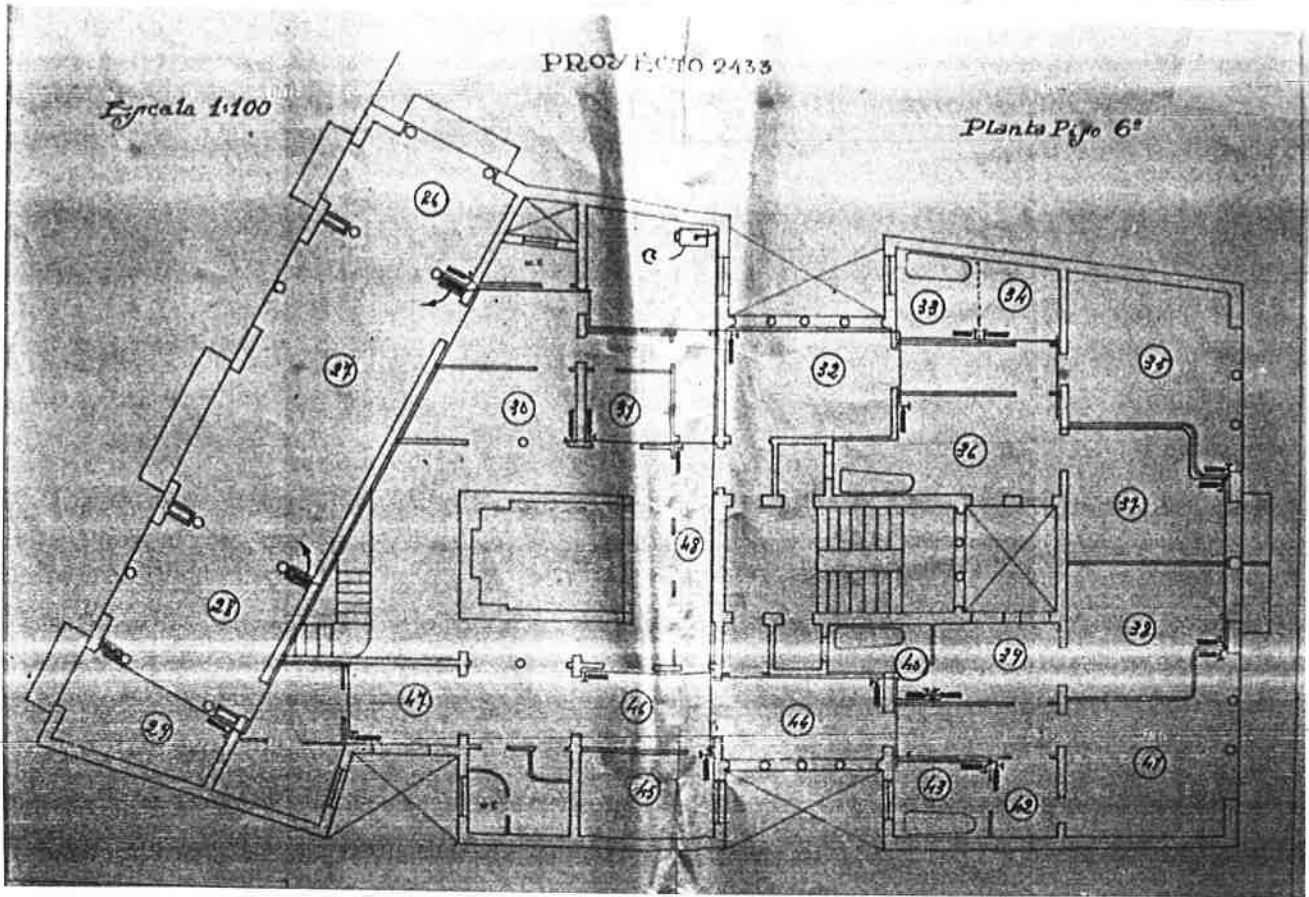
* Perspectiva parcial de la part superior de la façana principal.



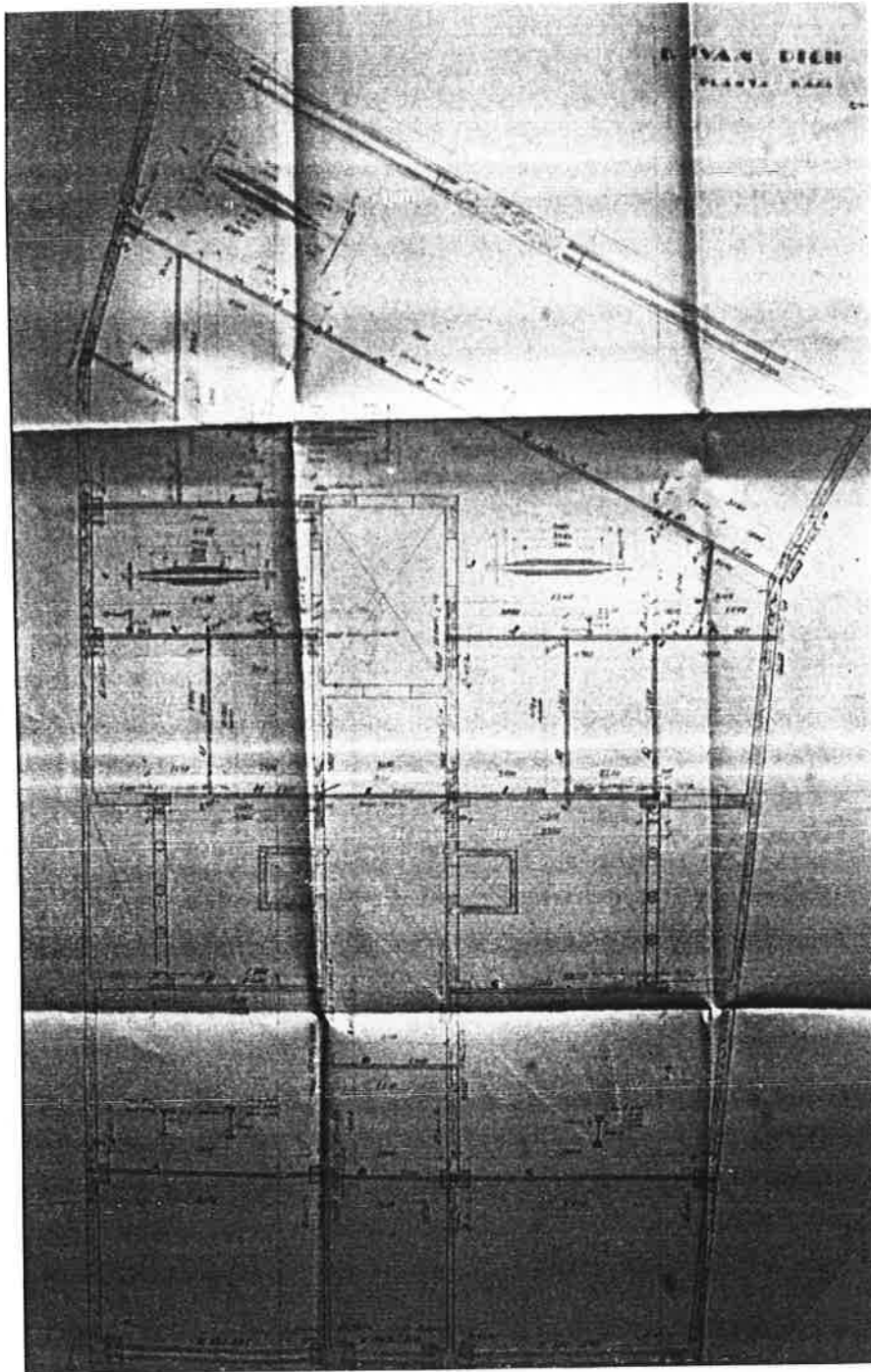
Alçat del plànol d'estructura en què s'espera l'obra el dibuix dels pilars i les seves platines.



- Planta del soterrani amb descripció i mesurat de l'estructura.



- Planta del pis sisè.



-Planta baixa: estructura.

MONTSERRAT

Consideracions prèvies.- Si la tasca de recerca i investigació ha estat, en general, laboriosa i plena d'incidències, entrebancs i dificultats, el capítol dedicat al monestir i a la seva configuració arquitectònica ha suposat la culminació d'aquesta manera d'actuar per part de qui té al seu càrrec el llegat patrimonial del treball de Puig i Cadafalch. I no em refereixo als monjos, de qui només puc tenir paraules de gratitud, sinó a la usurpació que del material en fa determinat personatge que ha segrestat els planells per al seu ús personal i exclusiu en nom d'un treball d'investigació que de moment no podem ni tan sols consultar.

Serveixi aquesta manca de material per tal de justificar la poca extensió d'un capítol cabdal en l'obra del nostre arquitecte i que per mèrits propis hauria tingut una extensió molt superior a la que ens hem vist obligats a fer.

EL PAPER DE MONTSERRAT EN EL CONJUNT DE L'OBRA

Potser no sigui aquí el lloc més indicat per a establir les relacions íntimes i profundes entre el catalanisme institucional i l'eclésiàstic, però hi ha pocs dubtes que ambdós coincideixen tant en els temps de repressió com en els d'una certa permesivitat i tolerància. L'obra que Puig i Cadafalch té a la muntanya de Montserrat és un reflex clar d'aquesta relació íntima i en ella hi són expressades en forma de forges, ceràmiques o pedres, la evolució estilística tant de l'obra arquitectònica com dels conflictes del catalanisme al llarg del temps. Dels períodes arquitectònics només en manca un exemple del moment secessionista, ja que dels altres n'hi ha reflex. Aquesta absència coincideix en el moment polític situat entre els primers quinze anys de segle en els quals el partit de Puig es mou en una escala diguem-ne més municipal, més petita, més domèstica, escala en la qual es construïren la major part d'obres en aquest estil. No és estrany, doncs, que no hi hagi mostres a la muntanya d'aquesta tipologia, que no encaixa amb els programes i necessitats dels monjos.

L'interès de la vasta producció es basa en el paral·lelisme que hi ha entre l'obra que construeix fora i dins del recinte, amb una sèrie d'elements que es repeteixen i que segueixen la mateixa línia tant en uns emplaçaments com als altres.

EL GOTICISME

Molt aviat, el 1896, rep l'encàrrec de construir la creu del Cinquè Misteri de Dolor del Rosari Monumental, que dissenya amb la col·laboració de l'escultor Josep Llimona, peça cabdal del moviment goticista i del treball de ferro forjat en la línia de les altres obres del mateix temps. La segona mostra d'aquest estil es la petita capella del Primer Misteri de Goig, de la qual disposem d'una petita

mostra gràfica que presentem.

LA REFORMA COM A PROJECTE

Hem vist i comprovat el doble concepte que té per a Puig i Cadafalch el fet de la restauració i la importància que té aquesta tipologia. Per un costat, la restauració arqueològica, mimètica, del respecte i la millora de l'objecte a restaurar. Com a exemples podem citar les obres de reforma de les esglésies romàniques, el Palau de la Generalitat, el pati de la casa dels Canonges, la Biblioteca de Catalunya, etc. Com a segon paquet, la major part d'obres importants, com la casa Ametller, la baronia Quadres, la casa Casarramona, la casa Pich i Pon, la Colla de l'Arròs, l'Hotel Tèrminus i un llarg etcètera, que plantegen un respecte per a l'estructura existent i proposen una nova façana i un maquillatge dels espais comuns. A cavall entre ambdues tendències, el 1917 rep l'encàrrec d'adaptar una part antiga de volta com a biblioteca, amb una sala de lectura i un magatzem interior de dipòsit de llibres. La il·luminació vindrà resolta amb uns forats al sostre com a llinternes superiors en línia amb les seves propostes als palaus de Montjuïc, que està projectant en aquells dies. Un gran sòcol de fusta amb una galeria com a terrabastall defineix amb precisió l'ús al qual es destina l'espai. Com a paviment fa servir un " linoleum " de peça continua a rotllos i juntes al foc molt modern per a les dades de construcció.

El 1919, reforma el pòrtic d'entrada al claustre, al qual afegeix o superposa uns cairons de ciment a manera de pedres en línia al sòcol que està construït també als palaus bessons de Montjuïc, reforçant la hipòtesi que repeteix solucions iguals en emplaçaments diferents al llarg de tot el seu treball.

El 1921 presenta el projecte de restauració de la façana del monestir. Aquest encàrrec es resolt en la segona línia d'actuació abans exposada, és a dir, la del canvi radical de llenguatge que transforma per complet la preexistència. De l'escassa informació de què disposem, cal assenyalar que s'insisteix en el tema de la simetria plana, amb un sol punt de vista des de l'espai central de la plaça, aleshores inexistent, l'estructura tripartita amb coronació de forat corregut, com és habitual en tota la seva obra. Les torretes de les cantonades recorden amb insistència les de Montjuïc, sobretot les del projecte de 1915, que fan referència als models valencians de campanars o miradors. El gir provocat per la diferència de nivell entre la futura plaça i la carretera d'arribada, solucionat amb una torreta de les que hem fet referència anteriorment, sembla formar part d'un altre projecte, que es tracti d'un altre treball. La presència de la subdivisió tripartita obliga a fer servir la torre de cantonada en un element ròtula que marca les divisions horitzontals de la façana de la carretera fins a convertir aquesta fita vertical en un membre més d'aquest pla sense tenir en compte res de l'altre que té al costat.

L'URBANISTA

El 1922 rep l'encàrrec de l'ordenació general dels accessos i de la plaça que configurarà l'entrada del recinte. Tant a la introducció com a les conclusions es fa esment de la importància que té en el treball de Puig la vessant d'urbanista de parts tan destacades com ho poden ésser aquesta d'endregar els espais més representatius de la muntanya. Així, doncs, podem recordar que per aquell temps ja havia delimitat l'ordenació de la muntanya de Montjuïc, la intervenció en l'obertura de la Via Laietana en el seu traçat central, el projecte de la plaça de Catalunya, el projecte de la colònia obrera Ybern i que després ordenaria el capdamunt del carrer de Balma amb la col·locació del monument a Guimerà. L'obra que avui ens arriba té interès no solament per la singularitat de la decisió de fer una plaça enlairada sobre forjats, sinó també per la savia solució estructural que aquesta decisió té.

PUIG I CADAFALCH COM A ARQUITECTE D'ESTRUCTURES

La preocupació per l'element suportant no és nova ni desconeguda. Difícilment ho podria ésser per un deixeble devot de Viollet-le-Duc per a qui l'estructura és per si mateixa l'expressió de l'arquitectura. Si recordem les Caves Codorniu, amb les seves voltes sustentants ogivals, la fàbrica Casarramona, els pavellons de Montjuïc amb la seva retícula o les dents de serra, el projecte del Palau de la Llum i el rigor amb què tractava la solució de cobertura de cúpula, potser no ens sigui tan estrany contemplar aquí com cobreix, ajudant-se amb la força natural de les muntanyes de pedra, una superfície sense pilars de 56 x 16 m. que destinarà a restaurant i a garatge. Amb uns pòrtics que actuen de jàceres d'alçada d'uns tres metres i voltes de doble de maó de pla empotrats a les roques i a la paret de tancament de la façana, aconseguint una superfície lliure sense o amb molts pocs precedents en la producció arquitectònica del seu temps. Hem fet esment, de passada, en la façana que tanca aquest espai: sembla calcada de la que Peter Behrens fa servir a la fàbrica A.E.G., en l'edifici del laboratori, ço que demostra que en aquesta fase els models són més moderns del que sembla en una simple lectura superficial. Per altra part, l'adaptació d'un llenguatge molt contingut i despulat d'ornamentació demostra el respecte de l'arquitecte al lloc on treballa i al programa que resol, volgudament auster i simple.

RELACIO ENTRE PRODUCCIO ARQUITECTONICA I POLITICA

No és casual el fet que la cronologia que fa referència al seu pas com a president de la Mancomunitat de Catalunya tingui un reflex quasi literal en el de la seva producció montserratina. Podríem seguir el fil de les seves activitats polítiques amb el de la seva tasca a l'abadia com a arquitecte. Expressat amb més simplicitat, Montserrat és el nou emplaçament de les seves obres fins a finals de la dècada

dels 30. Com a exemple d'aquesta dedicació, hem de fer esment de les obres, que s'inauguraren el Nadal de 1925, de la reforma del refetor o menjador dels monjos.

PUIG I CADAFALCH COM A DISSENYADOR DE PETITA ESCALA

Amb aquest exercici de reforma insisteix en la línia que hem anomenat arqueològica, obrint de nou una il·luminació zenital i proposant uns espais molt oberts a base d'una fusteria metàl·lica que emmarca una vidriera de grans mesures. A l'escala de connexió entre les antigues dependències i el refetor, també arranjat pel nostre arquitecte, proposa una cobertura zenital a base d'una volta de pavés que cobreix tot el forat de l'escala. Tal solució també la fa servir a la casa Raventós, a Sant Sadurní d'Anoia, per a cobrir el pati interior, ço que demostra que, tal i com hem vist reiteradament al llarg del treball, la repetició d'una troballa o d'un model, com podria ésser Bruno Taut, aquí es fa tantes vegades com sigui necessari. Però l'aspecte que més ens interessa en aquest apartat és el de constatar la seva vocació com a dissenyador de petita escala. Al refetor ho dibuixa tot, des de l'espai interior al mobiliari, la vaixel·la i els coberts. Contemporàniament també ho fa a la casa d'August Casarramona, encara que allà usa un estil més ampulós que aquí. Les tarimes, els bancs, les taules, la coberteria actuals es deuen encara a les seves directrius i als seus dibuixos. La reforma del refetor és una mostra d'aquest concepte global d'arquitectura i disseny propi de grans arquitectes que treballen no importa quina sigui l'escala, des de les més petites i discretes del mobiliari, com acabem de veure, fins a les d'ordenació urbana, com ho són la de la plaça superior o la d'ordenació dels accessos al recinte.

L'ARQUEOLEG I ERUDIT

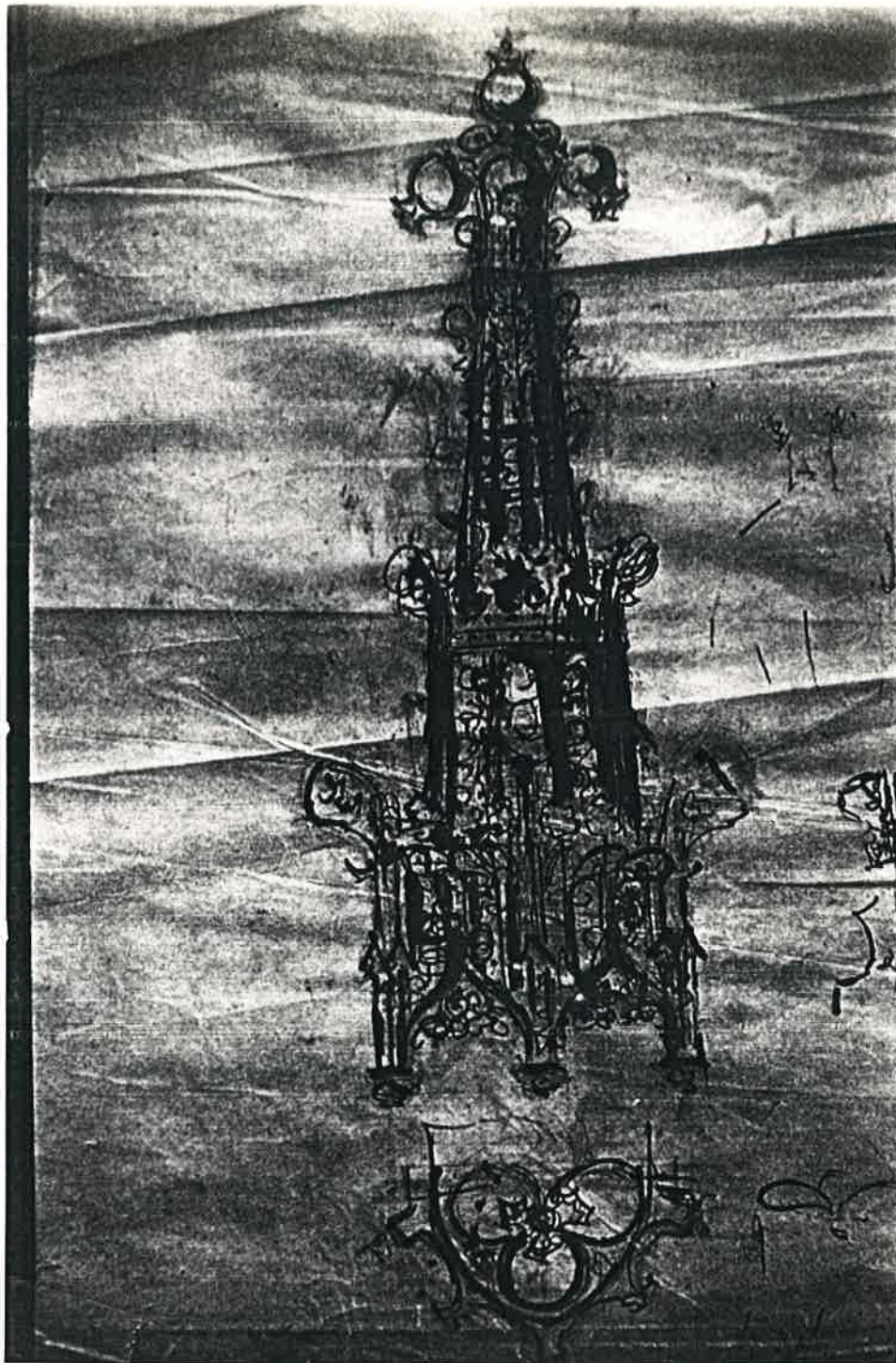
L'encàrrec del nou claustre, inaugurat l'any 1927, posa de manifest una vegada més l'estreta relació entre teoria i pràctica, entre els coneixaments acadèmics, la erudició i la seva relació amb el treball arquitectònic. Resulta amb una clara voluntat de pes, de massís, de claustre ensimismat, l'ús que proposa del romànic com a estil demostra el retorn a les arrels inicials i a la culminació d'un procés que no s'aparta gens dels postulats que defensa l'any 1904 en el pròleg del seu llibre, en referir-se als orígens i a l'arquitectura autòctona com a manera de treballar. També s'entreveu una certa passió pel bizantinisme en l'elecció dels aplacats de terrecuita de clara procedència oriental. No oblidem que paral·lelament en el temps, participa en els treballs i les ponències sobre l'art bizantí i les seves relacions amb la nostra arquitectura, que considera continuadora de les solucions ideades pels orientals.

JOAN PICH I PON

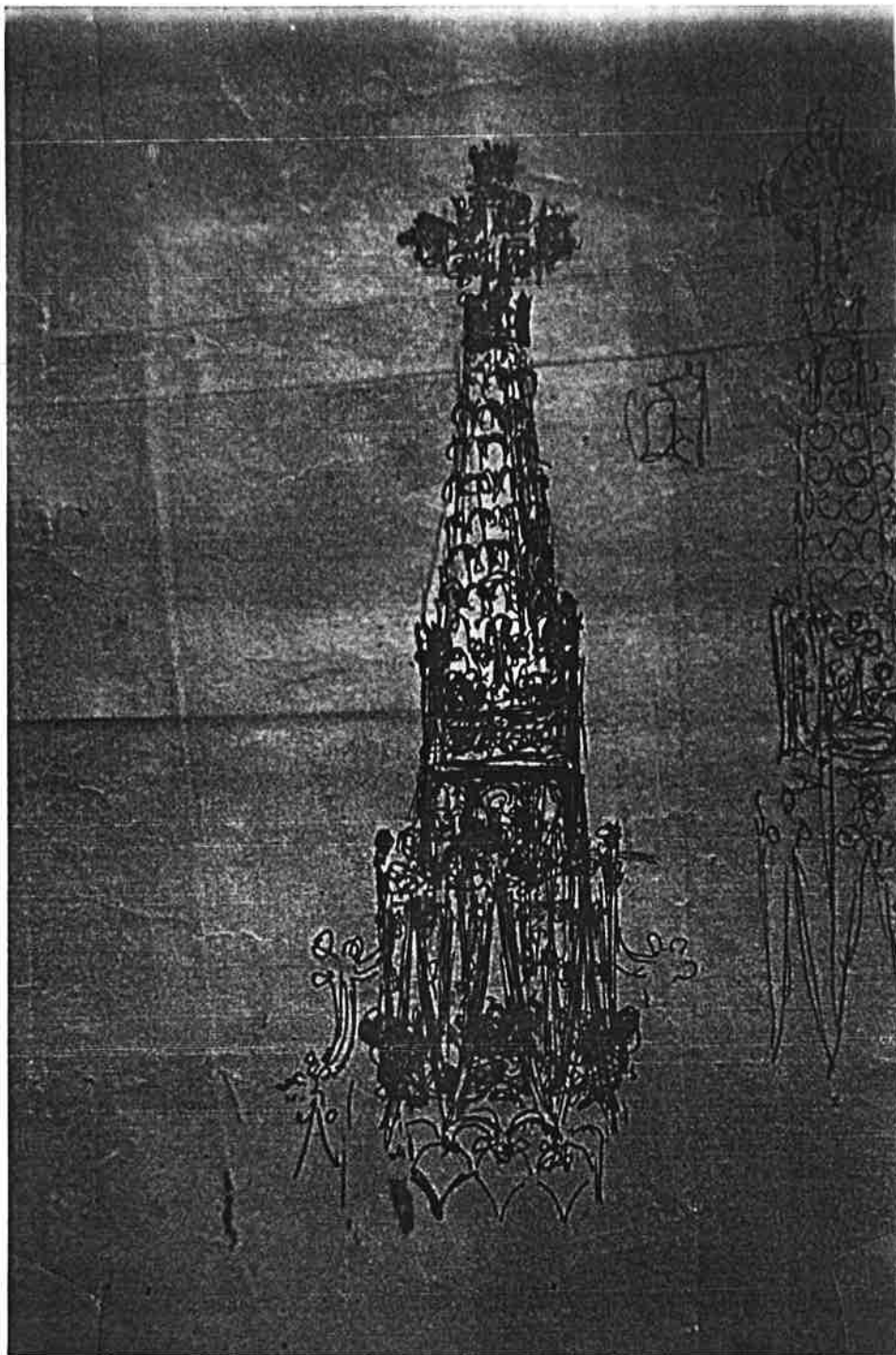
També aquí, els inseparables amics i rivals ideològics col·laboren, en finançar el primer la restauració arqueològica de la capella de Santa Cecília, que dibuixarà i construirà el nostre arquitecte. Obra menor en el conjunt de les realitzacions a l'abadia de Montserrat, es un bon reflex d'aquest gust però no importa quina sigui l'escala de treball ni les condicions de fer-ho.

CONCLUSIONS

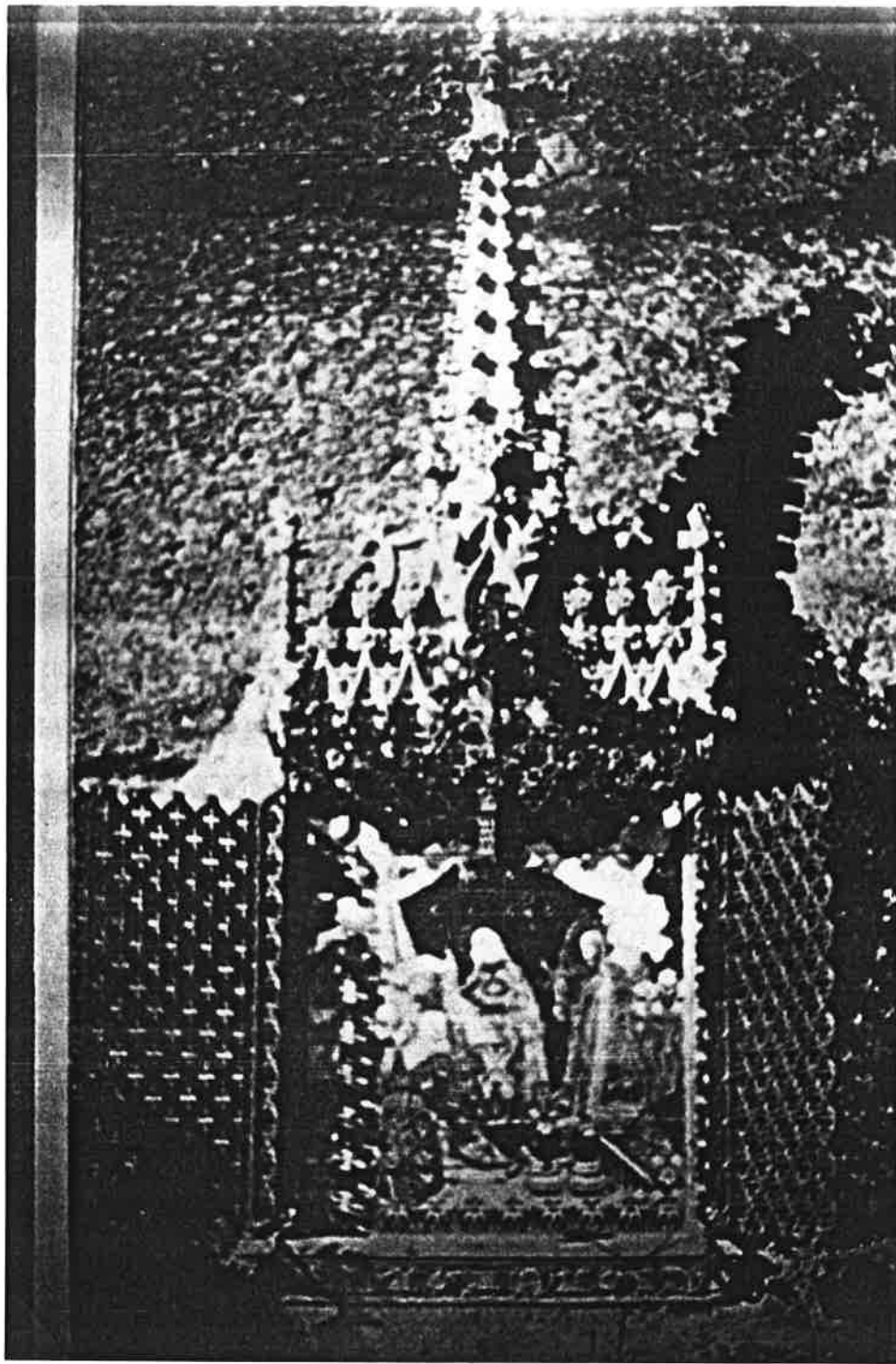
Poc més a afegir. Insistir en la correspondència directa entre la carrera professional fora i dins del recinte de Montserrat, de com aquesta feina interior té un reflex i una producció paral·lela fora d'ella que dóna explicació de la varietat estilística emprada, que d'altra manera costaria bastant d'entendre. La presència de diverses solucions extreteres sense cap vergonya i trasplantades d'un lloc a l'altre, igual que ho va fer al llarg de tota la seva vasta producció. La possible denominació d'obra última, en tant que ja no en produirà cap més d'un cert volum, sobretot de l'institucional.



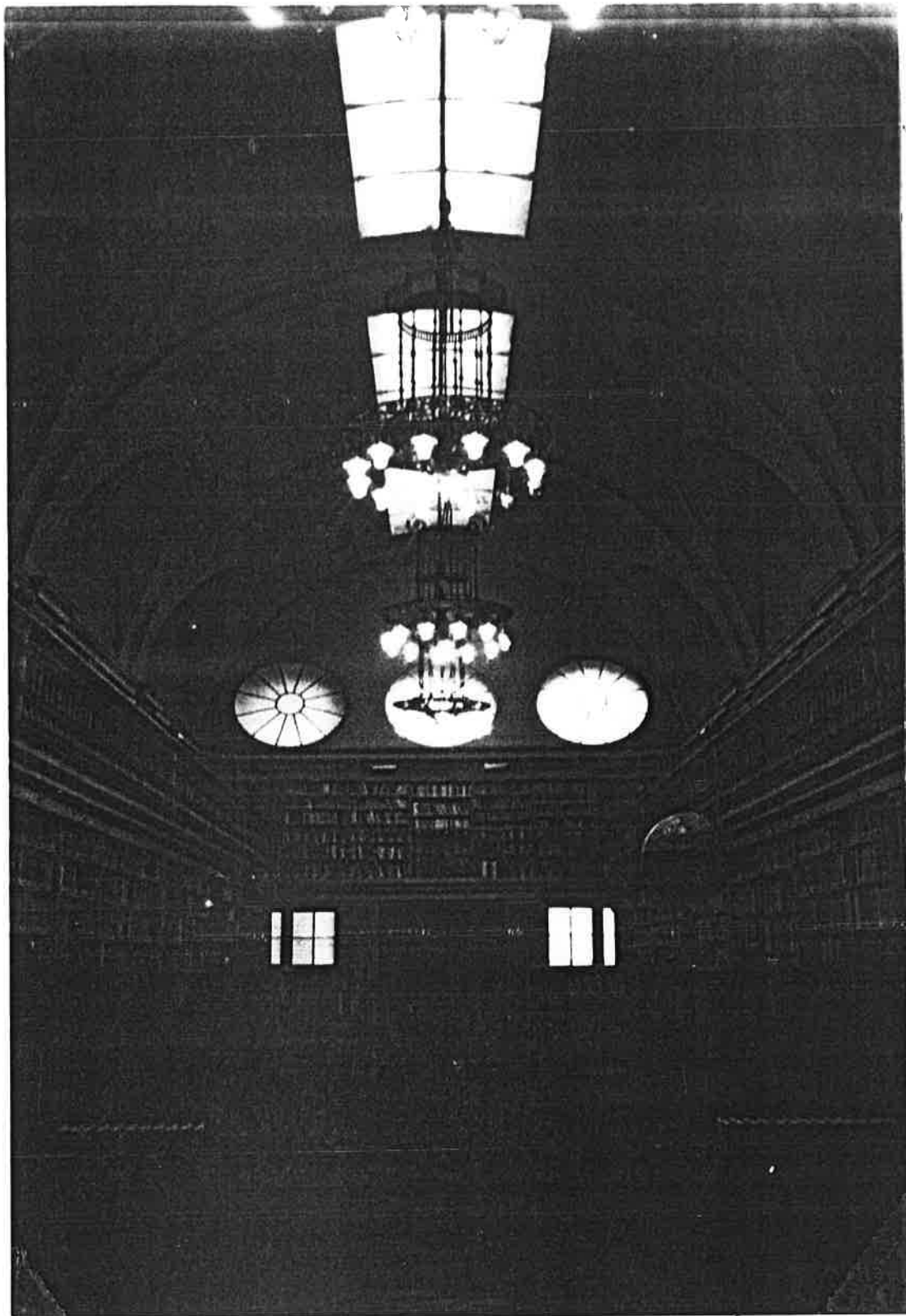
- Detall de coronació central.
Tinta sobre paper ceba.
No construït.



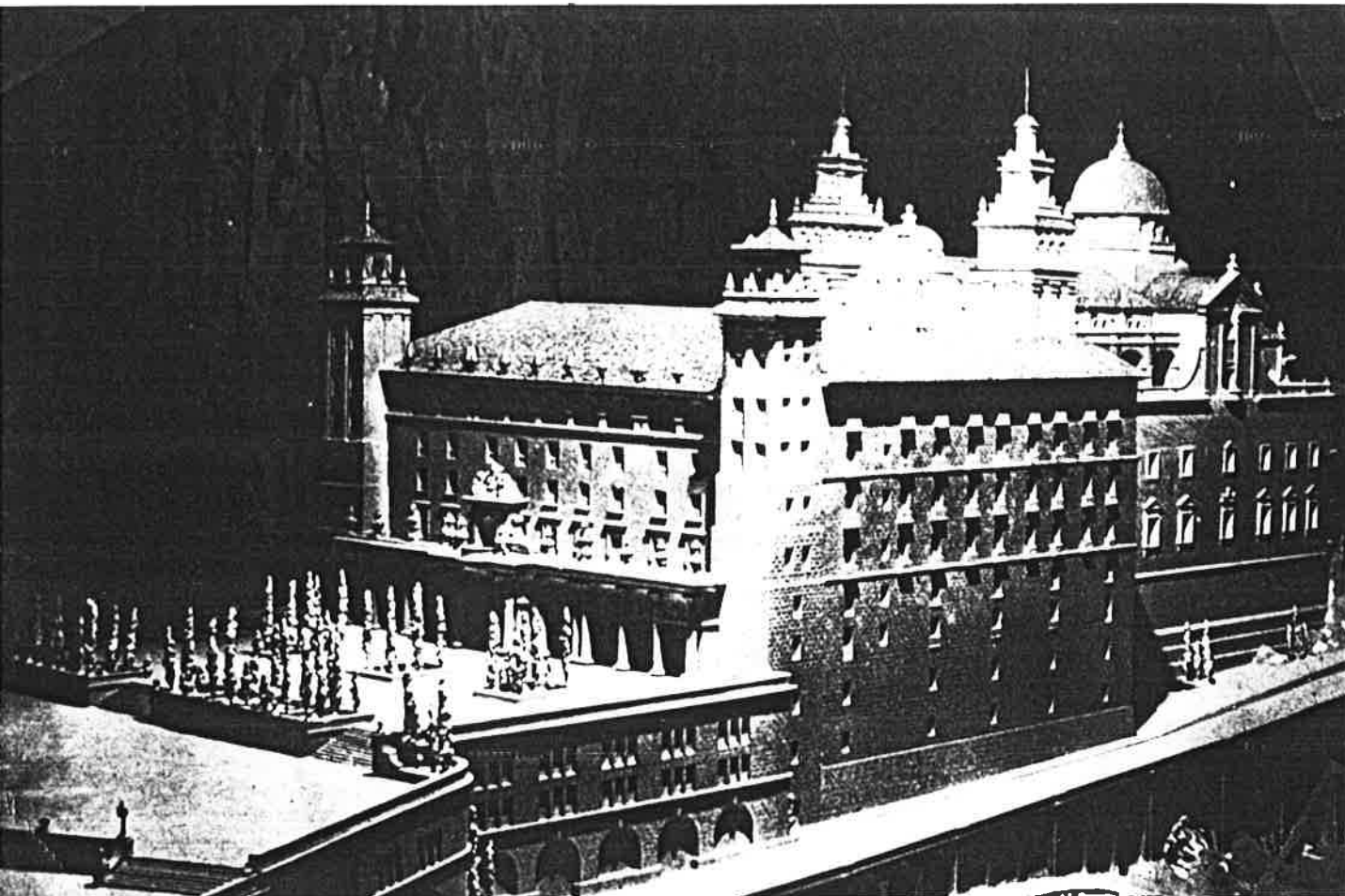
- Coronació central del monument.
Croquis. tinta sobre paper.



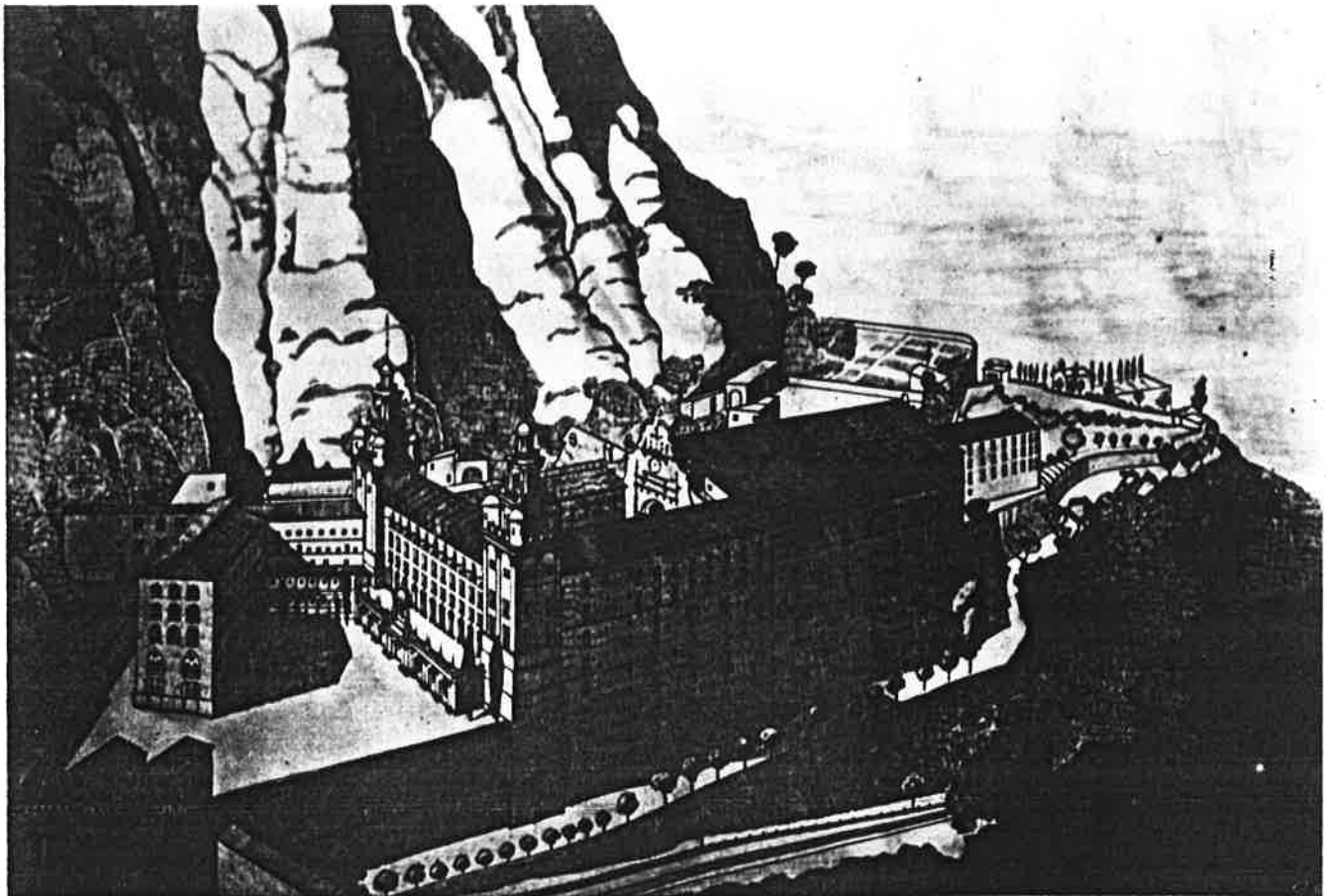
- Capella del ler. Misteri de Goig.



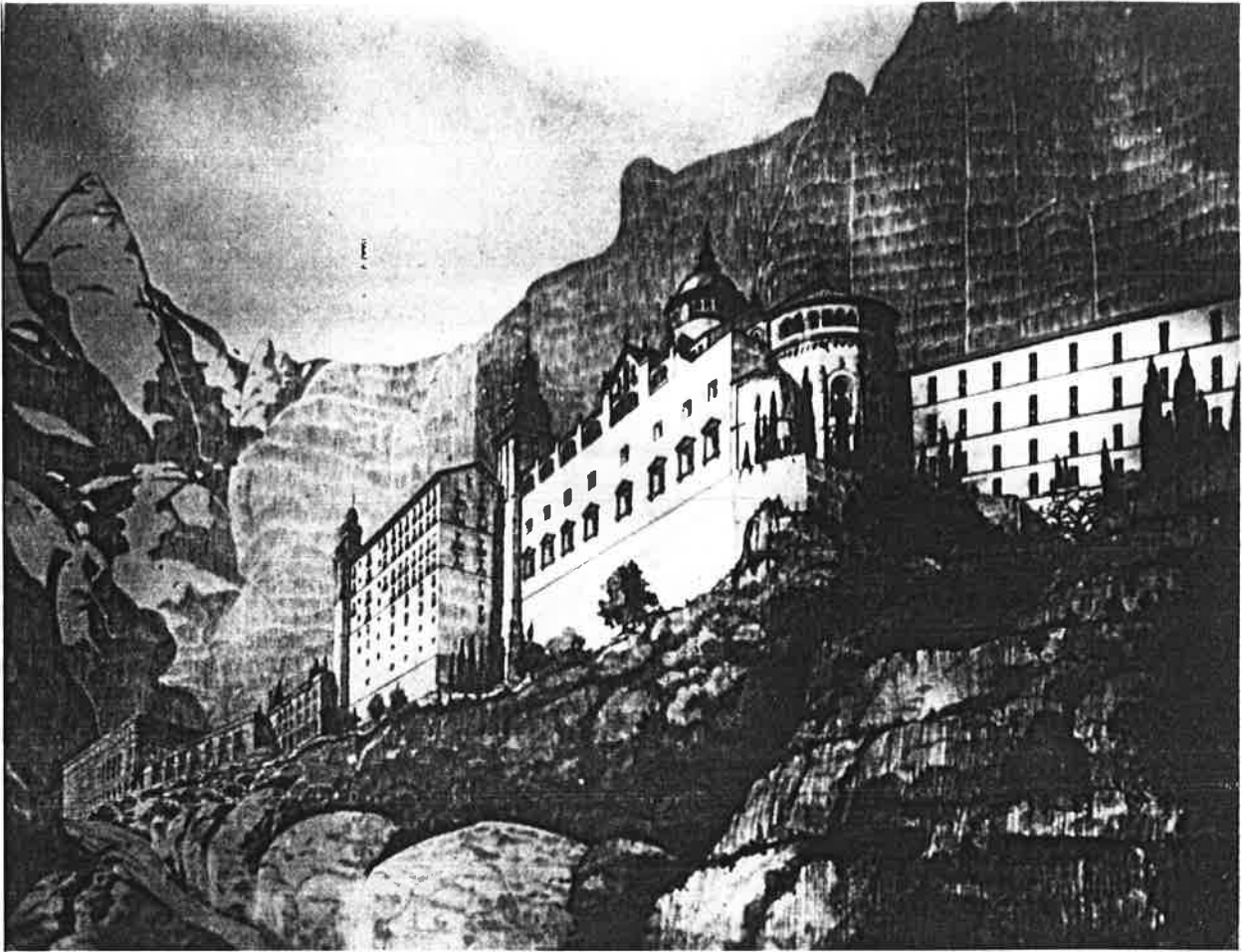
Fotografía de la biblioteca.



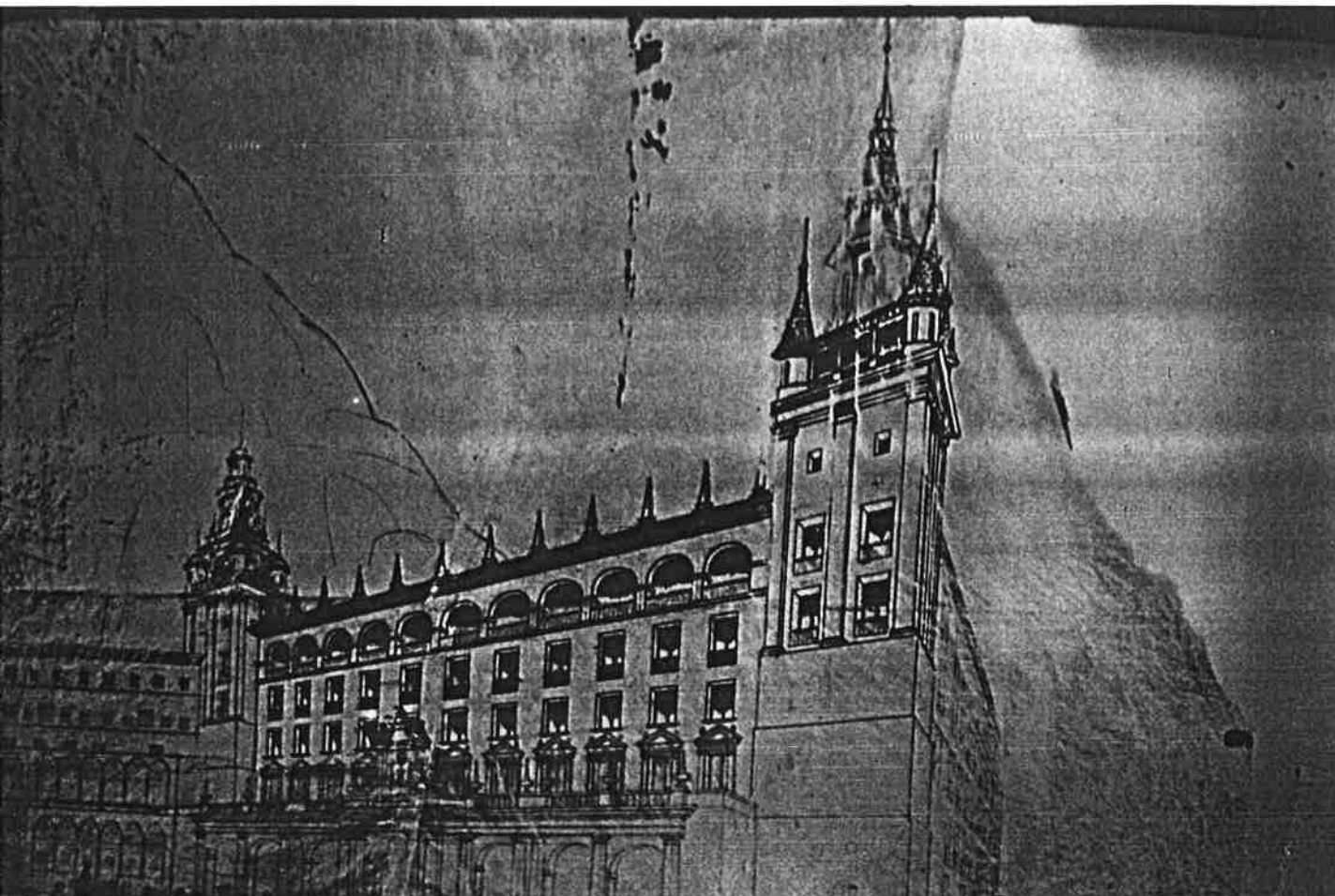
- Fotografia de la maqueta amb vistes de la façana principal i la plaça projectada.



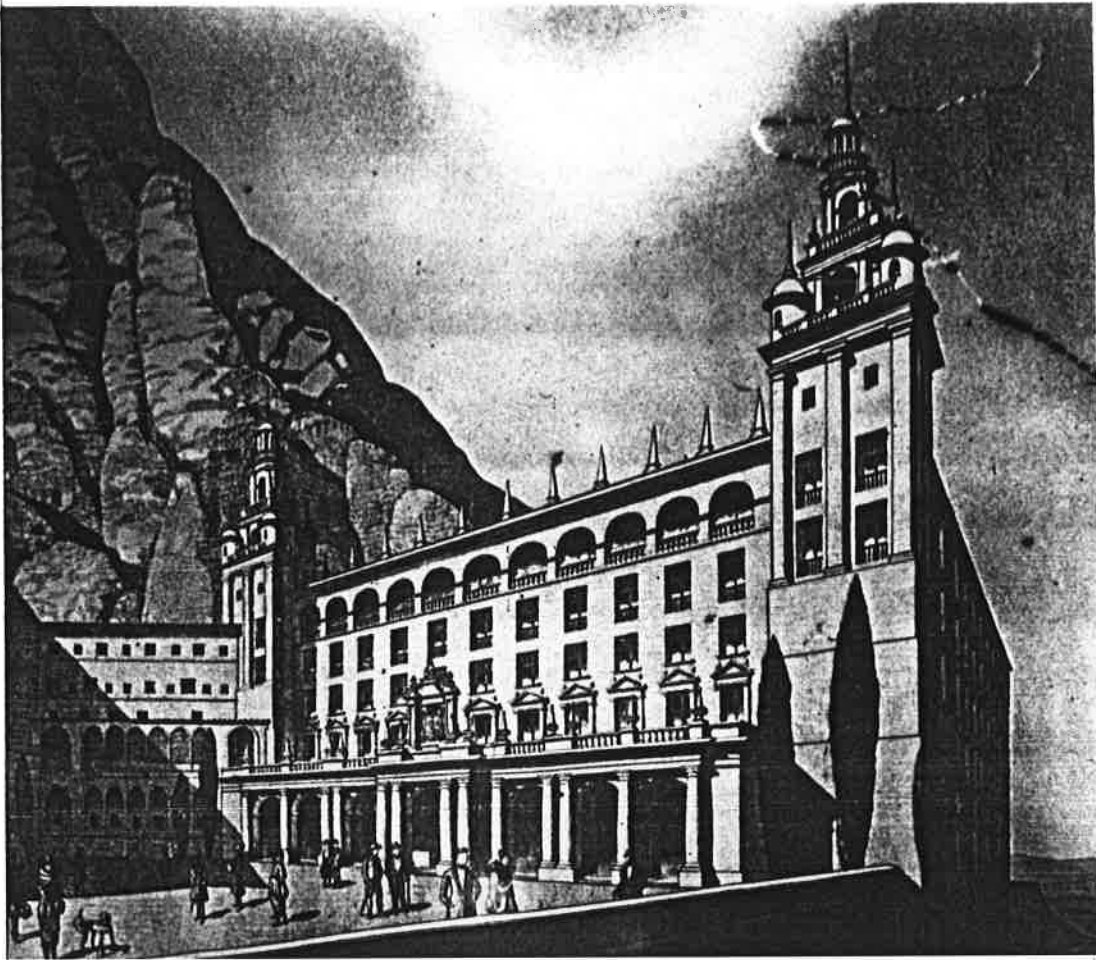
- Perspectiva enlairada de la plaça d'entrada
a l'Esglesia i al pati.



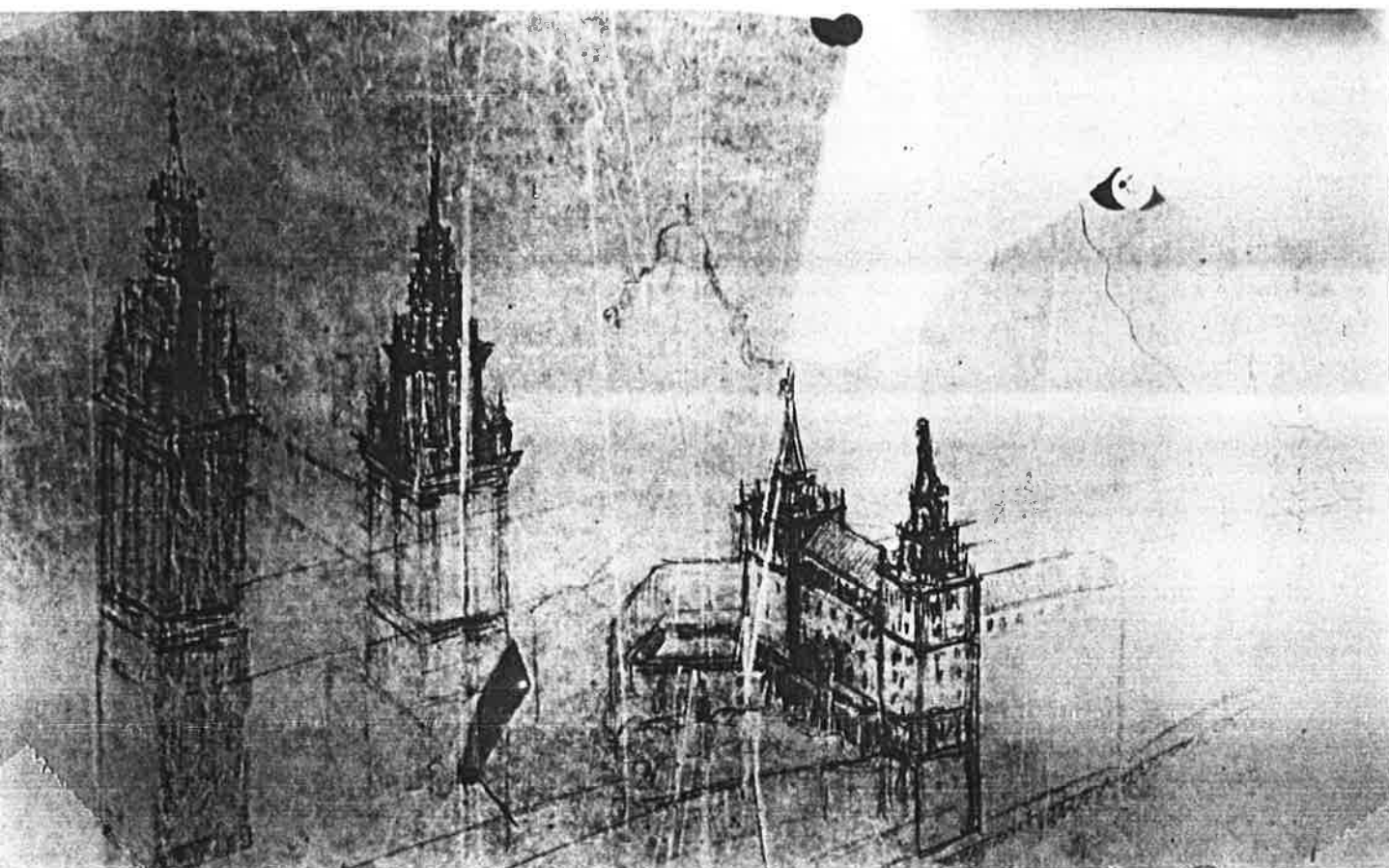
= Perspectiva posterior des d'el punt de vista
de la muntanya.



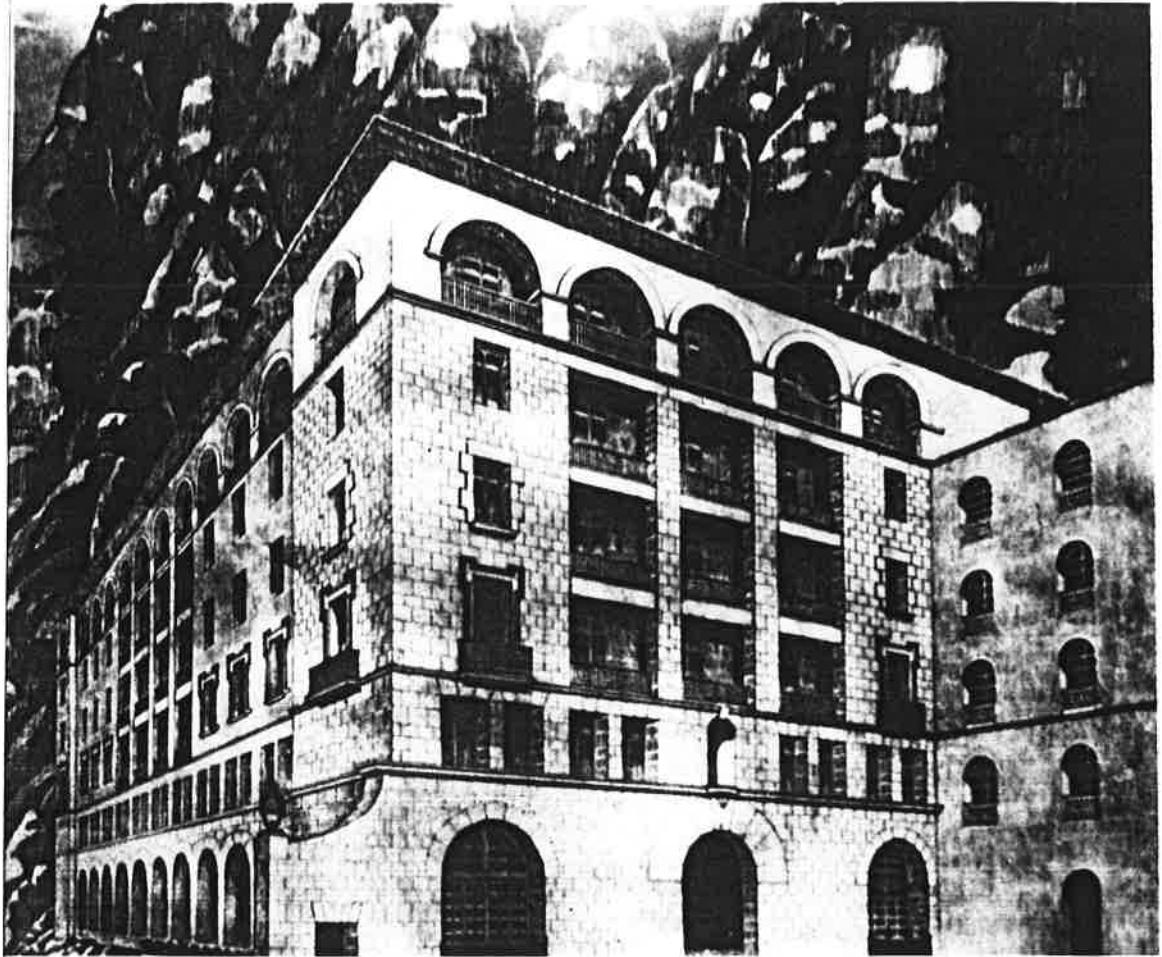
■ Perspectiva- croquis del mateix tema que els dos anteriors.



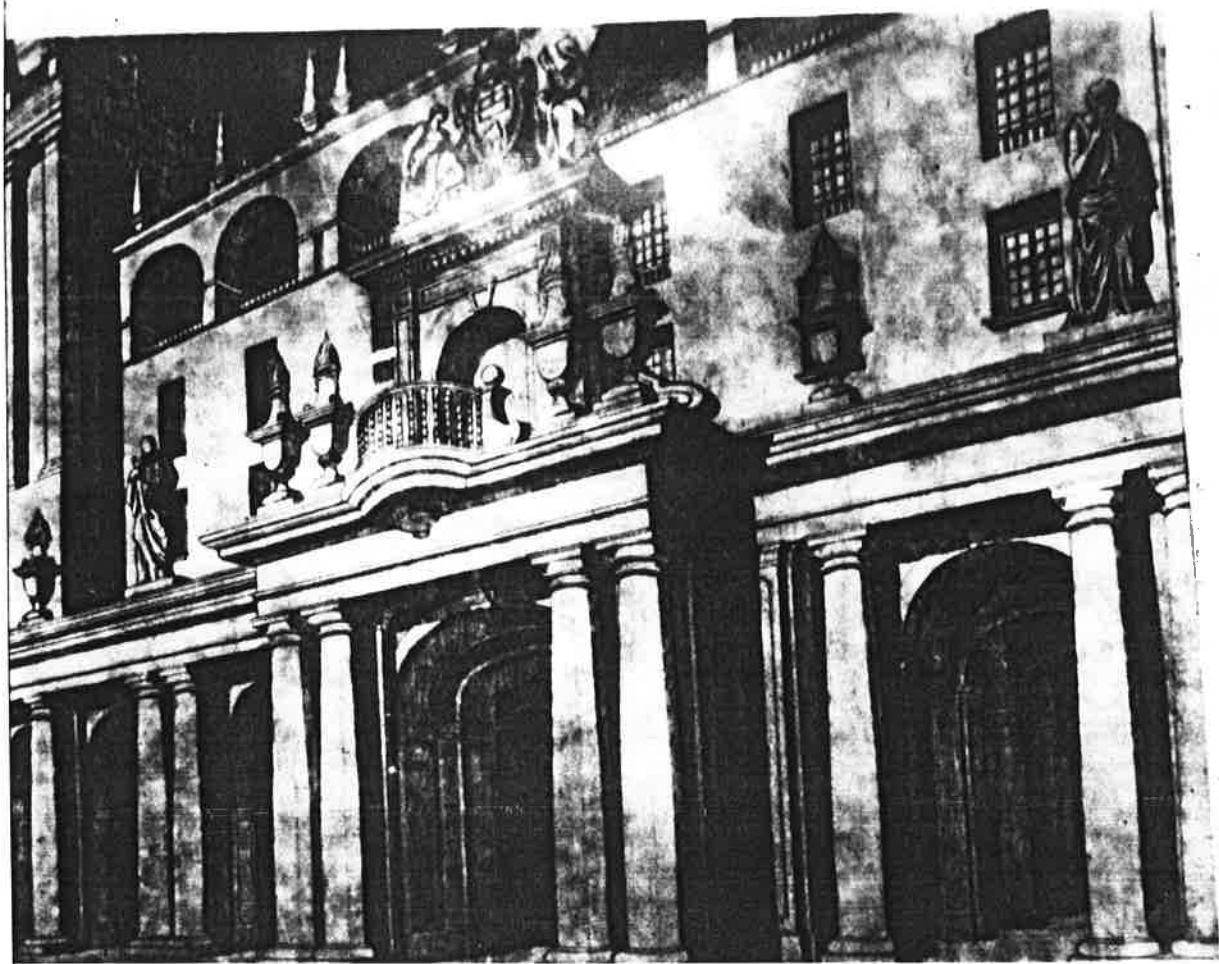
- Perspectiva lateral des d'el punt de vista d'arribada per la carretera.



• Perspectives croquis de treball de la façana principal i de les dues torres.



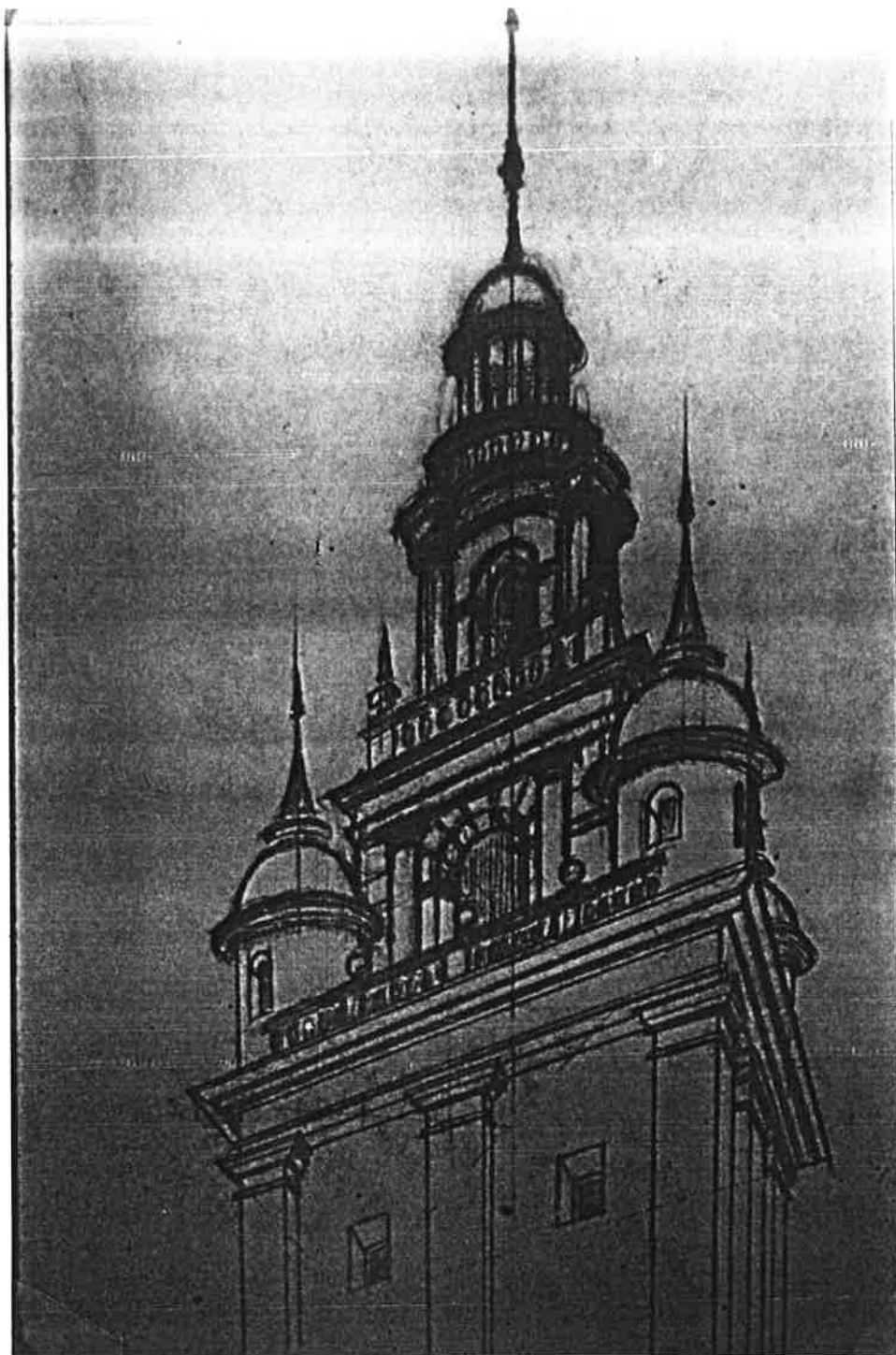
- Perspectiva de les dependències annexes al temple.



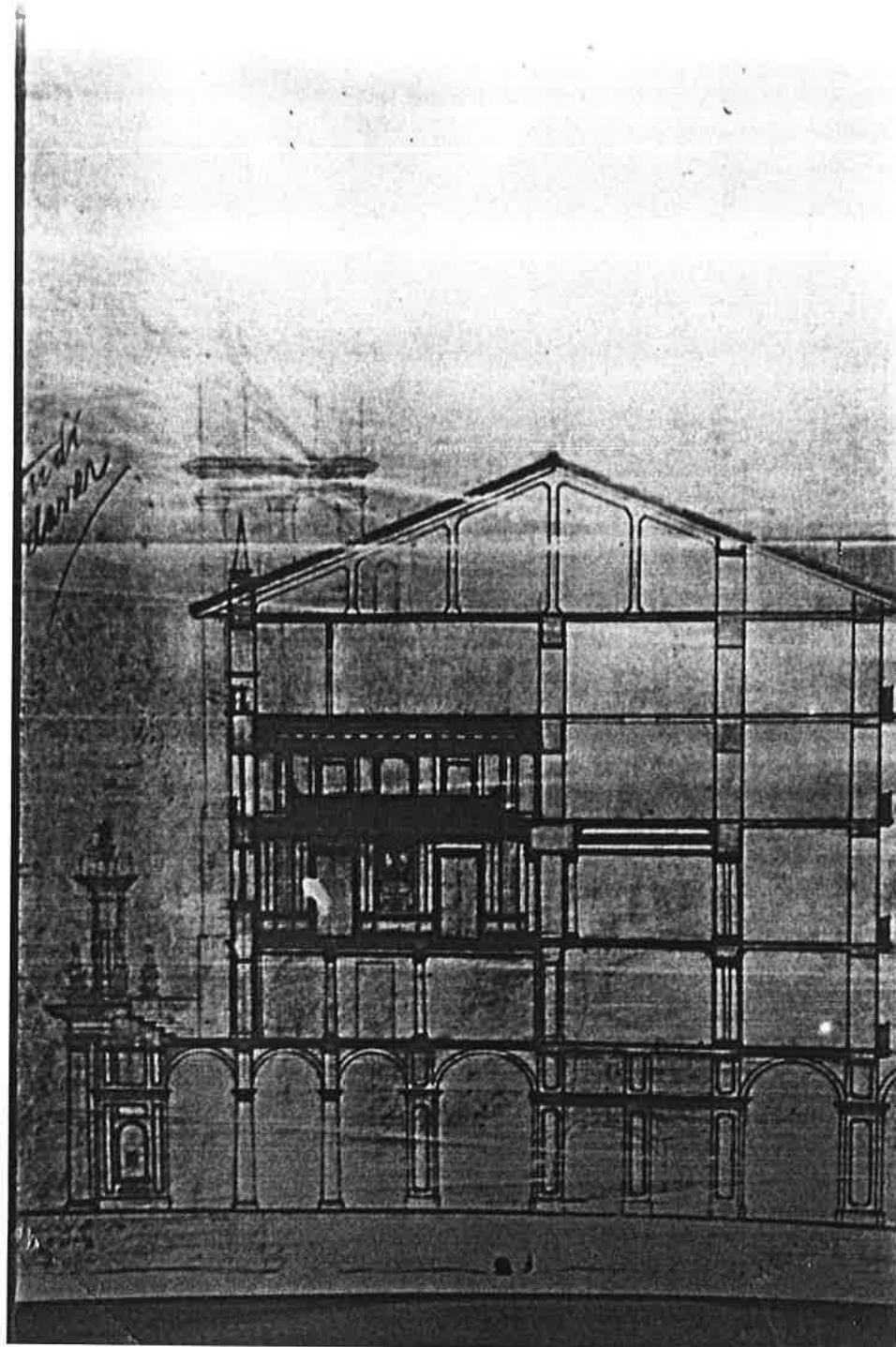
- Perspectiva de la porta d'entrada al recinte.



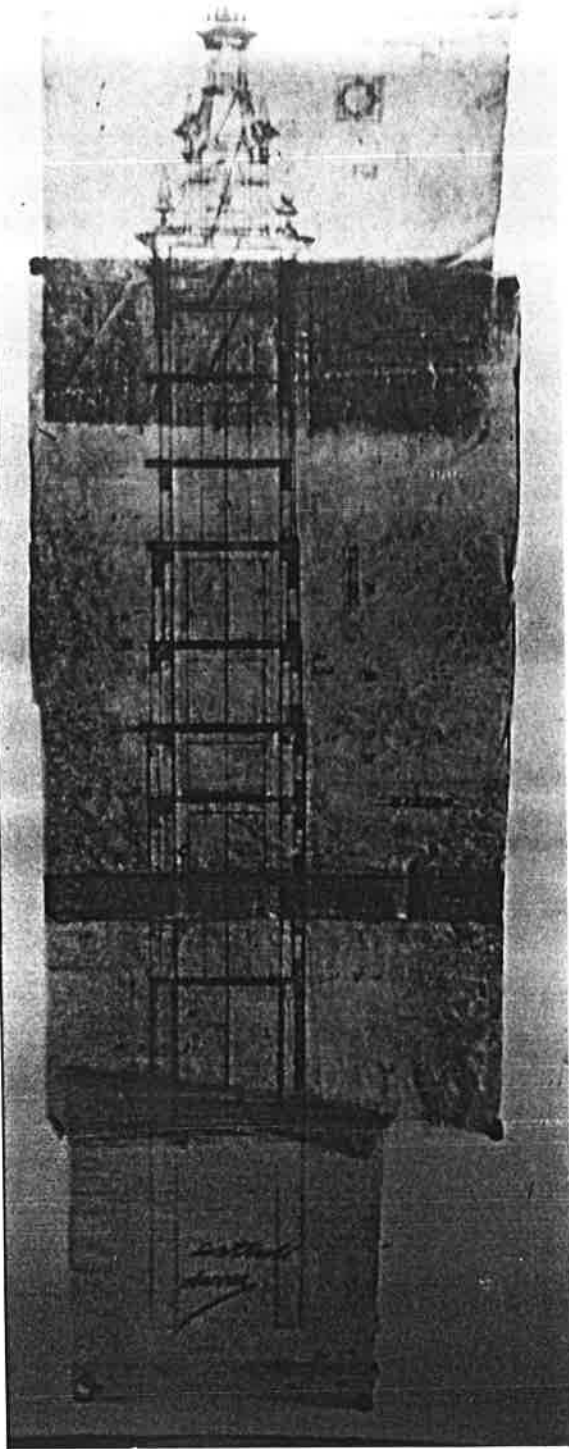
= Perspectiva central des de la plaça amb definició de l'entrada i la façana.



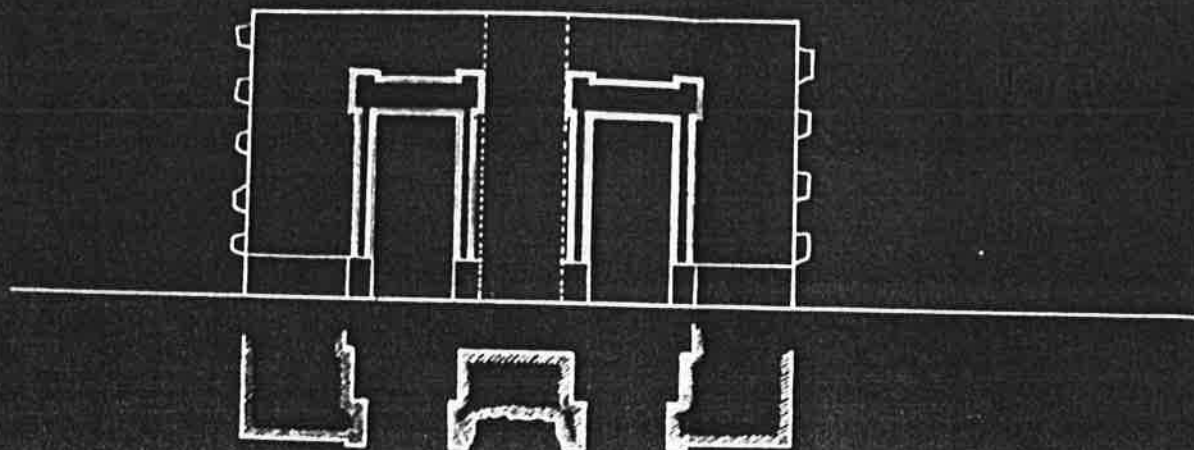
- Perspectiva-croquis de la torre lateral a la
façana principal.



- Secció transversal del cos de dependències entre la plaça i el pati.



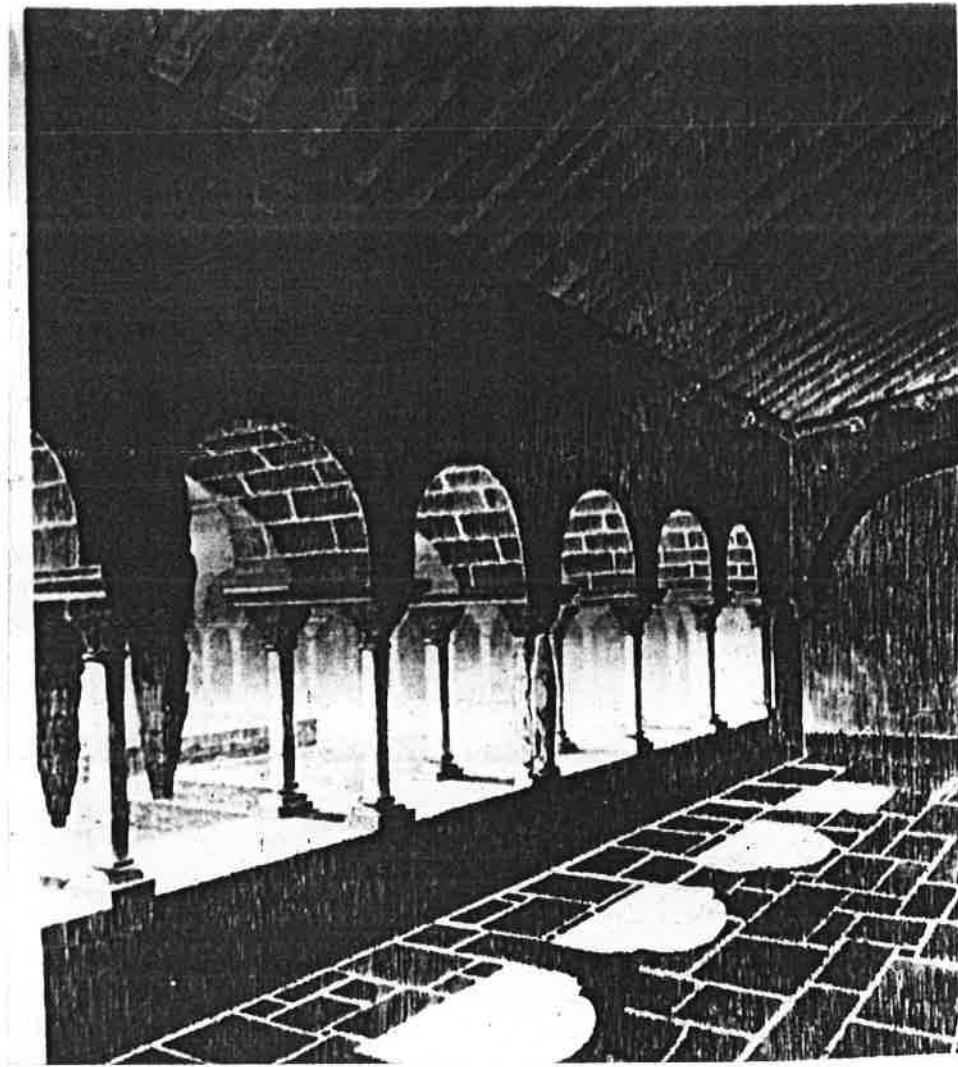
- Secció de la torre lateral de la façana principal.



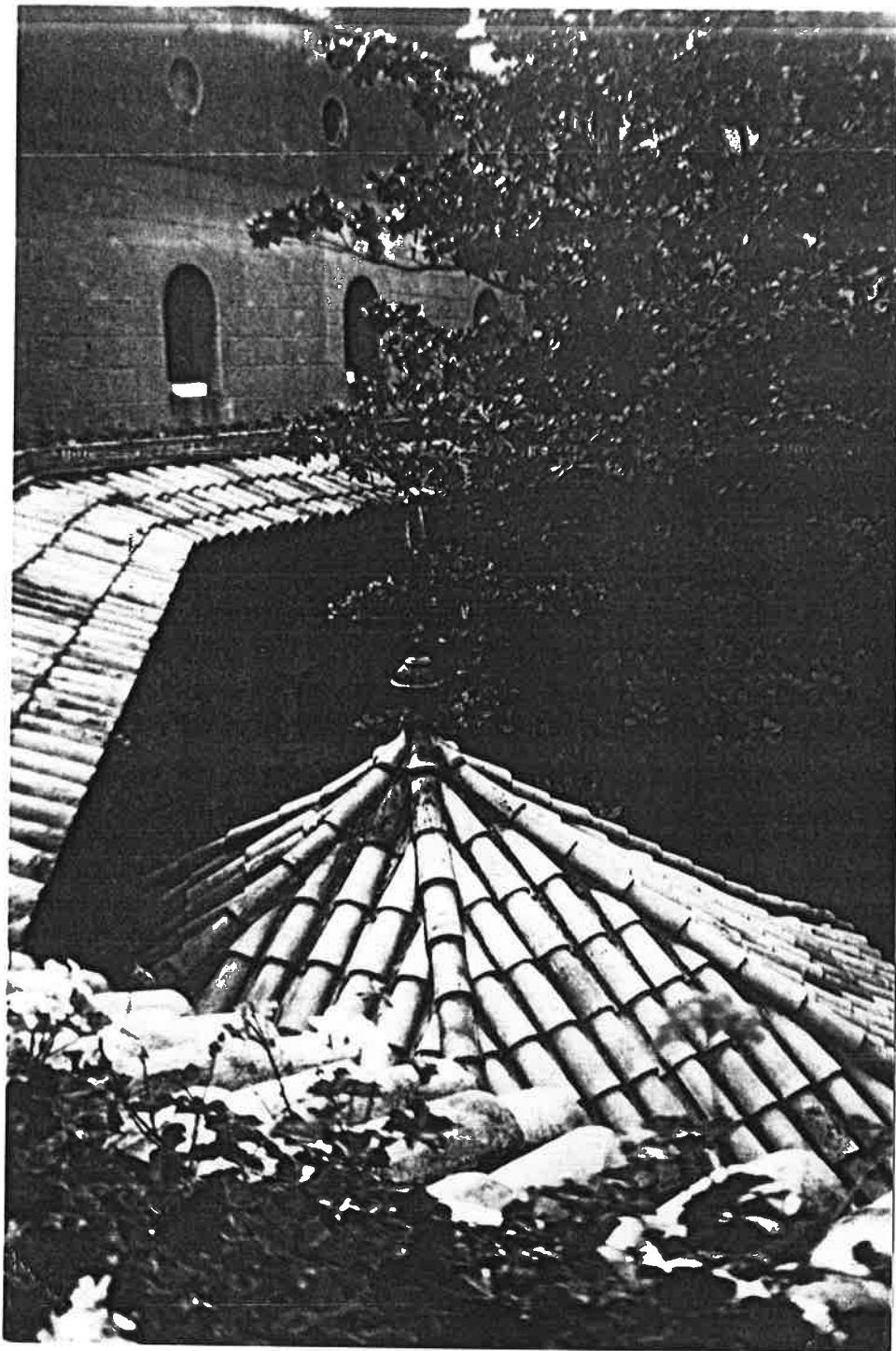
MONTSERRAT
GARATGE I FONAMENTS DE LA FAÇADA
ENTRADES DE LA TORRA

ESCALA 1:50
BARCELONA JULIOL DE 1928
EL ARQUITECTE

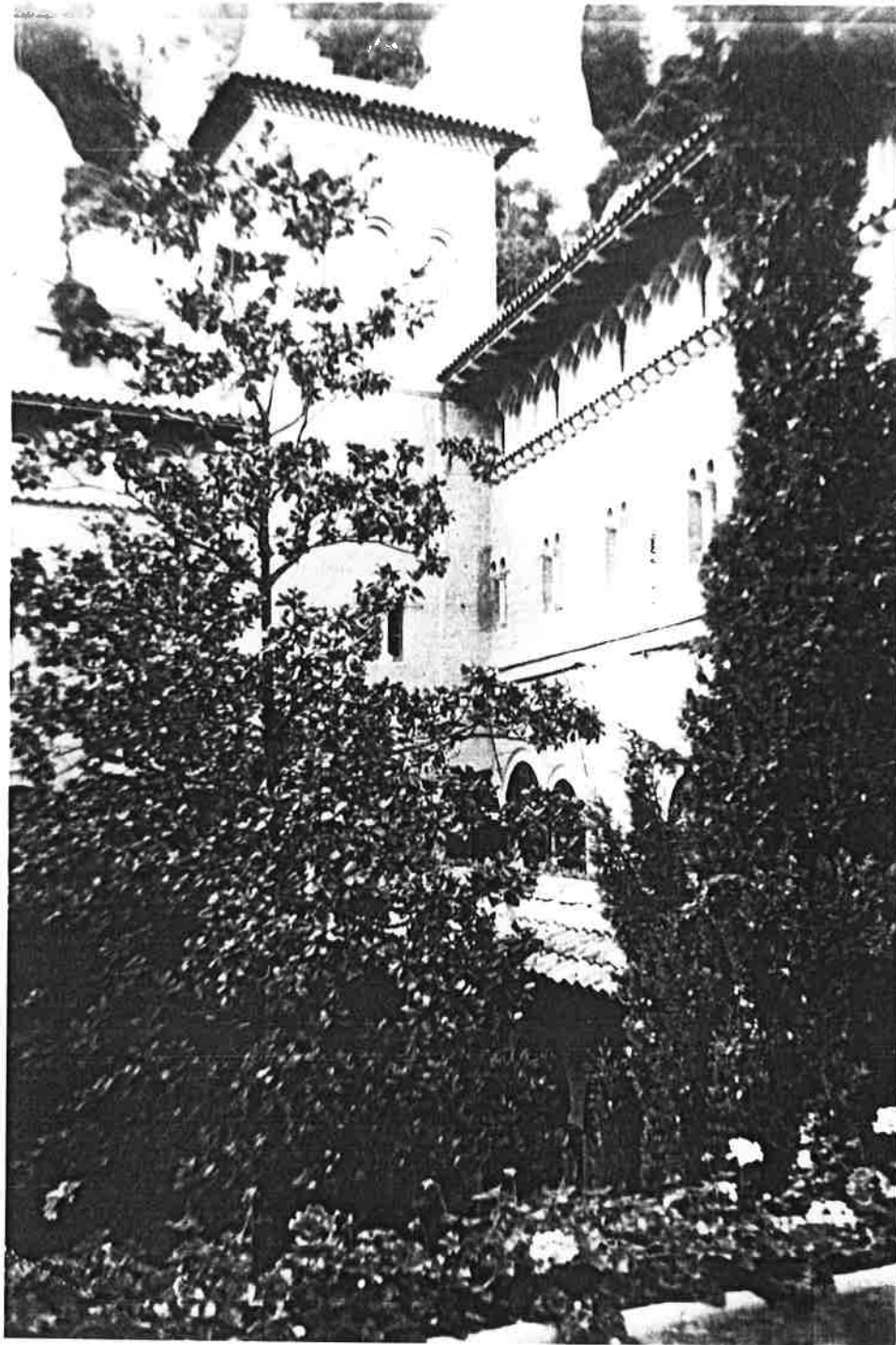
- Planta alçat de les entrades a la torre.



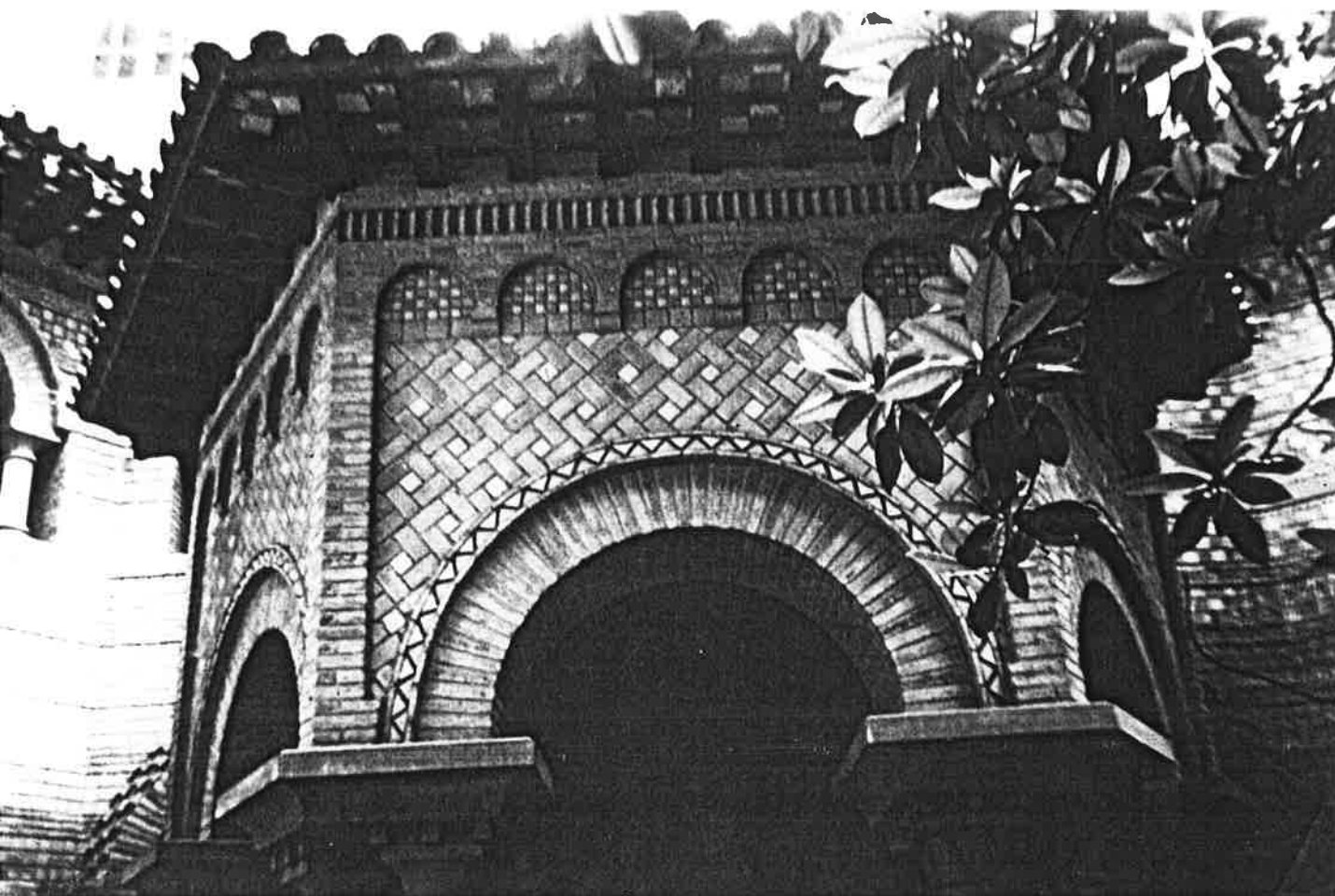
- Perspectiva des d'el interior.



- Fotografia des d'el passadís superior de la coberta del claustre.



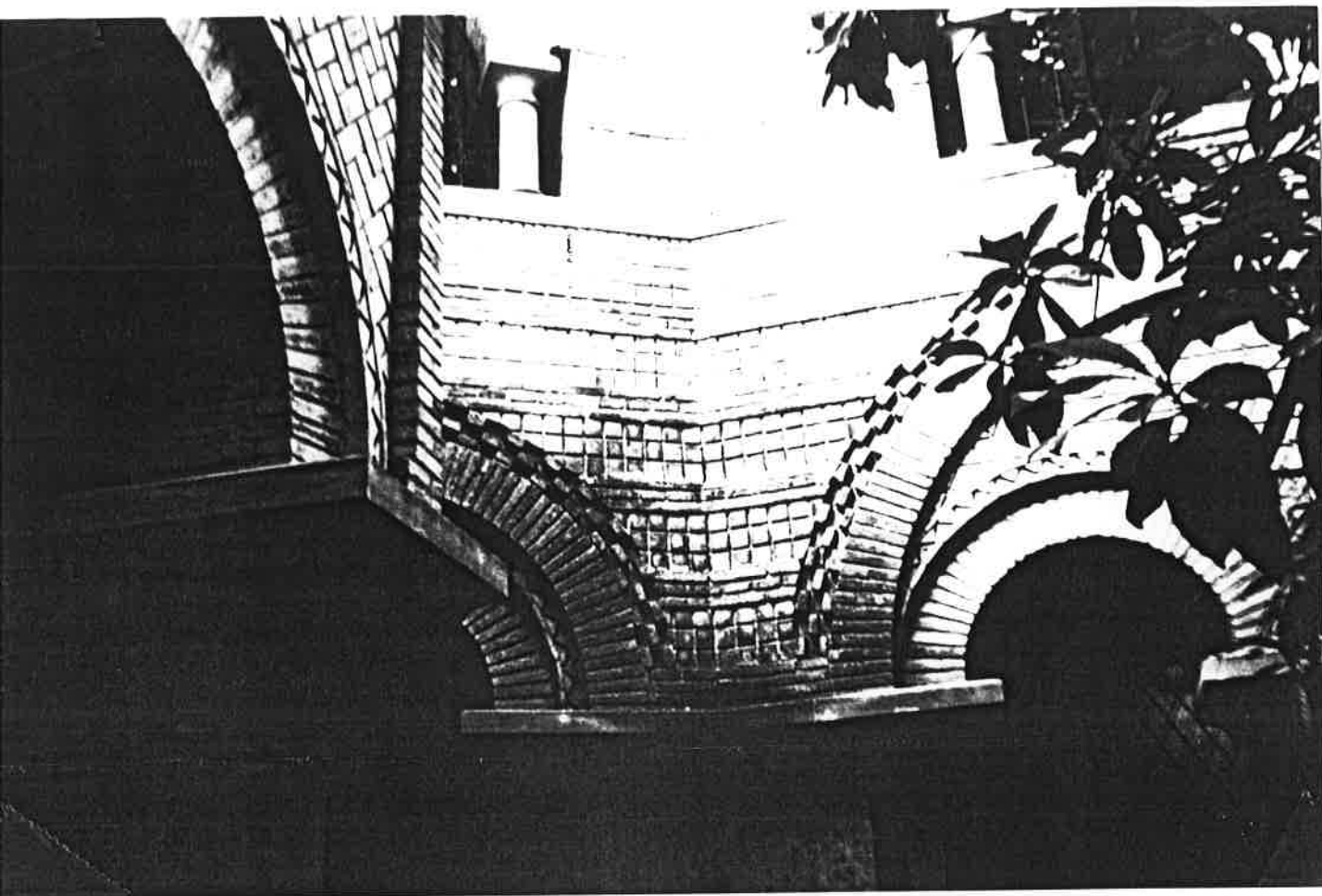
- Fotografia des d'el mateix lloc, però amb vistes a l'interior.



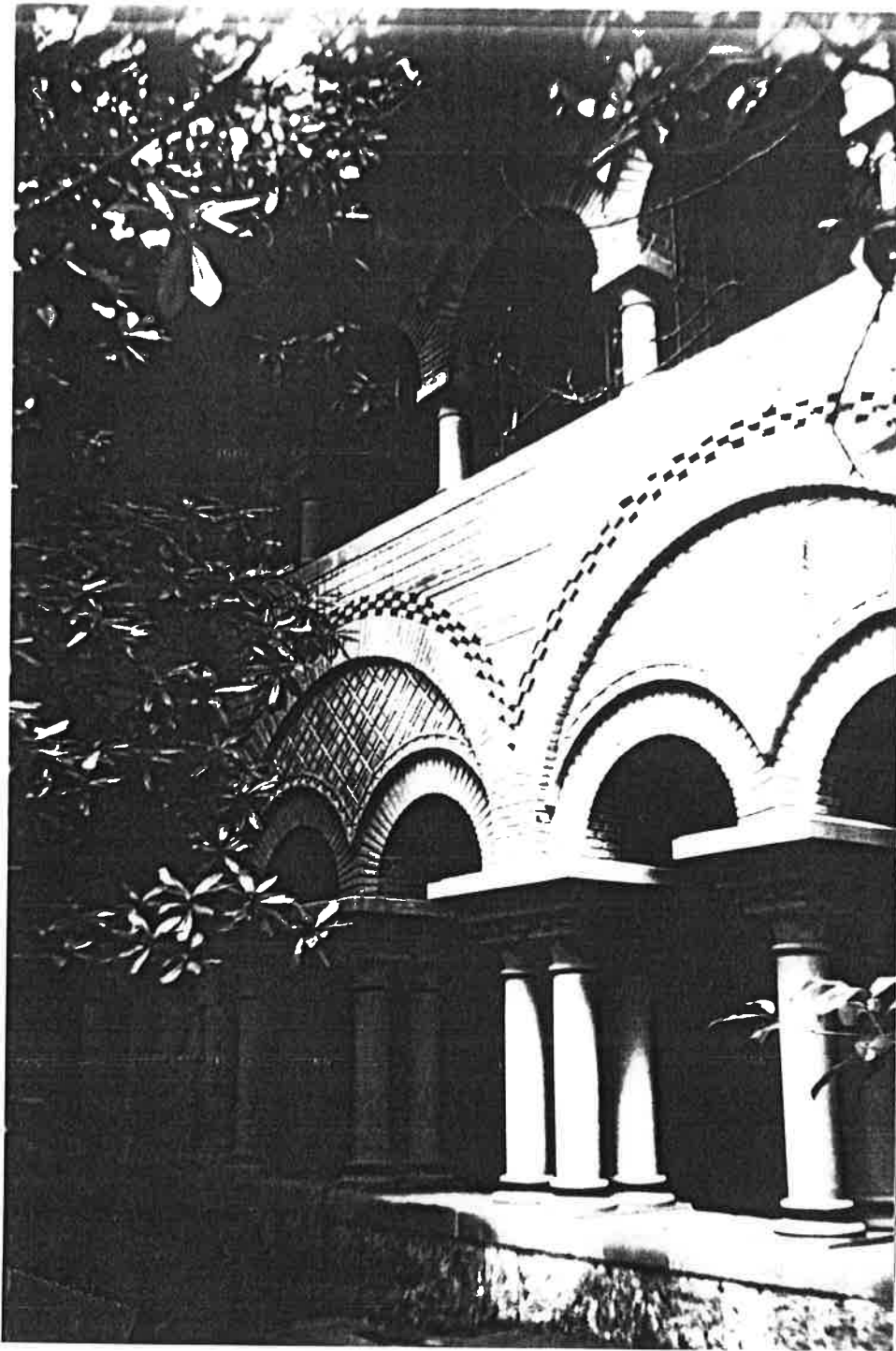
- Fotografia del temple de planta hexagonal que presenta dins del pati.



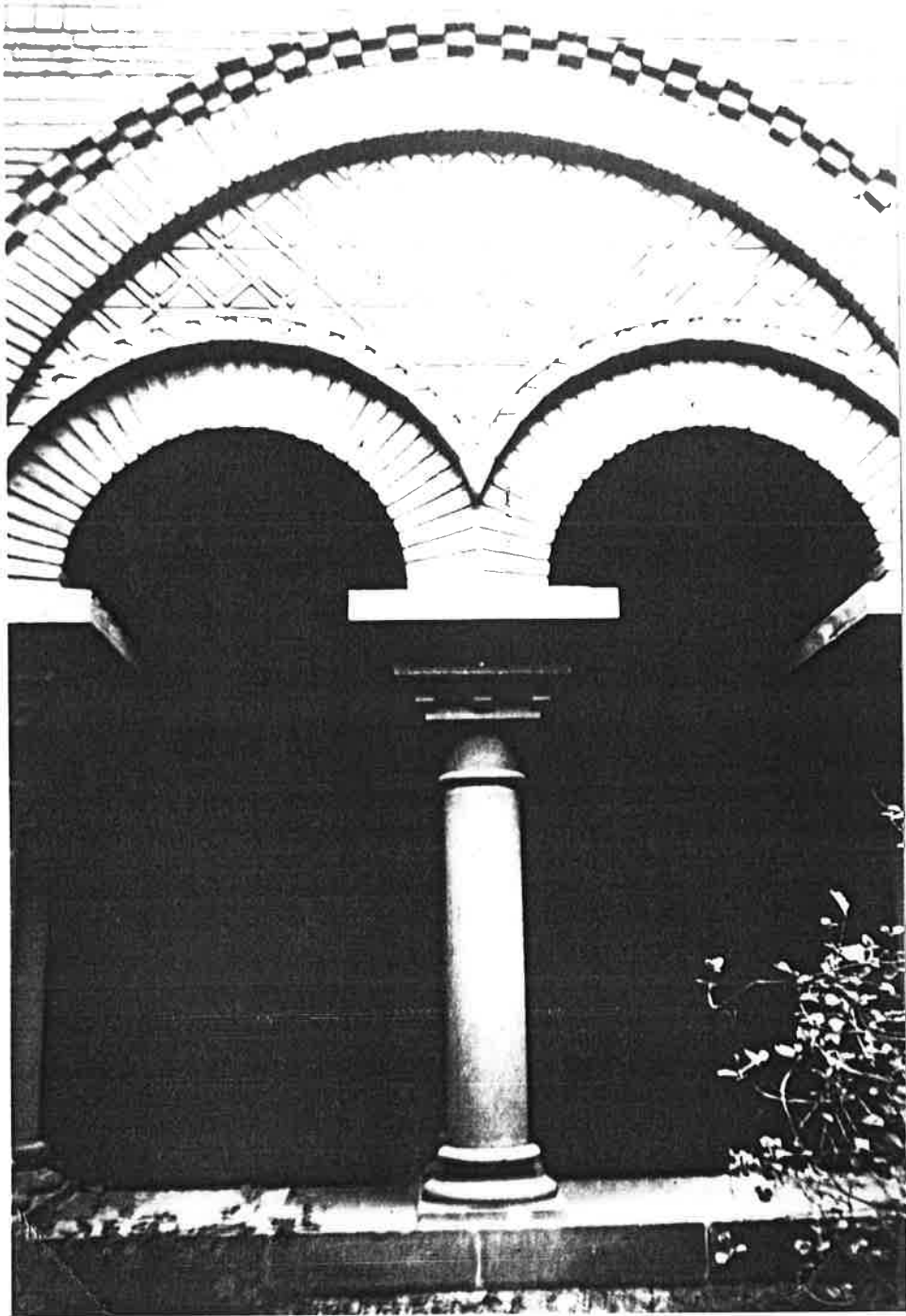
- Fotografía de la cantonada interior del claustre.



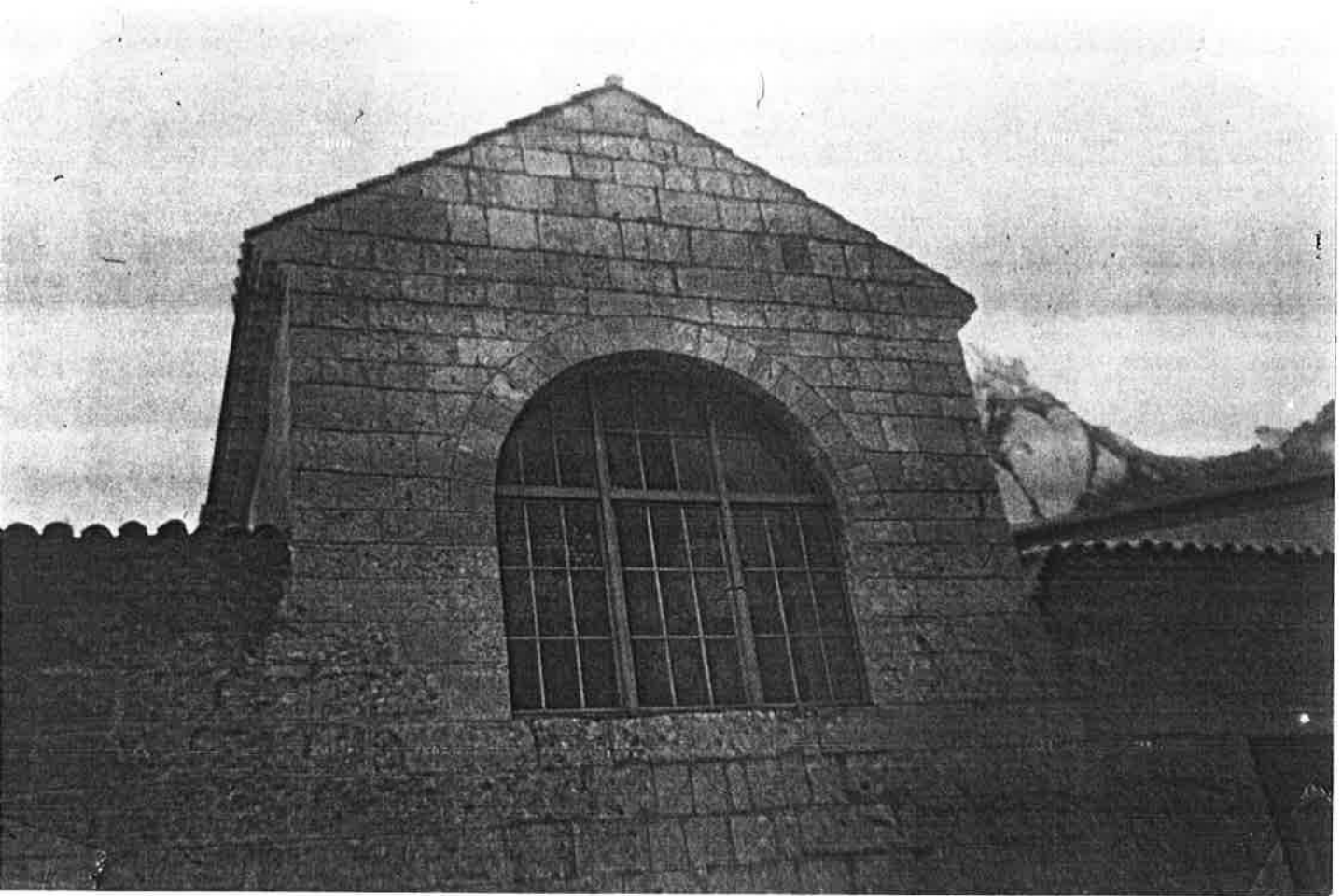
- Fotografies des de la torreta-templet a l'interior del claustre.



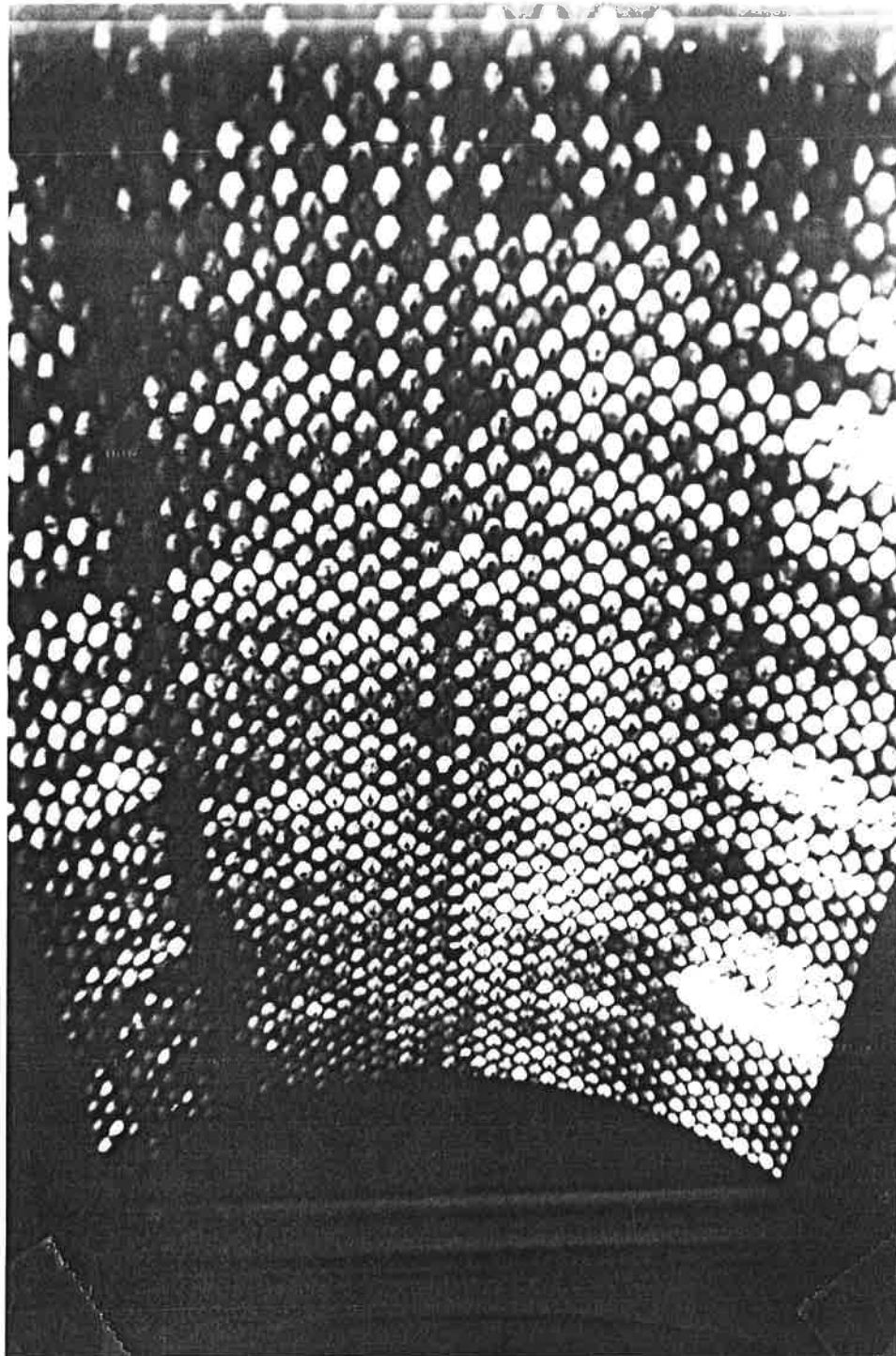
Fotografia del mòdul de façana que es veu des d'el claustre.



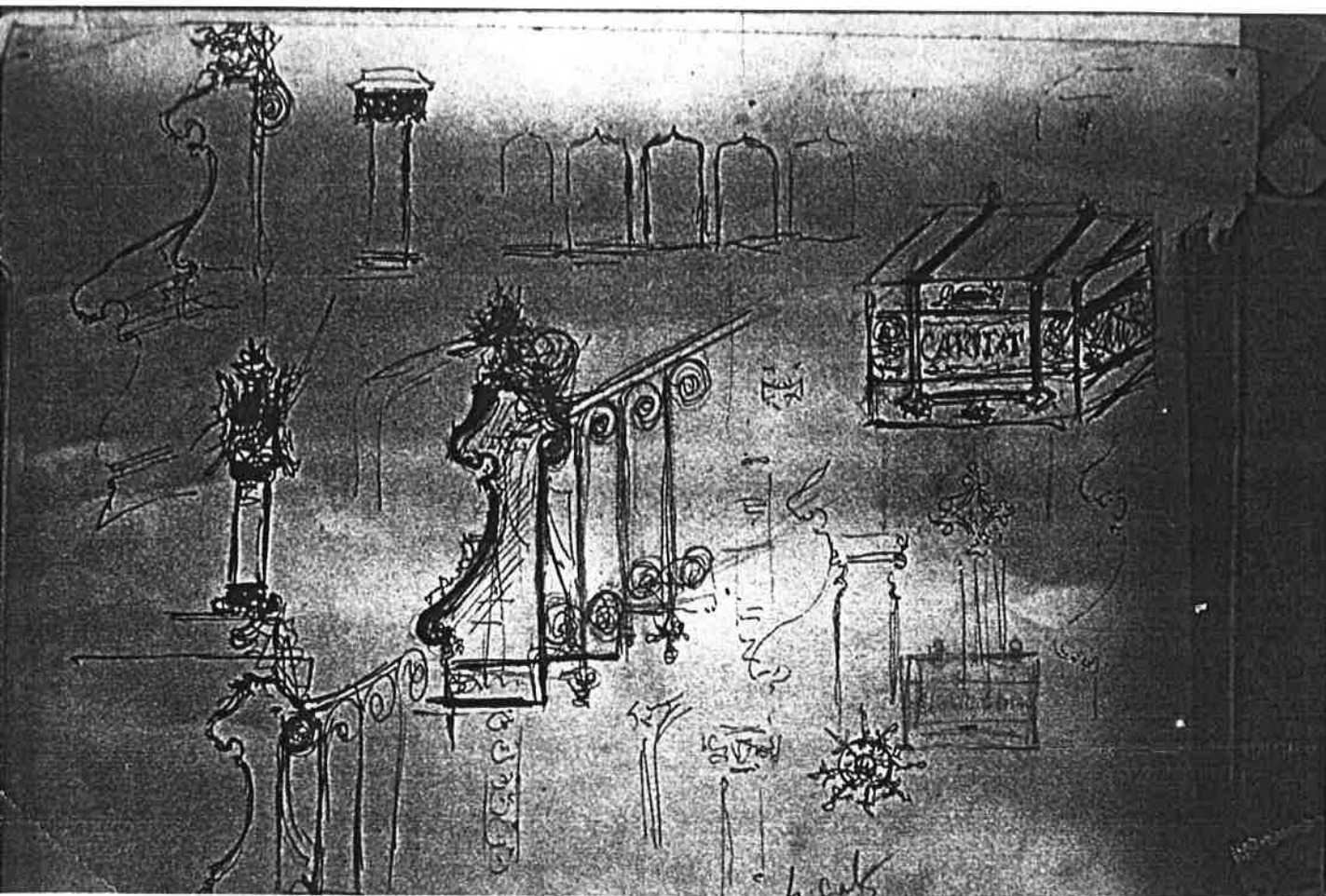
- Fotografia detali del mòdul de façana.



- Remat i coberta amb definició de la finestra.



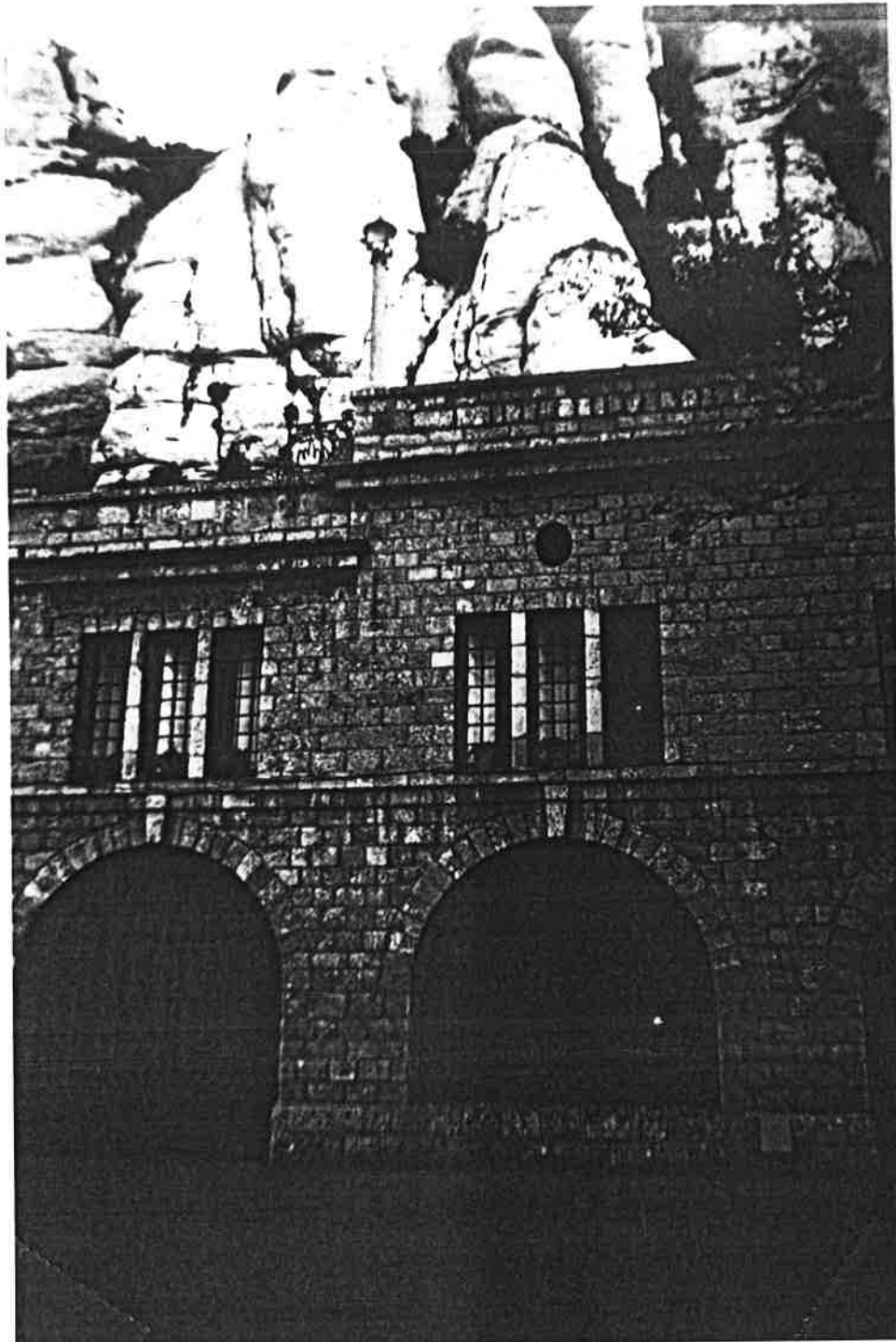
- Fotografia del remat de la caixa d'escaleres amb pavés.



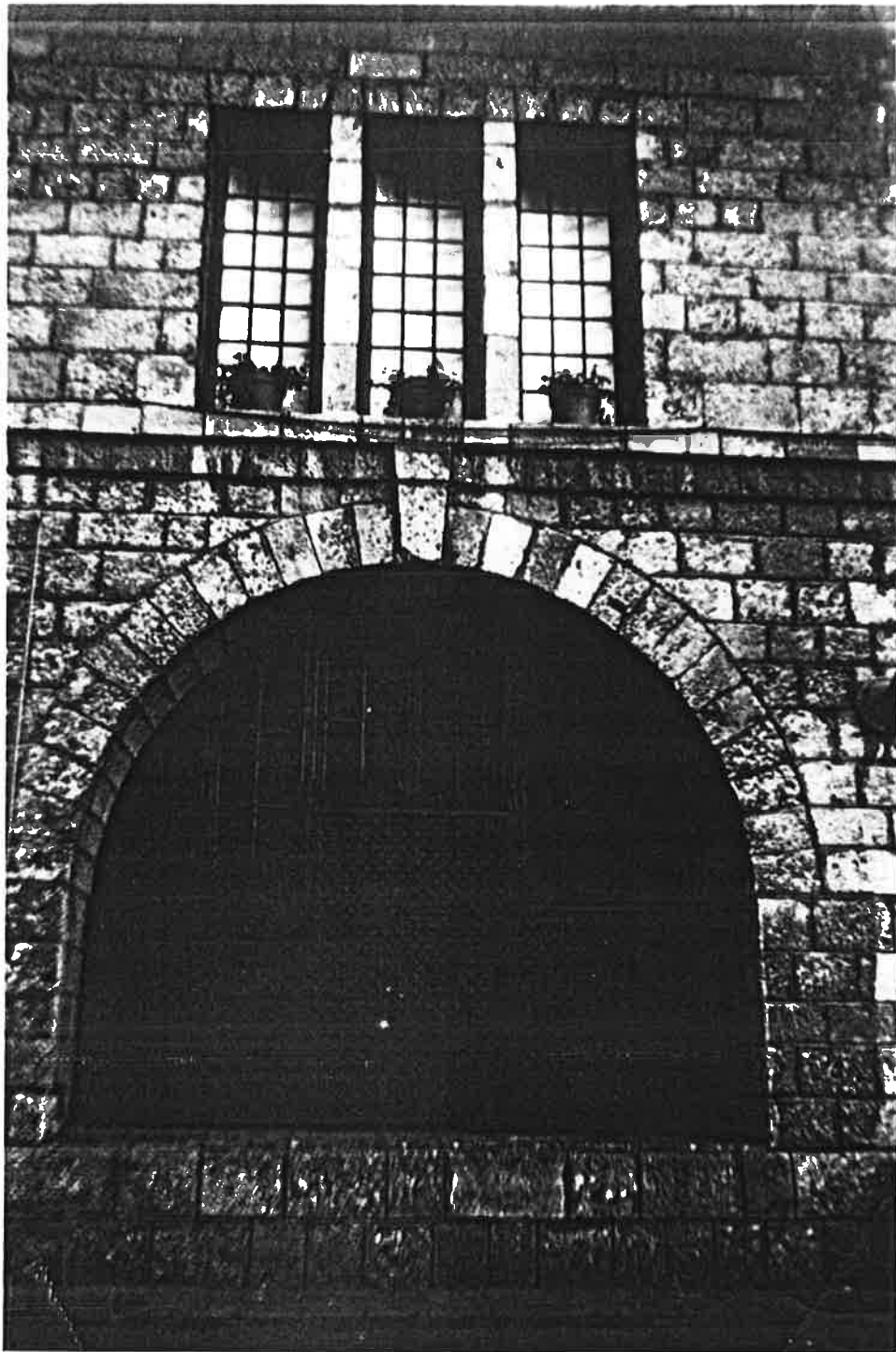
- Croquis de l'arribada de l'escala i diversos objectes.
Tinta sobre paper.



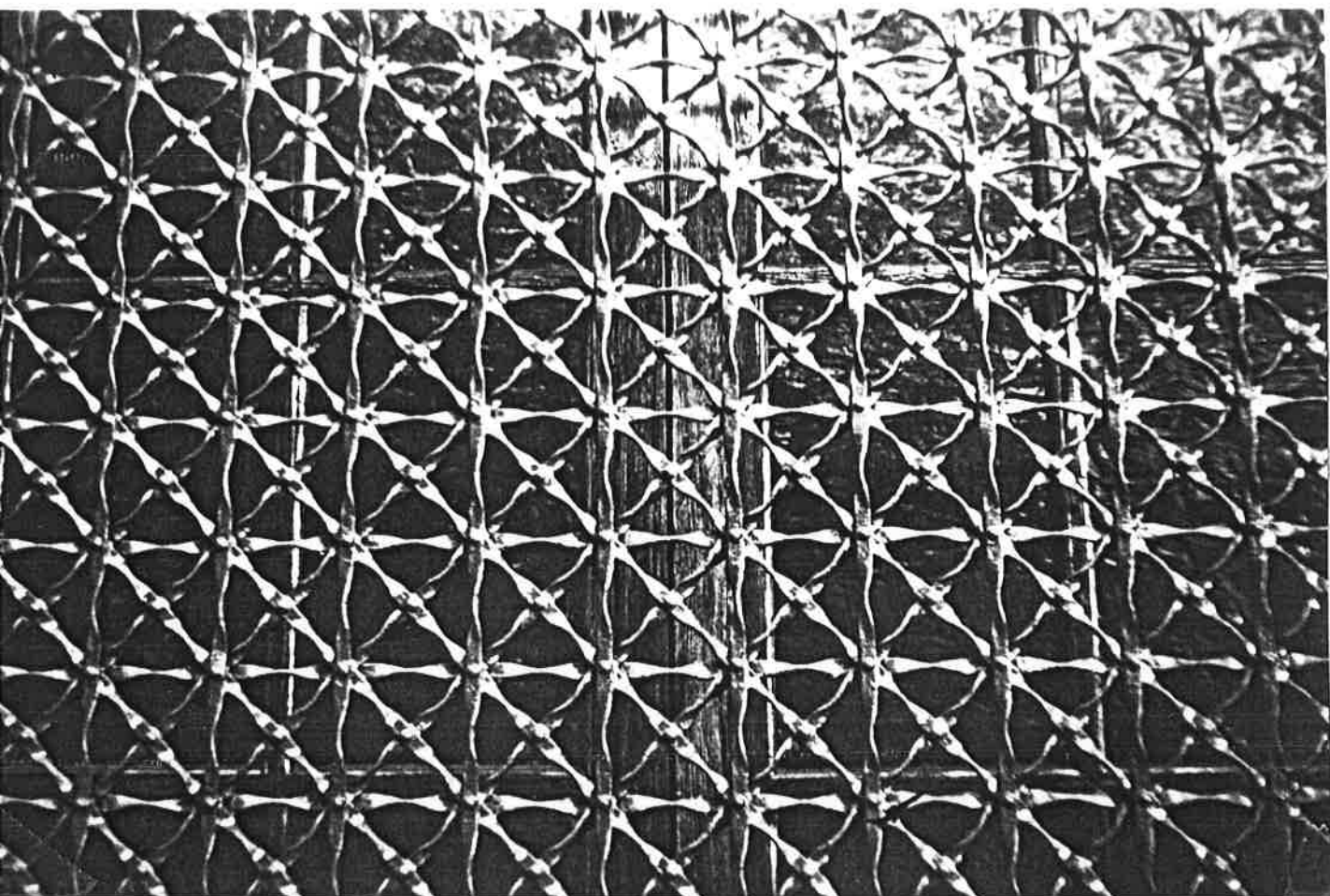
- Façana del garatge i del restaurant.



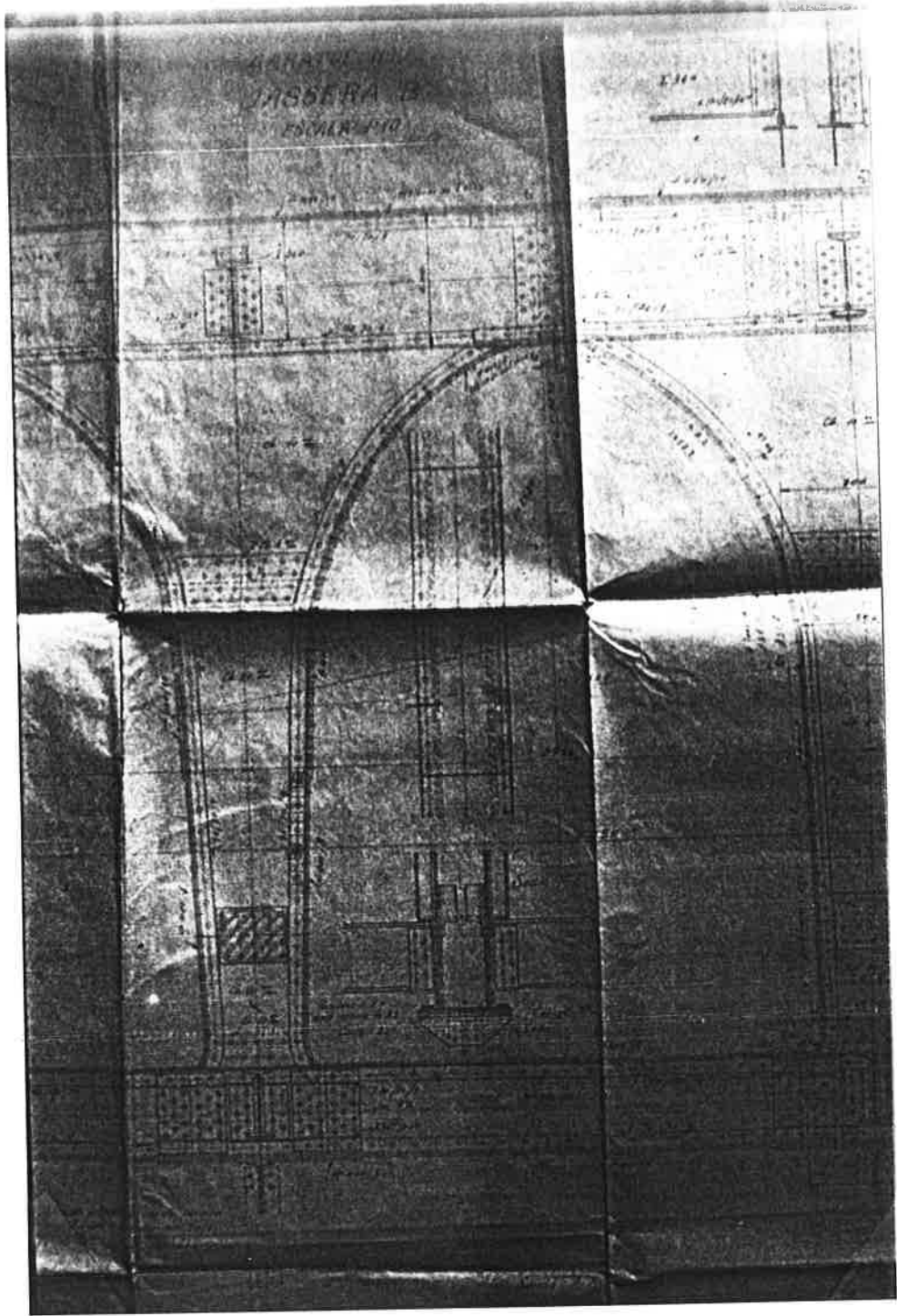
- Entrega del garatge i del restaurant,



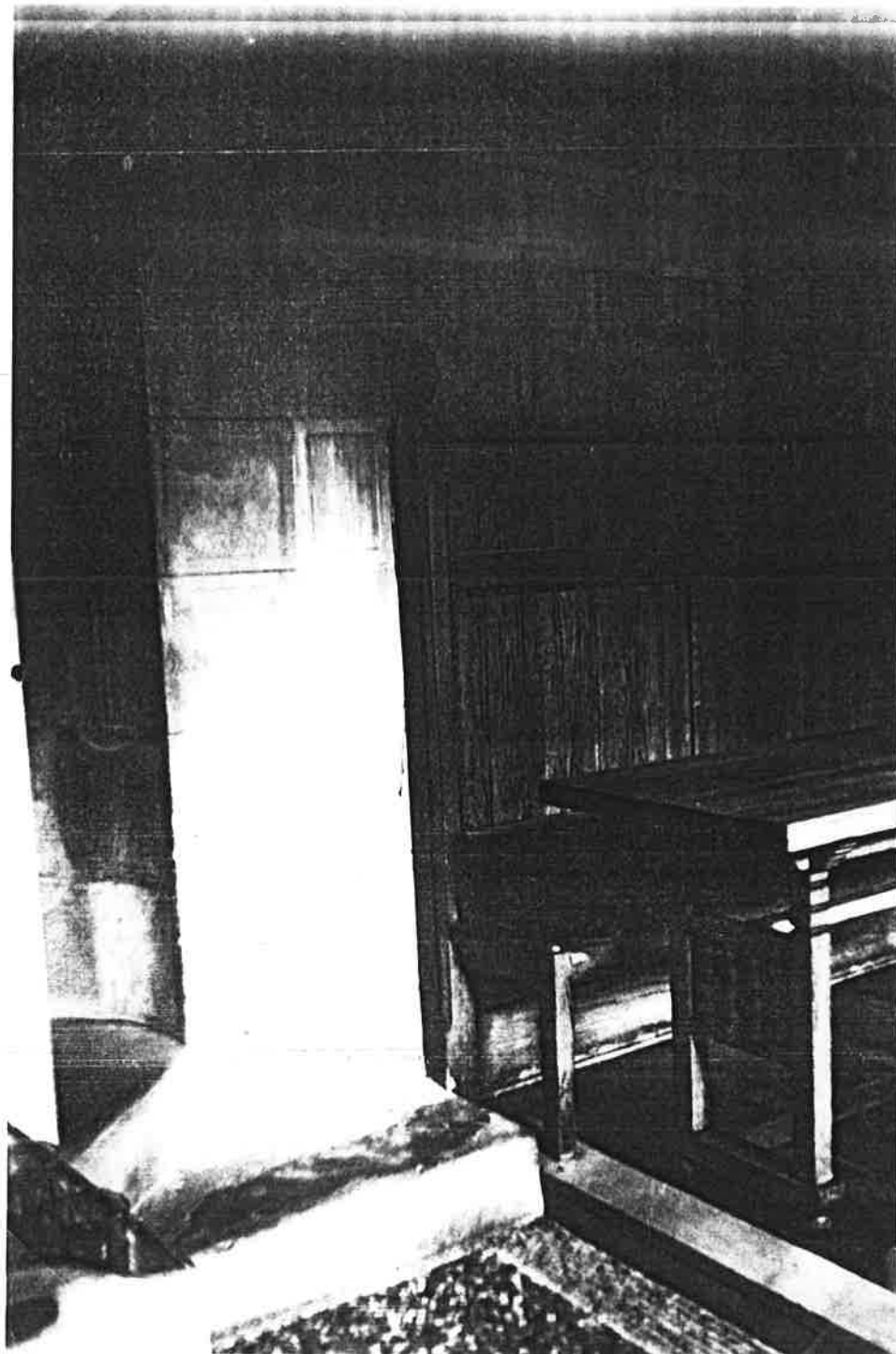
— Detall del modul de la façana.



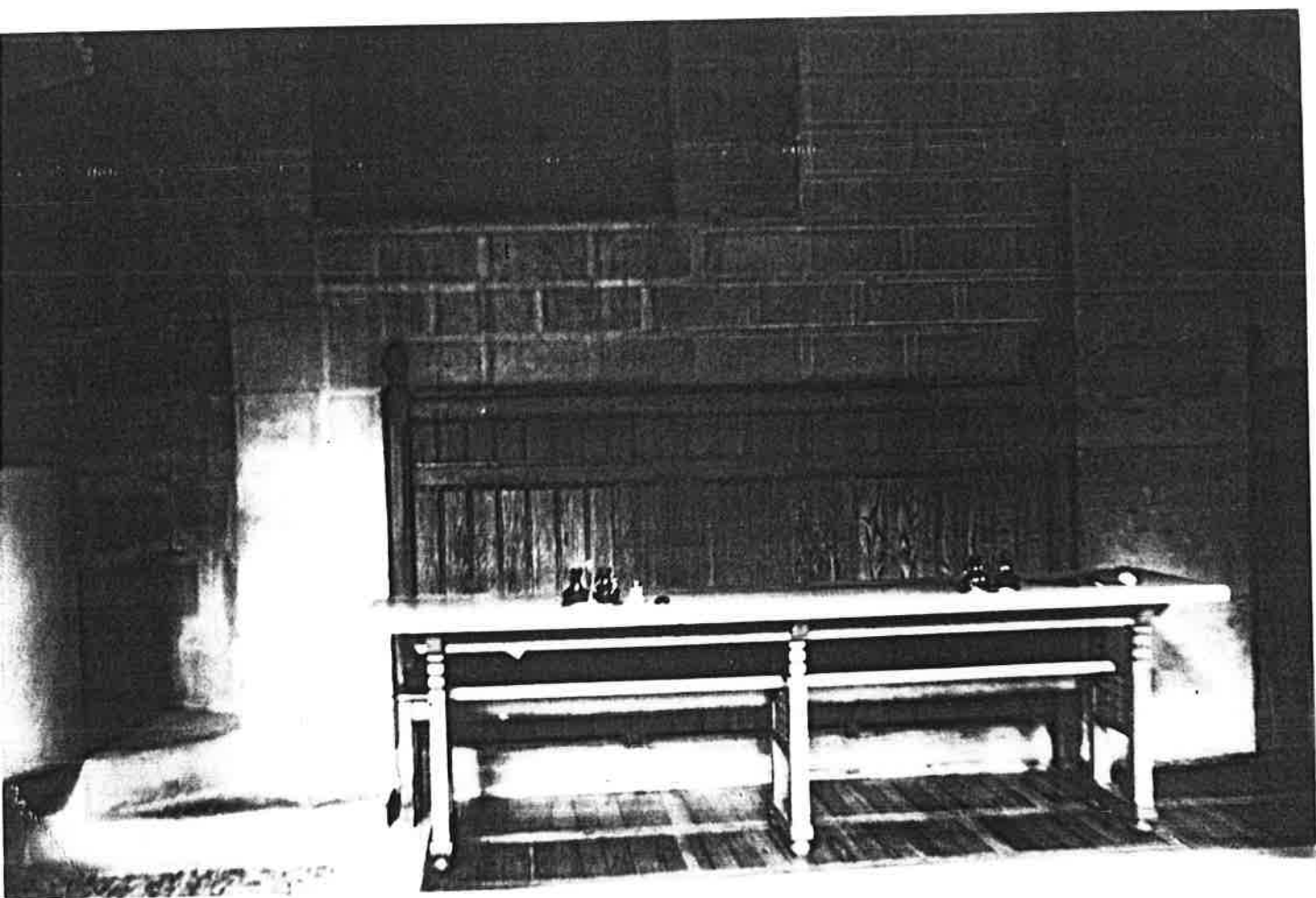
- Fotografia del detall de la reixa.



- Detall , amb alçat i secció, de la jassera transversal del garatge.



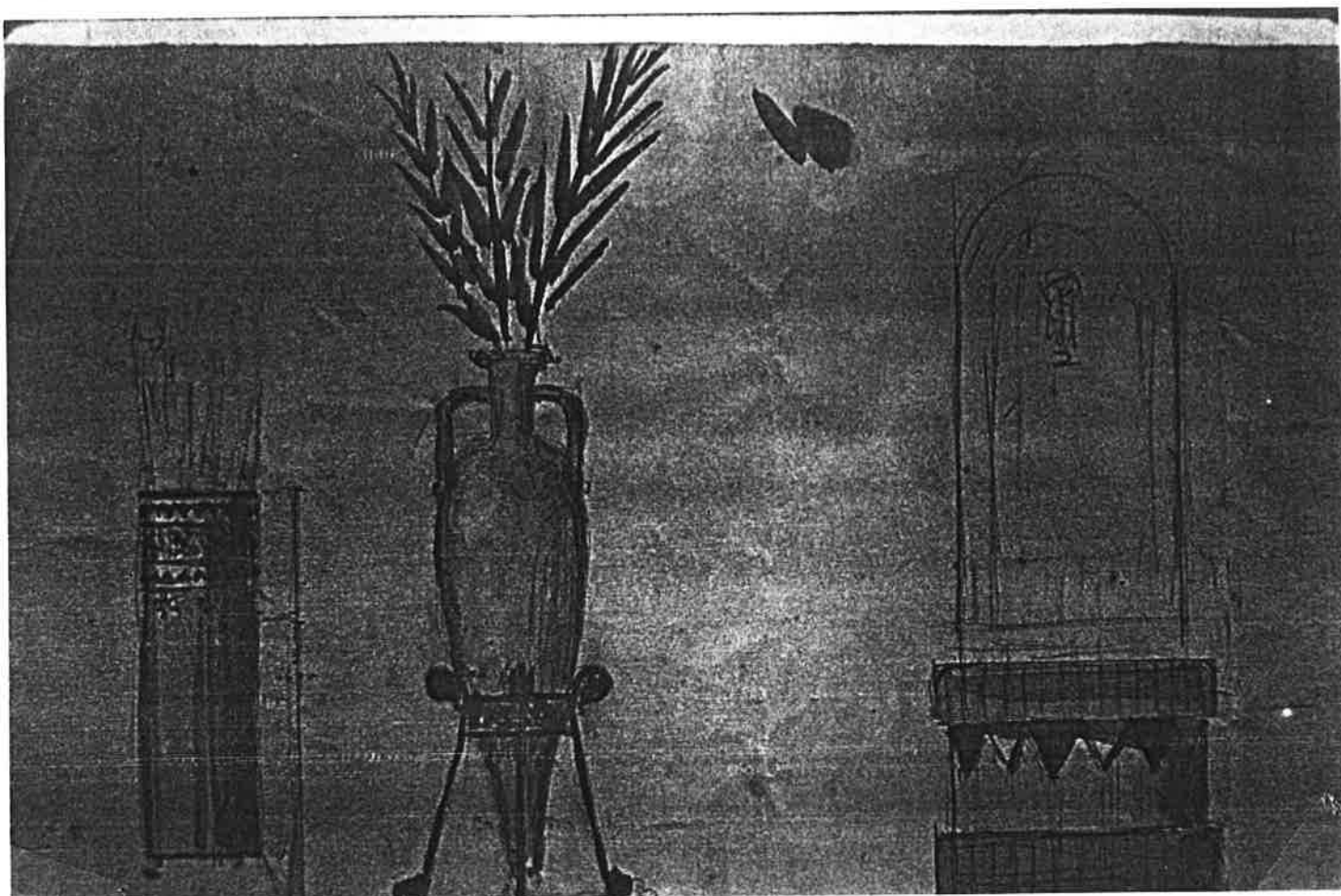
- Tauler i tarimes del menjador.



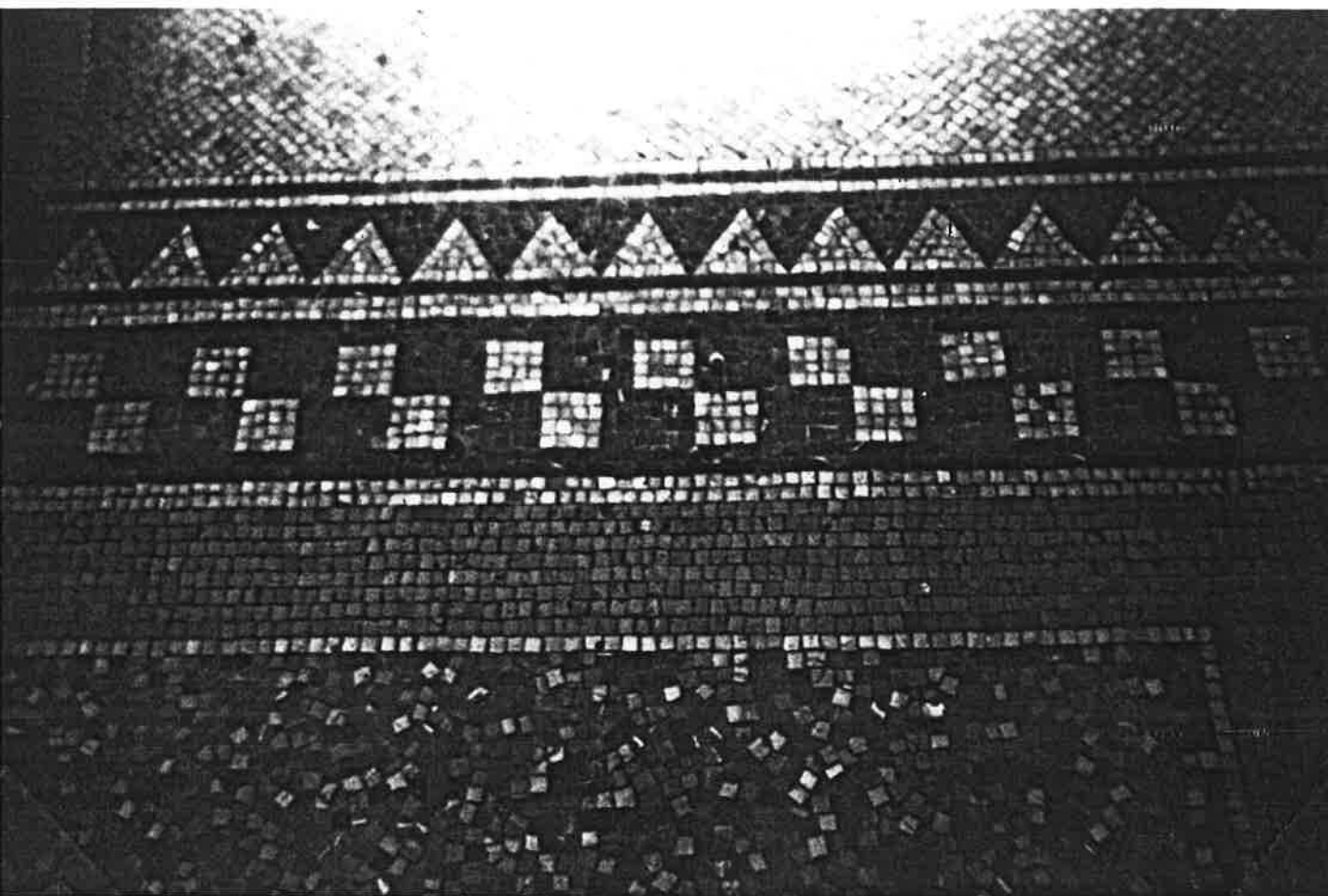
- Mobles del menjador de Montserrat banc i taula.



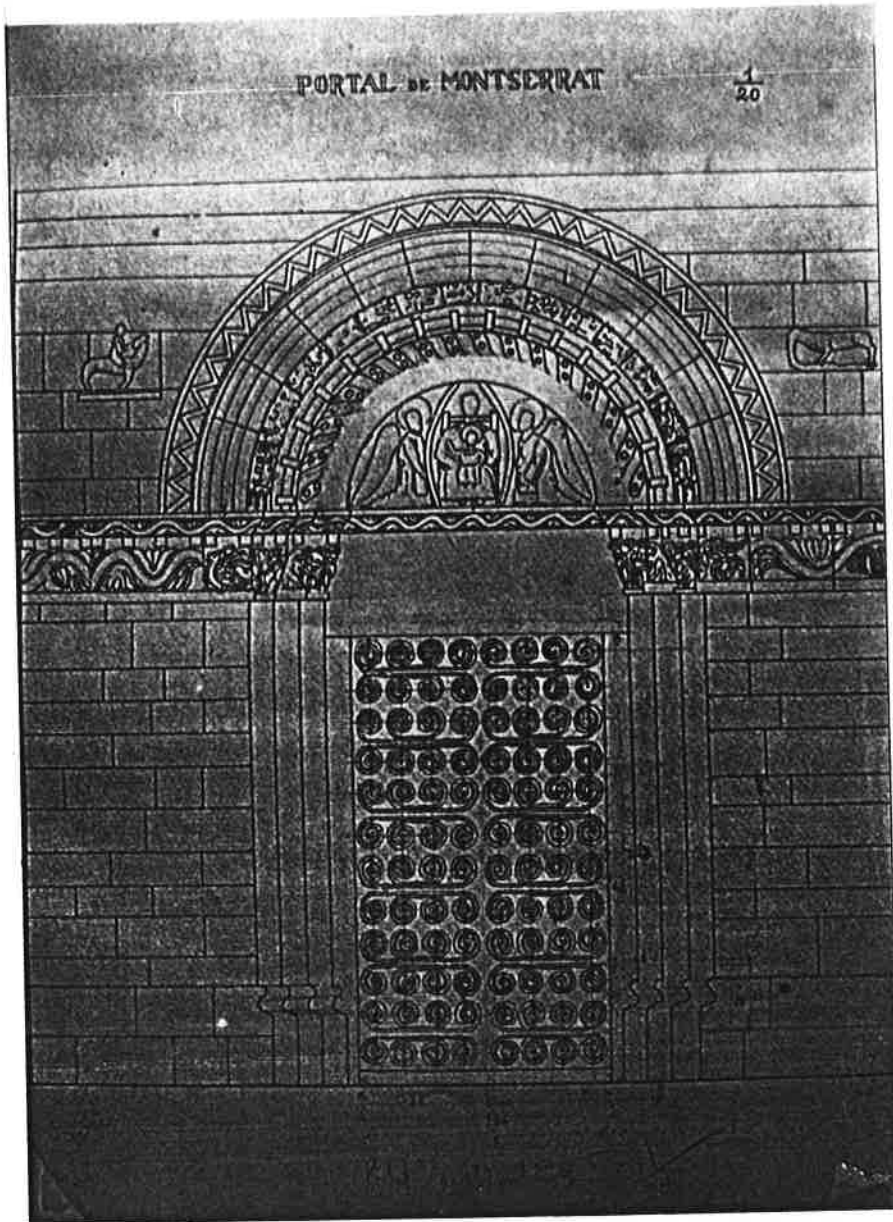
- Croquis del confesionari.
tinta sobre paper.



- Detalls ornamentals de fonts i gerres.
Aquarel·la sobre canson.



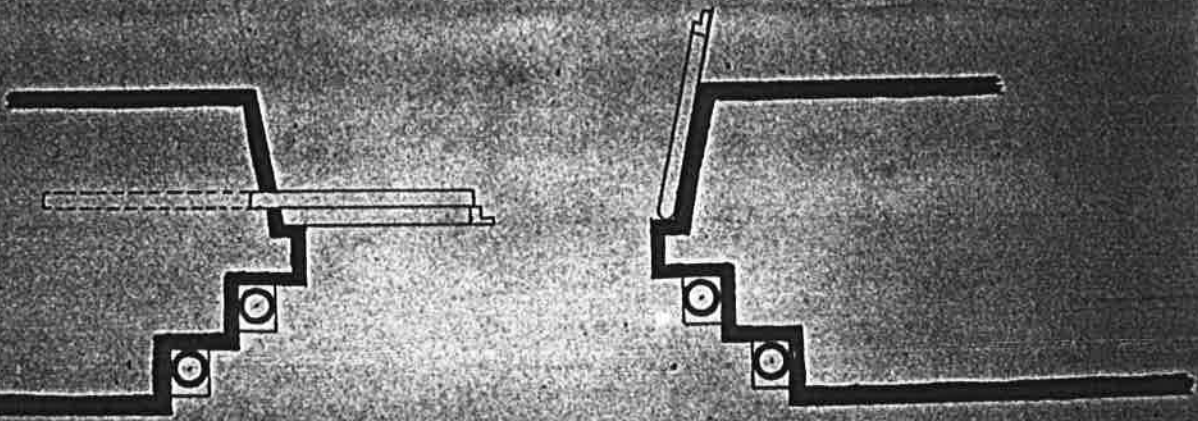
- Fotografia del detall del paviment.



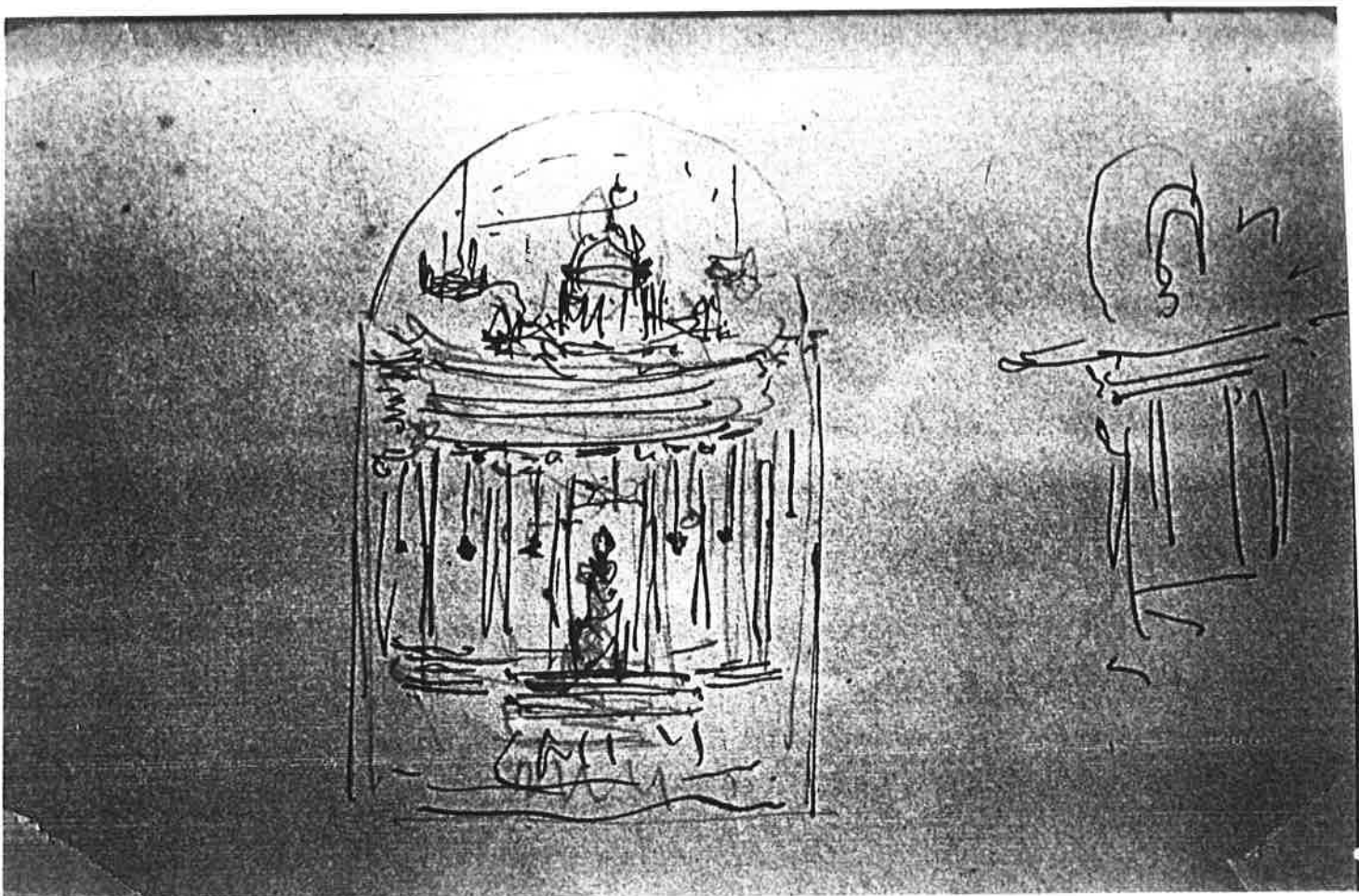
- Alçat principal de la porta i l'arc.

PORTAL DE MONTSERRAT

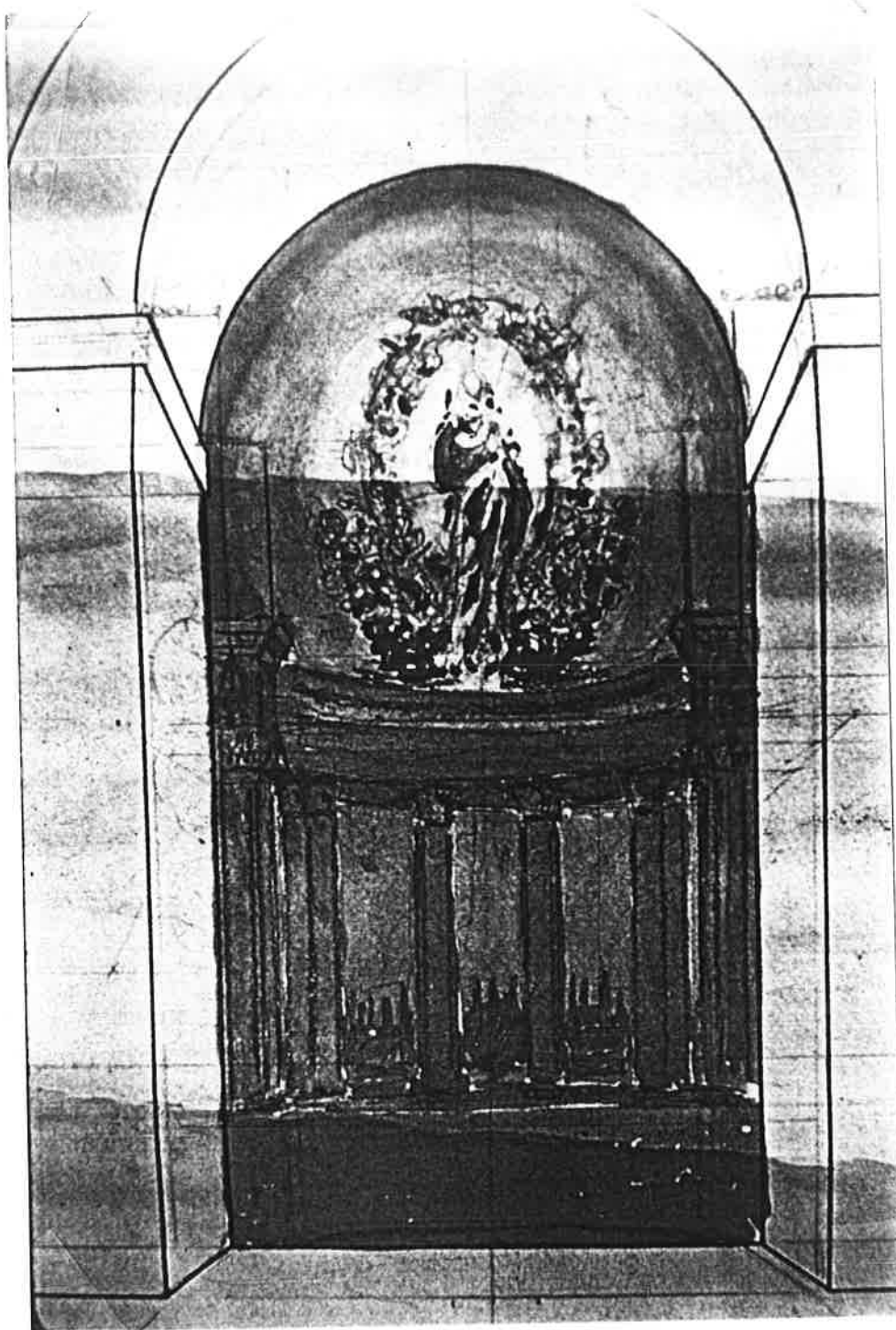
$\frac{1}{20}$



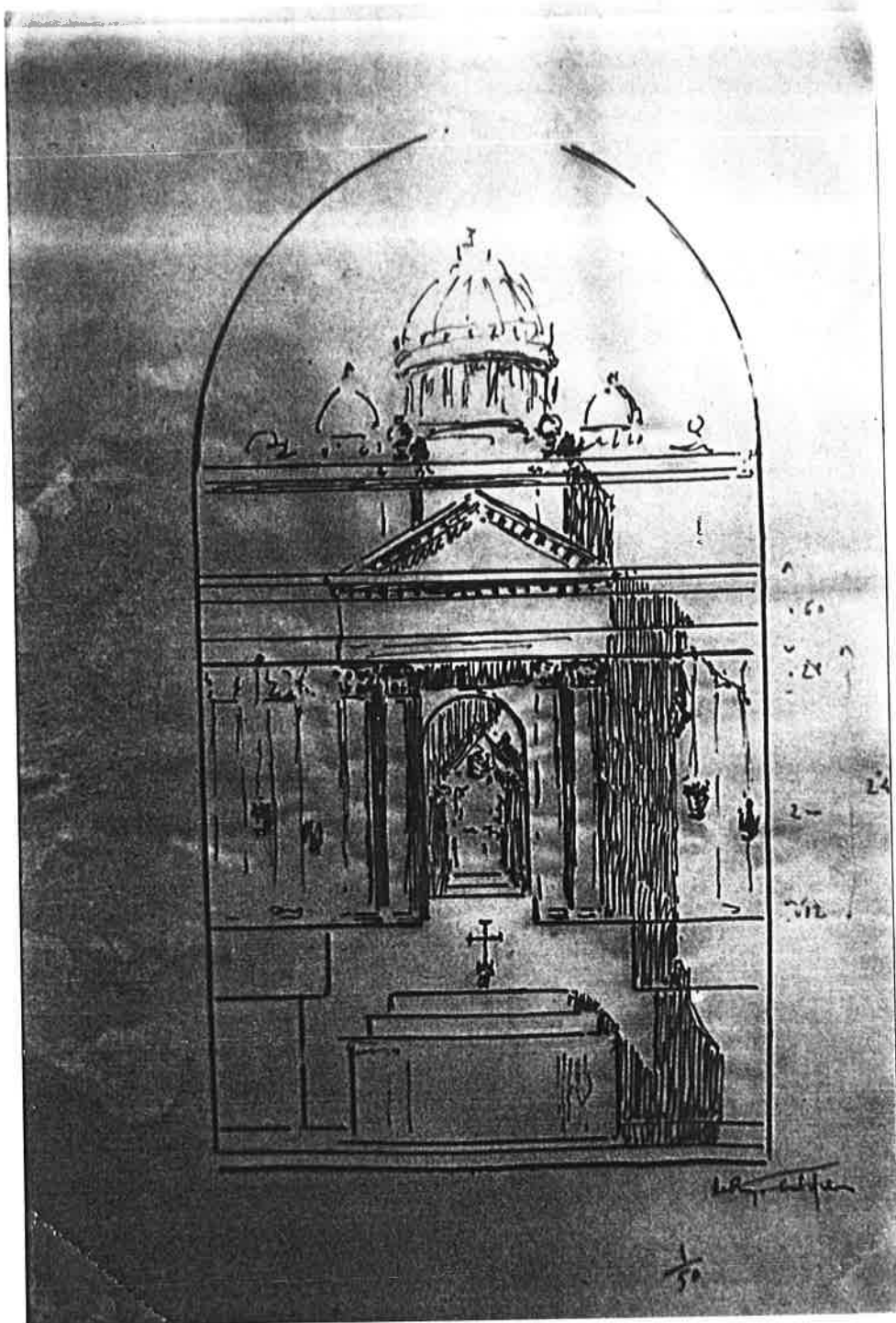
- Planta sobre el mateix tema.



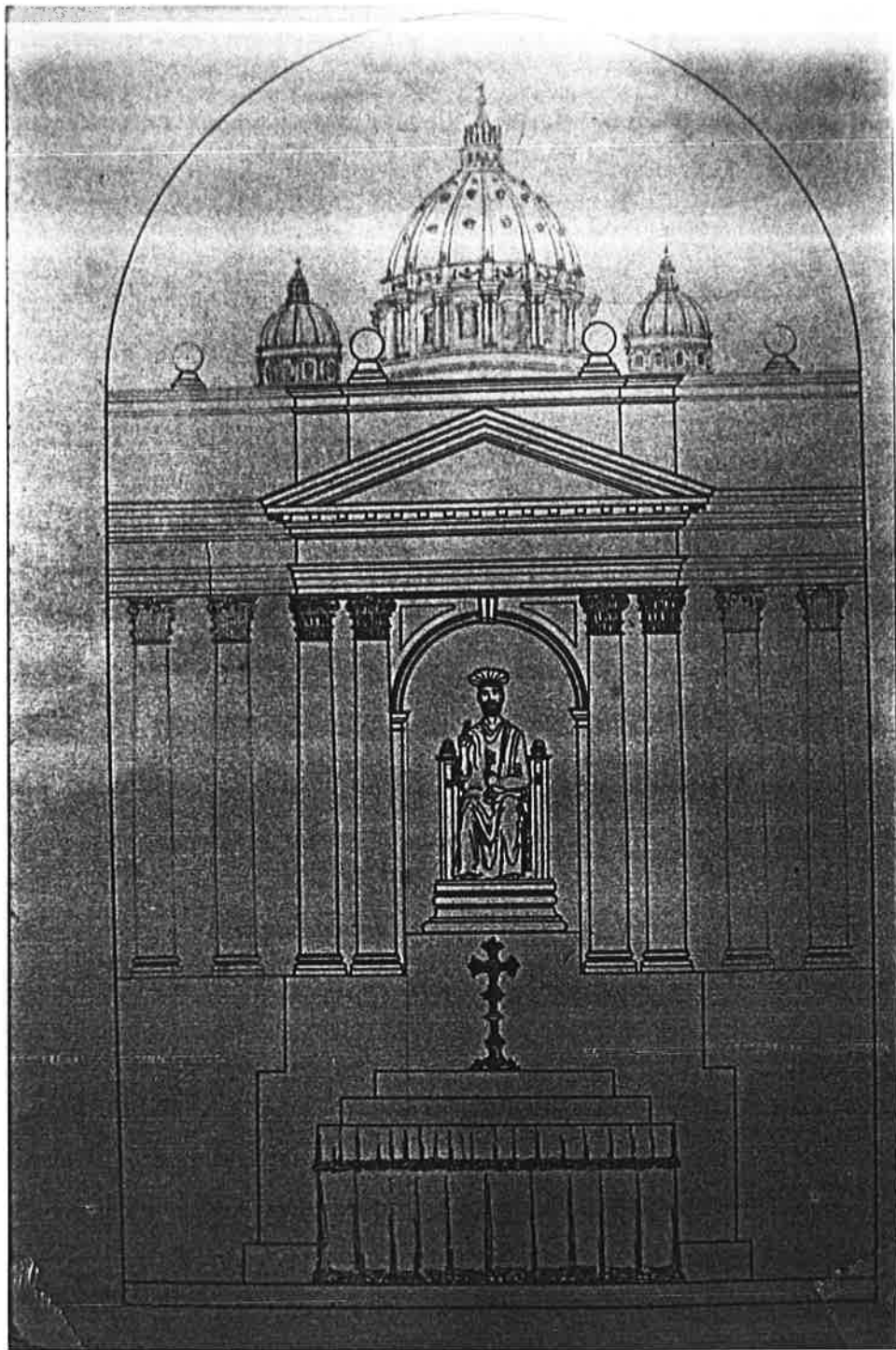
= Croquis de la segona solució.
Tinta sobre vegetal.



= Perspectiva de la segona solució.
Aquarell, la sobre cànon.



- Croquis-alçat de l'altar de la Capella
Solució primera. Tinta sobre vegetal.



- Alçat de la primera solució.
Tinta sobre paper de copia.

MONUMENT A ANGEL GUIMERA

INTRODUCCIO

Malgrat l'esquàlida, pobra i poc brillant documentació obtinguda sobre el tema, intentarem entreveure, més que veure, un aspecte importantíssim dins l'obra de Puig i Cadafalch, que és l'aspecte de l'urbanista i que ha tingut un pes destacat en la configuració de l'espai urbà de Barcelona. Podríem començar pel seu primer treball, justa acabada la carrera, a Mataró, on el nomenen arquitecte municipal l'any 1895, i els seus treballs i memòries sobre les clavegueres i els serveis, encara que aquest no és el tema en concret. Però es demostra l'interès per a l'escala urbana que des del principi tingué, com d'altres bons arquitectes. Altres exemples dispersos que ens vénen a la memòria, serien l'ordenació de la muntanya de Montjuïc, de la qual ell n'és responsable en els grans trets, encara que després fos construïda per d'altres. O l'ordenació de la plaça de Catalunya, que defineix l'el·lipse central actual i que tampoc no pugué construir, deixant-ho, la dictadura, en mans del dubitatiu F. de P. Nebot. O la Colònia Obrera Ybern, de la qual parlarem en un altre lloc dins de la tesi.

Aquí el problema torna a ésser el mateix, l'encàrrec en honor al poeta Angel Guimerà en un emplaçament difícil, al cap del carrer de Balmes. El resultat és la continuació de l'història anterior: no es construeix i al seu lloc s'hi disposa un altre espai basat, això sí, en les seves propostes.

EMPLAÇAMENT

La Muntanya del Tibidabo comença amb una rampa en pendent més pronunciada quan al carrer de Balmes enfila la plaça Núñez de Arce. A l'eix d'aquest recorregut, Puig proposava l'emplaçament de la base d'una imponent i desmesurada fita que portava una bandera catalana de proporcions desconegudes i en franca tensió amb l'emplaçament del lloc. Per a acabar-ho de justificar, obria radialment, en centrant el monument, quatre carrers per tal de donar-li èmfasis i justificar així aquesta mesura. Era, doncs, una operació a l'estil de la plaça de l'Etoile de París, on el monument, la fita, esdevé punt i final d'un reconegut. Aquesta radialitat sorprèn encara més si veiem que les inscripcions, la bandera, l'àliga i els elements singulars són, tots ells, encarats a mar, omplint així un espai que es convertiria en teló de fons d'un recorregut ascendent com el del carrer de Balmes.

Aquesta radialitat no prosperà, com el propi monument, i al seu lloc aparegueren, a la postguerra, allò que Oriol Bohigas qualificà d'oportunitat perduda, la que tingué Eusebi Bona, en l'ordenació de la superilla de cases, entre el passeig de la Bonanova, la placeta nostra i el carrer de Balmes, construïnt en el terreny una de les més tristes mostres d'arquitectura de la postguerra, precisament en un punt on sí

era possible una ordenació singular molt més estimulante que la proposada.

LA PLANTA

Puig proposa un final del carrer de Balmes en forma oval, amb els costats menors semicirculars. A la qual, una vegada deixada la vorera perimetral, es proposava una superfície, al cantó de muntanya, poc més enlairada de 50 cms. de la part més alta de la base de la plataforma i que té un eix que coincideix amb el del carrer Balmes, per on és visible el dors de la bandera. A dreta i esquerra es disposen simètricament, dues rengleres d'arbres i uns parterres que semblen suposar l'existència d'aigua, acabant la figura perimetral uns altres arbres de forma truncada i retallada. La part de mar és més enlairada i té una forma de simetria respecte al carrer de Balmes, essent la part davantera la que conté el monument. El mur de contenció és de la forma de sinusoide amb doble centre, i als seus costats arrenquen dues escales que accedeixen al conjunt. Una disposició simètrica de xiprers omplen l'espai dels costats.

EL TEMA DEL MONUMENT

No és nou en l'obra del nostre arquitecte. Recordem la creu de terme de Lloret de Mar, els monuments, al parc de la Ciutadella, a Víctor Balaguer, 1910, esculpit per Manuel Fuxà, i de Frederic Mistral, 1930, esculpit per Arnau, tema, per tant, que domina i en el qual obté carta blanca en la utilització del seu llenguatge ampul·lós i florit.

L'OBJECTE

Al marge del colossalisme de les seves mesures, el monument està posat al lloc que li correspon, és a dir, a l'eix final del carrer de Balmes. Va acompanyat, als costats de l'arrencada del mur, per dues estàtues figuratives. El sòcol, d'aproximadament 4-5 ms. d'alçada, es veu invadit per una fortíssima base, de forma rectangular, que sobresurt cap al carrer, donant importància al pla de façana, on va produïda, refosa, una placa de coure, amb un marc florit i quatre anelles que suporten unes plantes i flors en forma de sanefa. Després la base va disminuint en quatre bases concèntriques fins que, a la cinquena, hi ha la cara de l'il·lustre poeta, acompanyat als laterals, per quatre parells de banderes i coronat tot ell per una cornisa de coure. Redueix secció fins a anar a buscar el peu del pal, d'on arrenca una llarguíssima pilastra quadrada, coronada per un capitell metàl·lic de coure. Sobre aquest capitell hi ha una petita columna lotiforme que es va obrint fins a fer de base per al recolzament d'una gran viga de coronació.

CASA MARQUES A LLAFRANCH

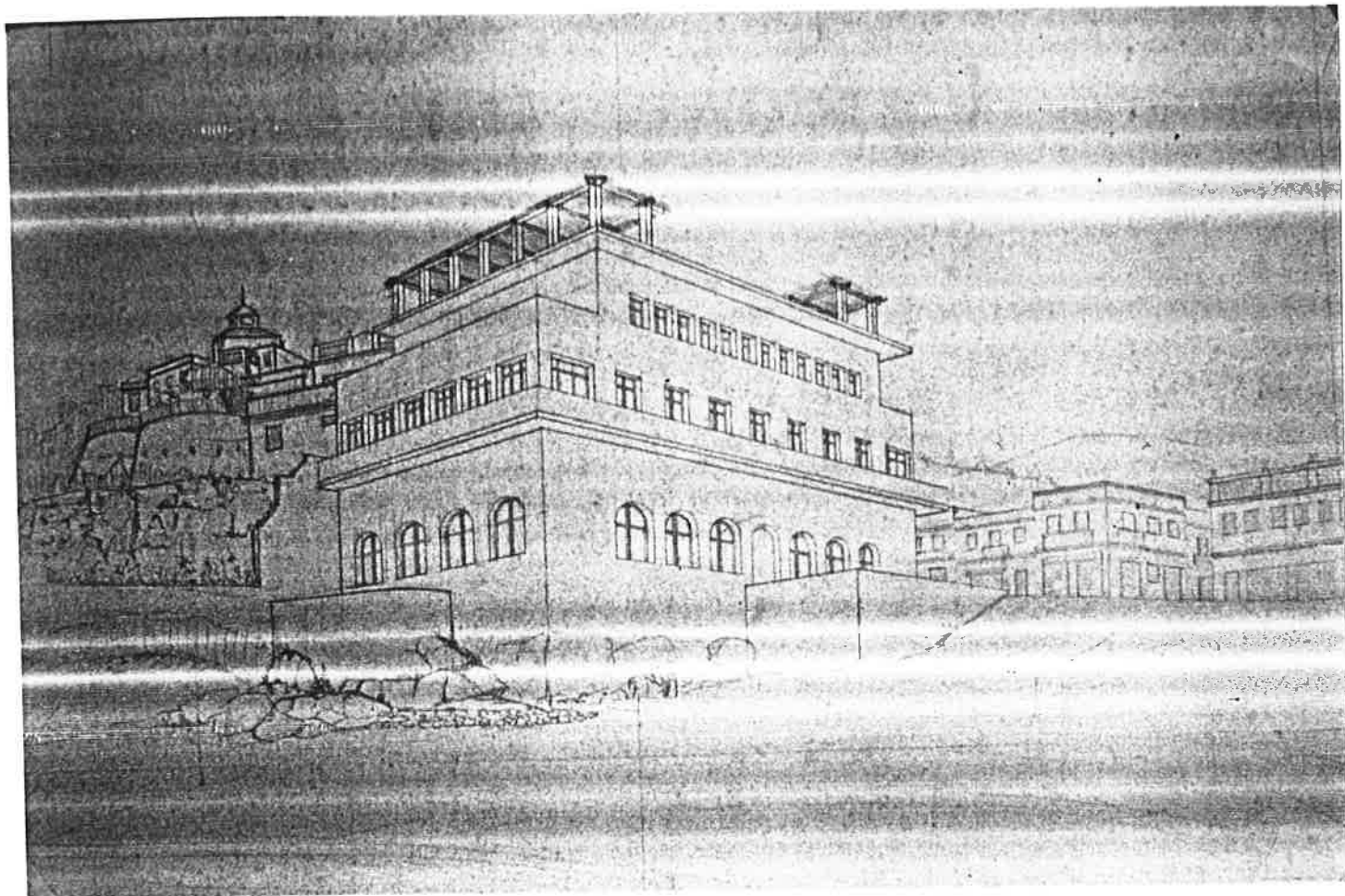
ENCÀRREC.- Un mes abans de l'anomenat "glorioso alzamiento nacional", Puig i Cadafalch rebé l'encàrrec de transformar una antiga casa sobre unes roques a la platja de Llafranch, propietat del Sr. Manuel Marquès, amb el programa de convertir-ho en un petit hotel d'escollides habitacions davant del mar.

EMPLAÇAMENT.- El lloc escollit, terreny de forta pendent i rocós, té uns darreres amb una paret de contenció alta, i és situat de costat al mar, mirant a llevant, sobre la platja, bon lloc, doncs, per a qui defensà el Mediterrani com a mar de la cultura. Com a programa no és nou, perquè ja havia fet una remodelació per a la família de la seva dona al carrer Aragó, l'Hotel Tèrminus, peça cabdal del treball del doctorant.

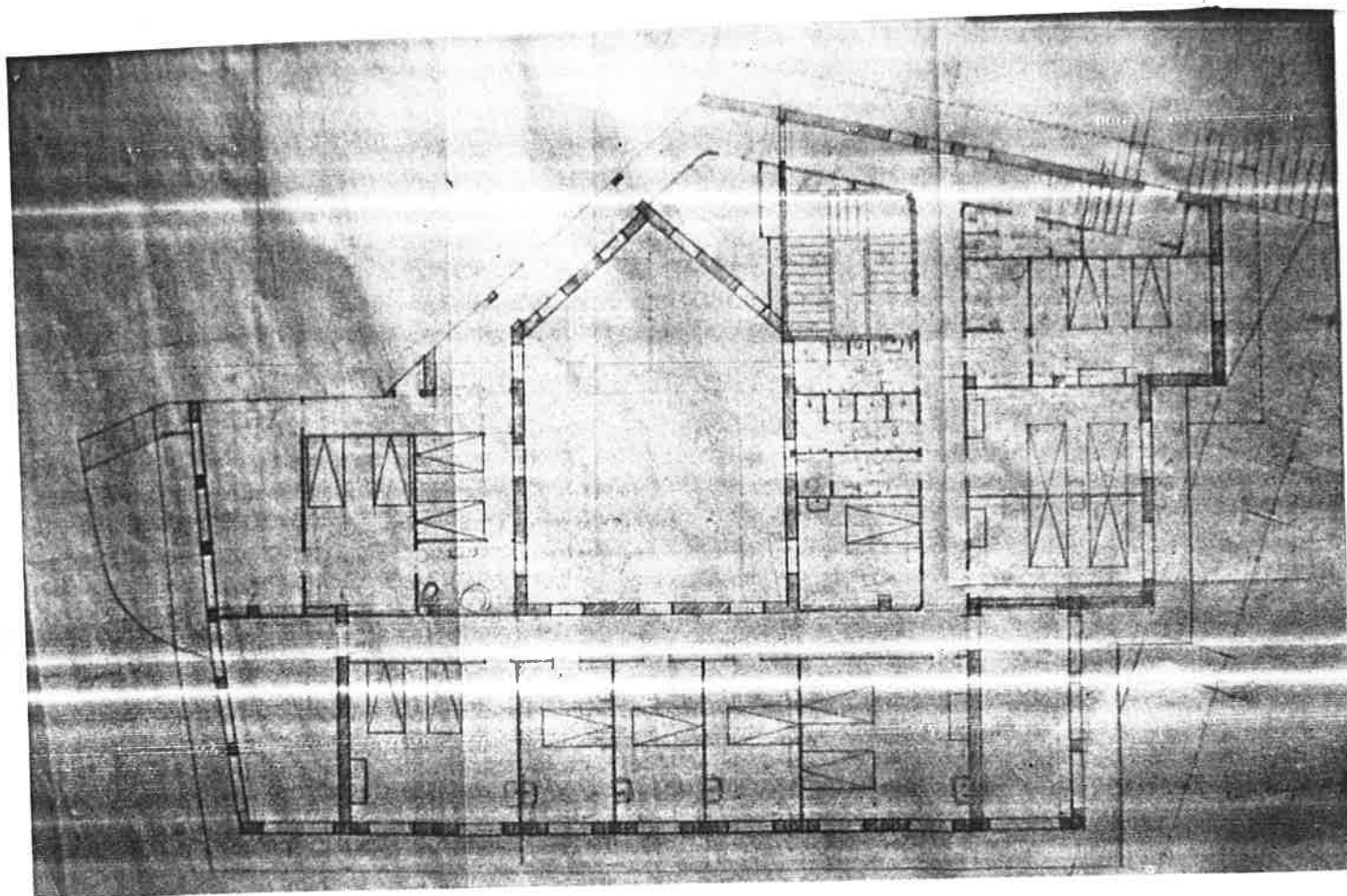
INTERVENCIO ARQUITECTONICA .- L'edifici existent tenia escasses virtuts compositives, formava part del patrimoni auto-construït per mestres d'obres o paletes avantatjats; de planta irregular, la façana de llevant es converteix clarament en principal, mentre que la del nord s'adapta al carrer superior i la del sud s'obre a les vistes del mar. Estructuralment, són tres cruïlles paral·leles a la façana principal, que fan de parets de càrrega. Perpendicular al sentit de l'estructura, se situa un pati de geometria trapezoïdal en alinear-se amb els carrers. Té un doble accés, el principal, des de la platja, i un altre de servei. Puig proposa un nou espai a base de replantejar-se els accessos i l'escala; així, fa més petita l'entrada i la disposa al lateral, per darrera, i fa una doble escalinata interior-exterior pel pati. Suprimeix l'escala de servei, que confonia les circulacions. Les habitacions es disposen a les tres façanes amb vistes, enllaçades entre si per un passadís. Al pati poligonal descrit, modifica en planta baixa els pilars, que converteix en columnes. A ell donen dues habitacions, els serveis generals i fa d'il·luminació del corredor. A la planta baixa es disposa el menjador i la cuina. A destacar l'habilitat en resoldre el canvi de nivells en secció entre la part antiga i la nova, a través del balcó corregut i dels porxos, que amaguen el problema intern sense expressar-ho fora. En façana sud manté les obertures a la planta del balcó, deixant que els quatre arcs inferiors es composin segons les necessitats interiors. Sobre balcó, hi dissenya un gran forat corregut en forma de remat clàssic neogòtic, a base de nou finestres quadrades, similar a les obres primerenques, però despul·lat de tota ornamentació. Una cornisa plana, en forma de llosa, remata com a voladiu aquest pla. La composició dels forats és ordenada en sentit horitzontal, coincidint ampits i llindes, mentre que la composició vertical és lliure, recordant algun principi del moviment modern. Així, el nombre de forats és de cinc al terrat, nou a la planta segona, sis a la primera i quatre als baixos. La transformació principal es fa a la façana de llevant, que es converteix en principal, més simètrica i ordenada. La part porticada dels baixos es transforma en finestres, excepte l'entrada, situada al centre.

LA PERGOLA.- El tema del remat de l'edifici té una transformació interessant, tal i com expliquem en el seu capítol. Així, després del neogoticisme, amb les seves cobertes de forta pendent, comença a fer servir la coberta plana des de la fàbrica Casarramona, i a partir de 1917 aquest remat el completa amb pèrgoles, templets, gerros, com correspon a l'ús del llenguatge neoclassicista. Aquí la concebeix amb humilitat seguint la discreció de l'encàrrec, de per si poc ambiciós.

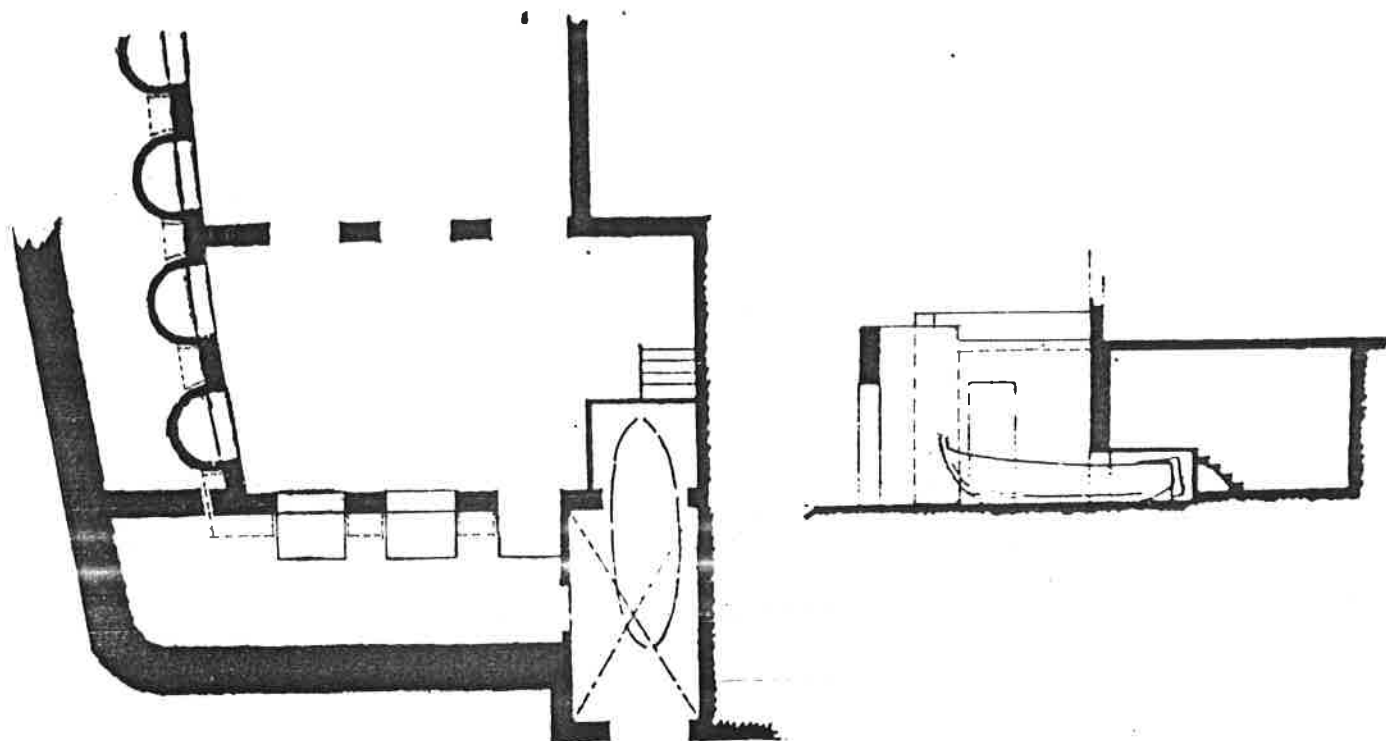
EL PATI.- Tema també constant, la preocupació per l'espai interior com a element de projecte, es demostra amb les tres perspectives que dibuixa: fa un croquis general a tinta amb la font, les arcades de la façana i les columnes rodones. La següent és un cròquis en llapis, on preveu ja un paviment continu, sense juntes, mentre que la tercera és una pura abstracció, semblant a una perspectiva racionalista; ha desaparegut l'ornamentació, només hi ha estructura. De la volumetria inicial, passant pel planxat secessionista, la façana plana classicista fins al neoracionalisme visible en els dibuixos. Les columnes no tenen ni base ni capitell, són cilíndriques. Es 1936 i les avantguardes s'aturaran per uns anys.



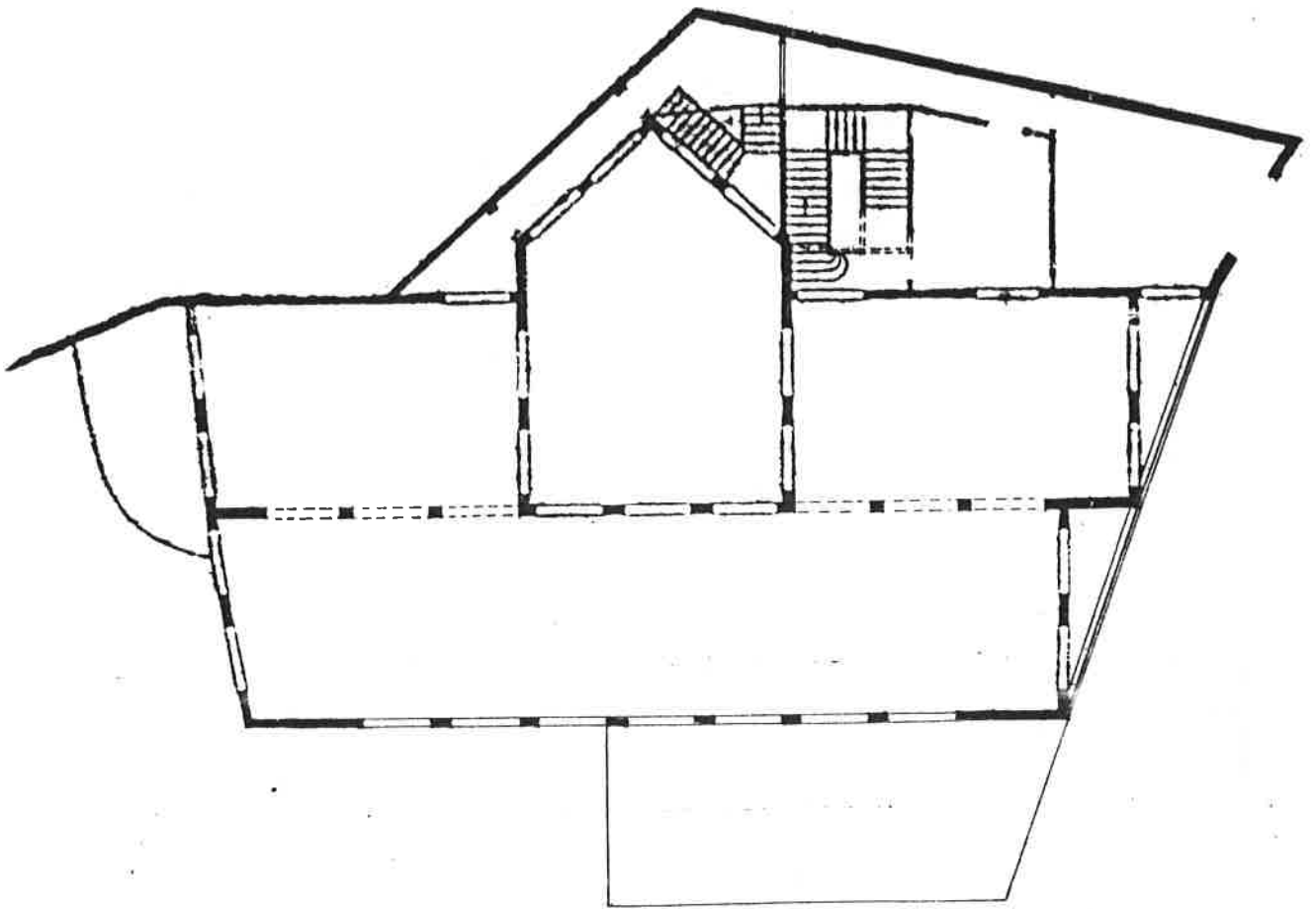
- Perspectiva del conjunt des de la plata.
Llapis sobre paper.



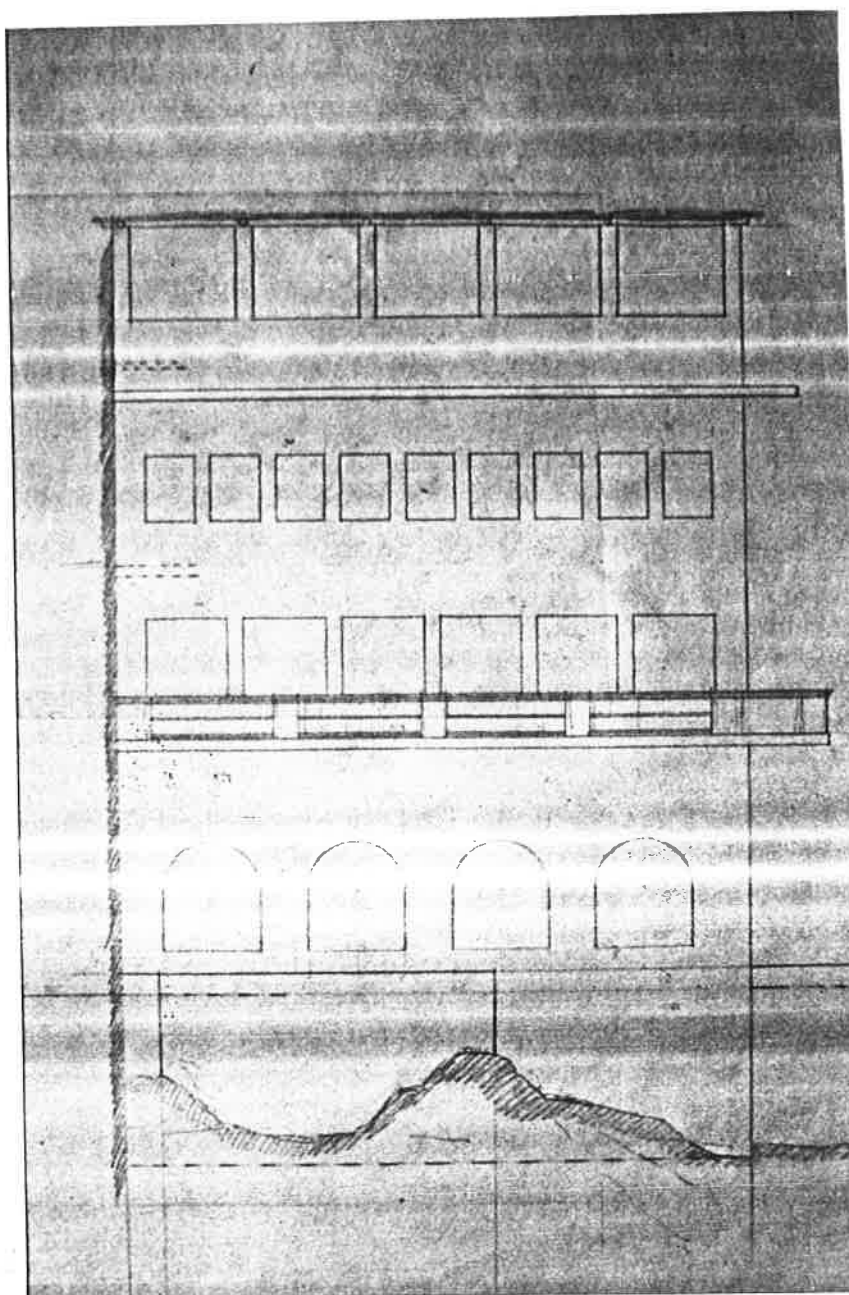
- Planta ler. pis reformada.



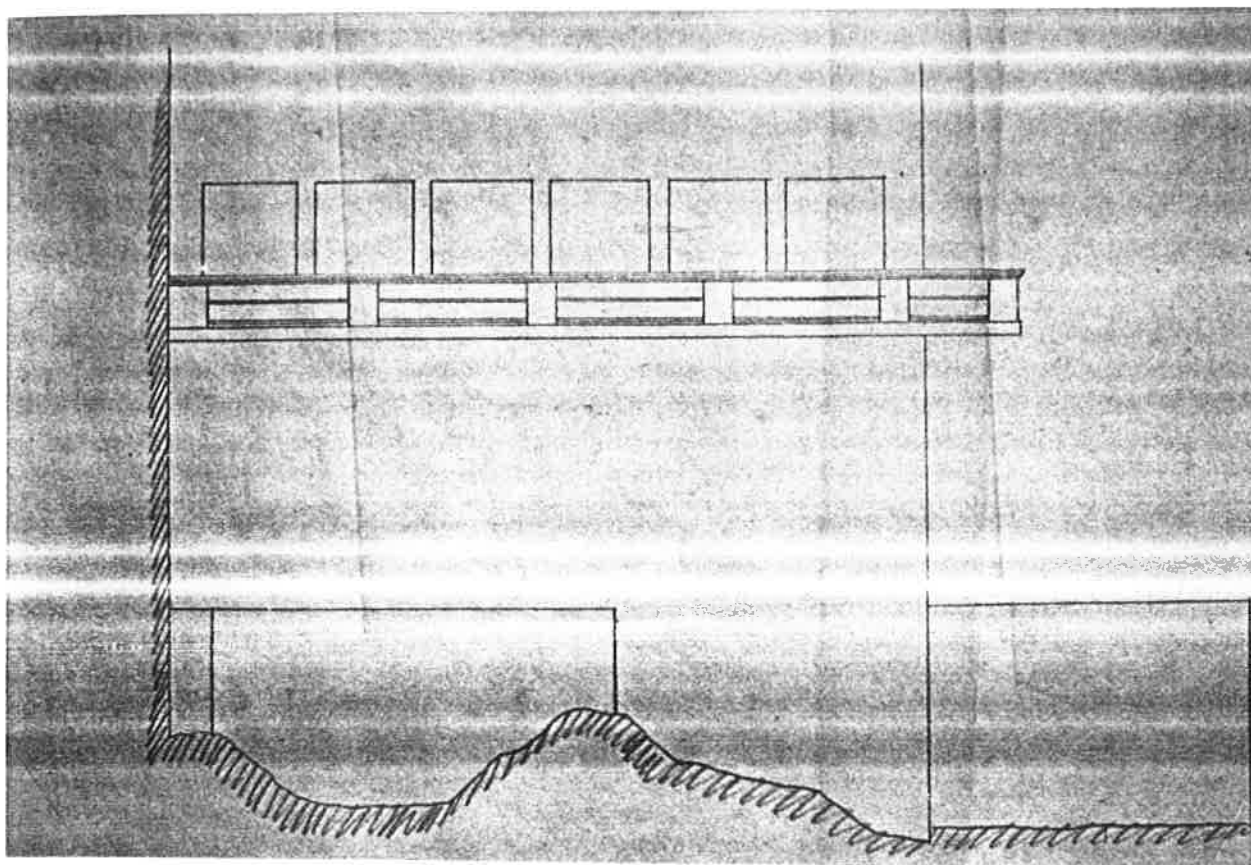
- Planta de l'edifici existent.
Tinta sobre paper de ceba.



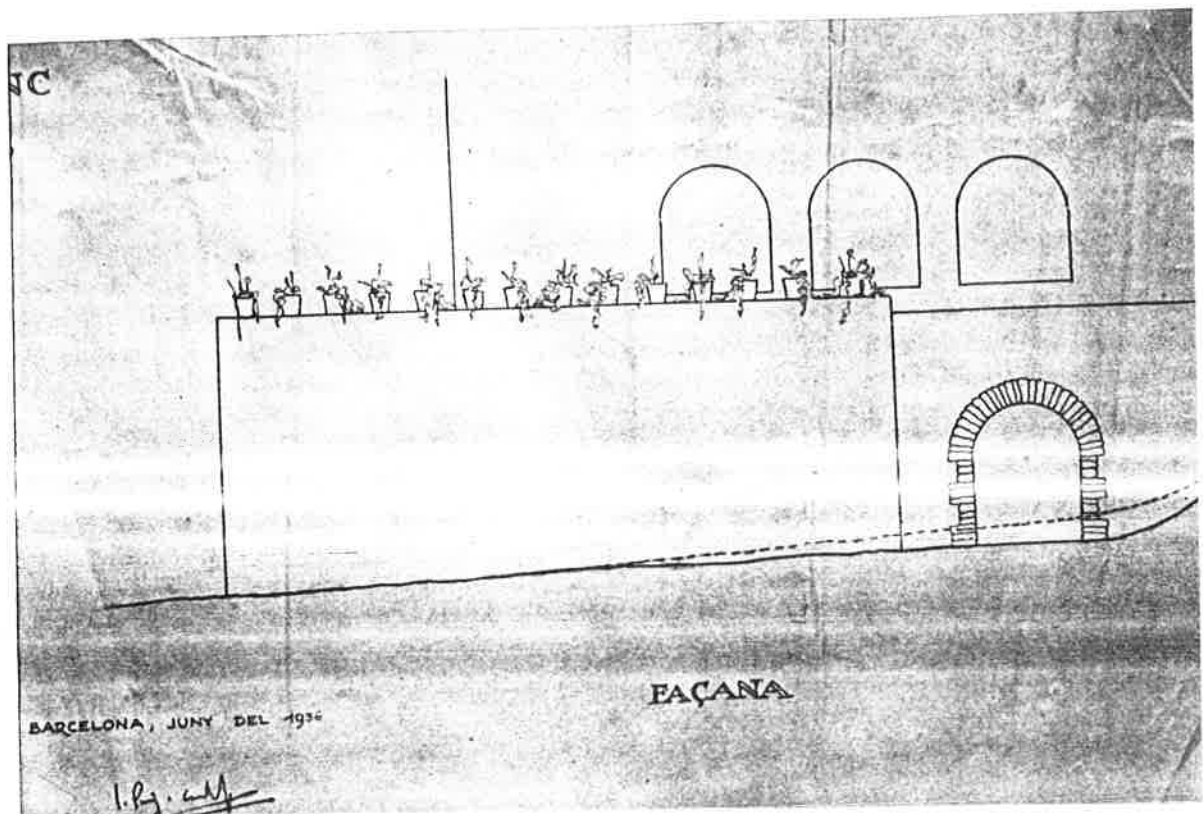
- Planta de la reforma proyectada al primer
pis (o del balcó).



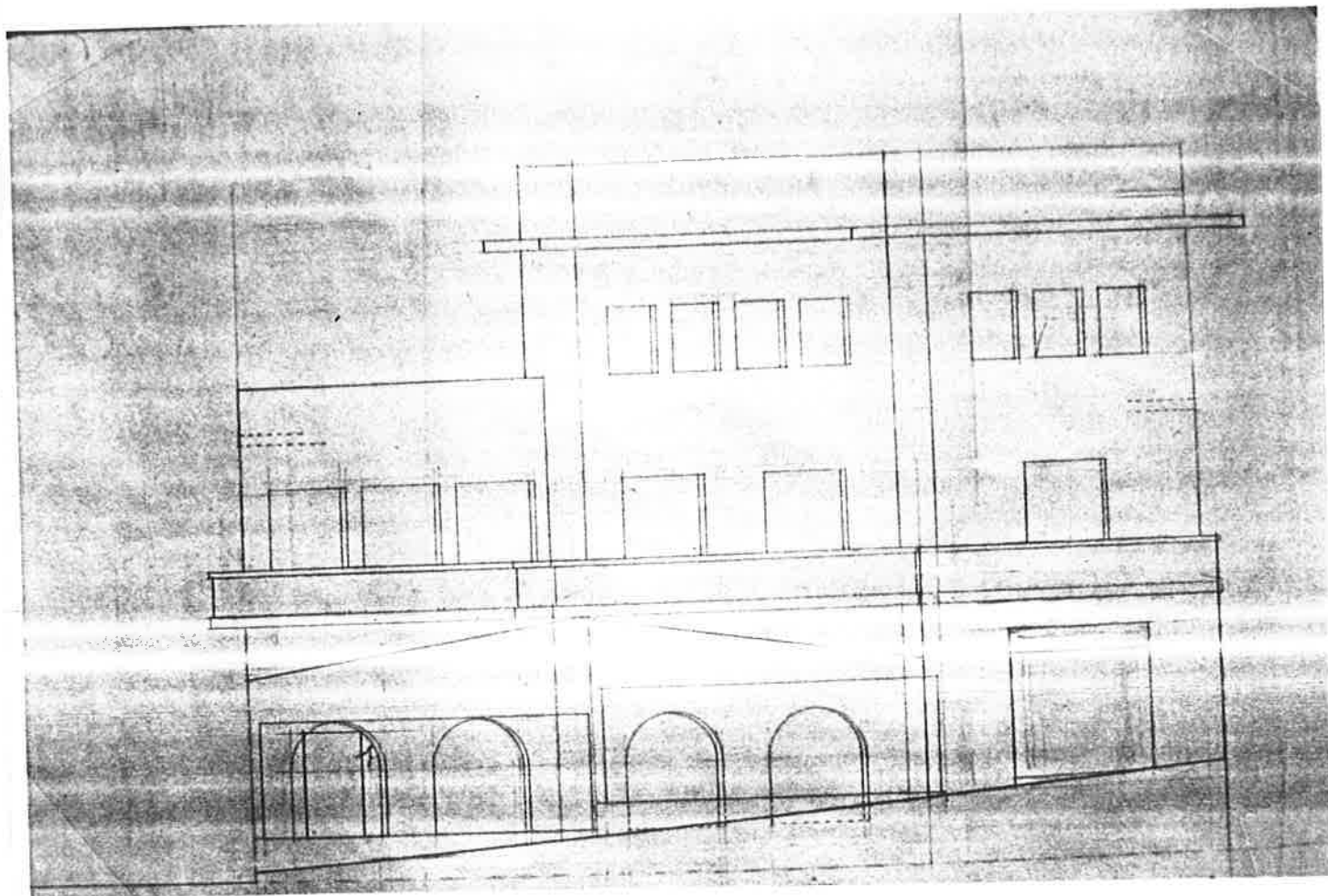
- Alçat sud de l'edifici ampliat
Llapis sobre paper vegetal.



- Alçat sud de l'edifici existent
Llapis sobre paper vegetal

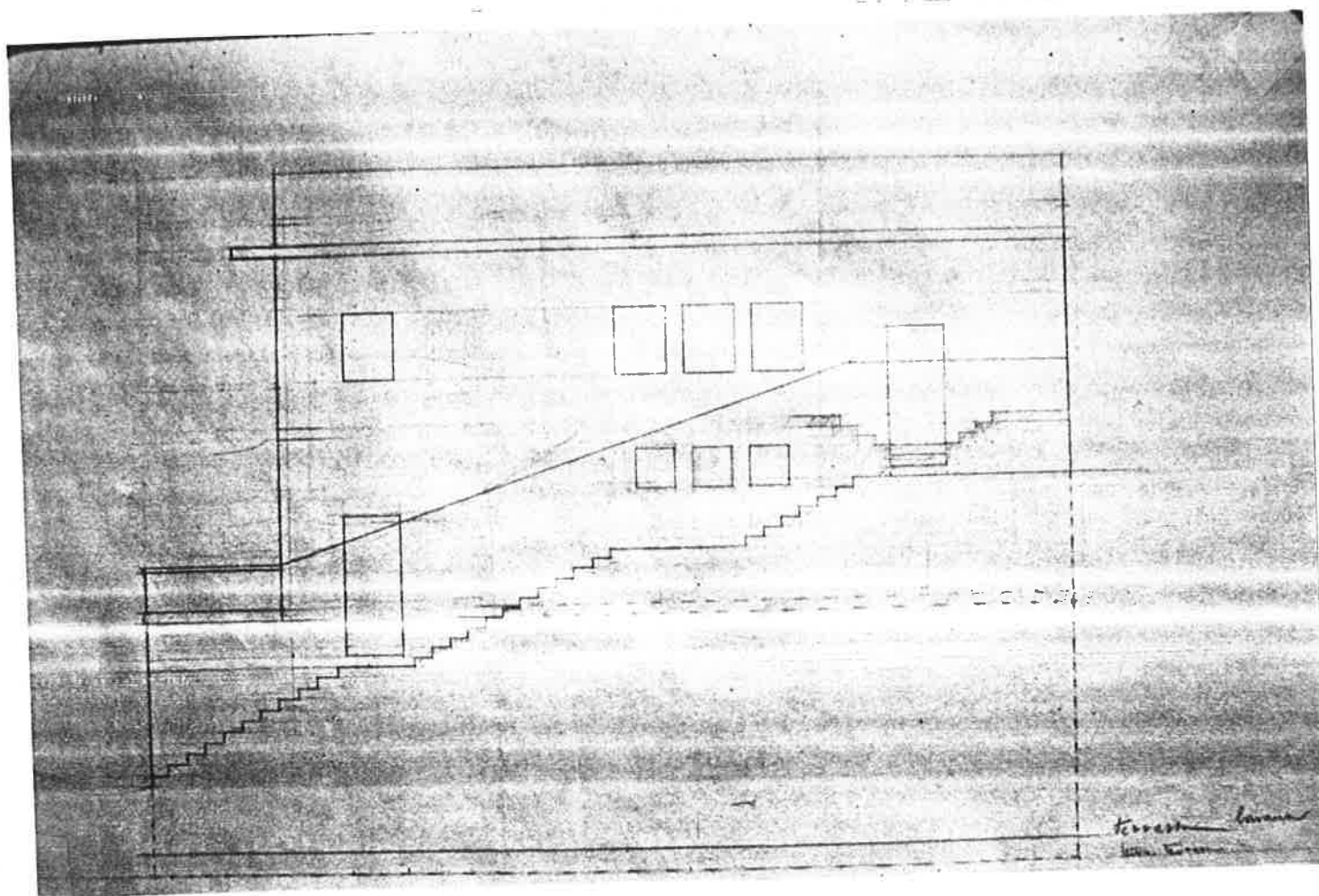


- Alçat Oest de l'edifici existent.
Llapis sobre paper vegetal.

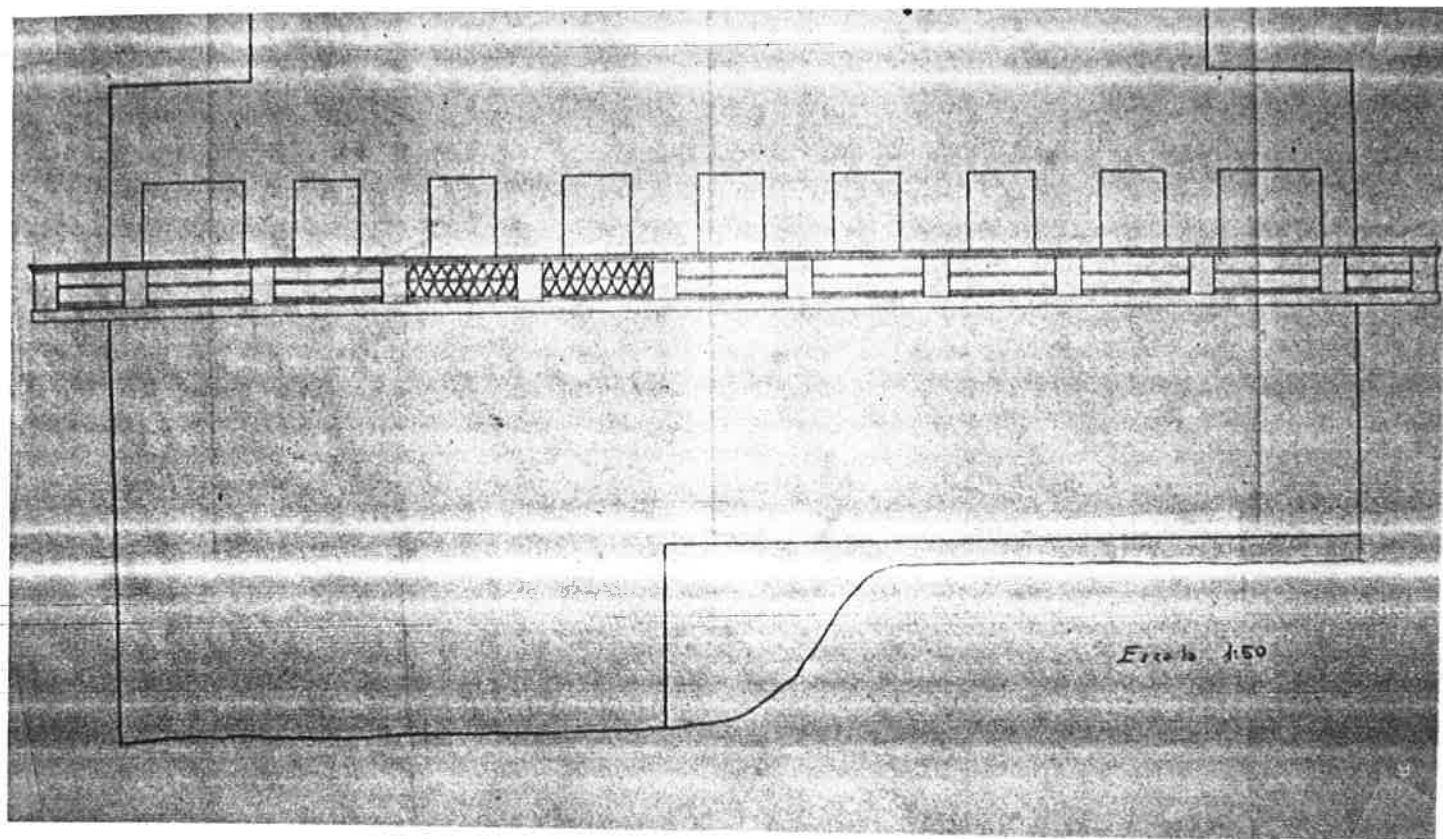


- Alçat de la façana principal de l'edifici existent.

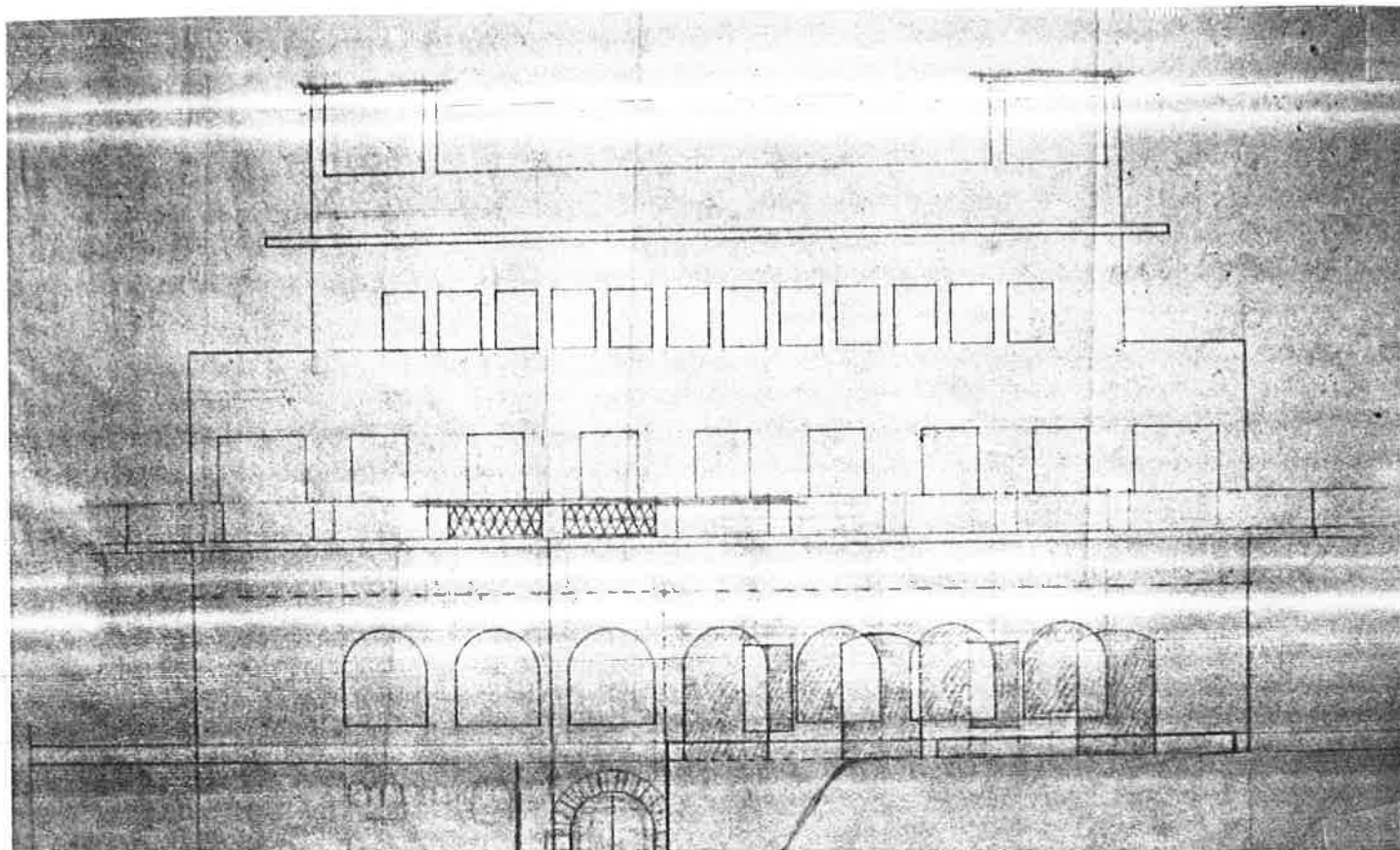
Tinta sobre paper de ceba.



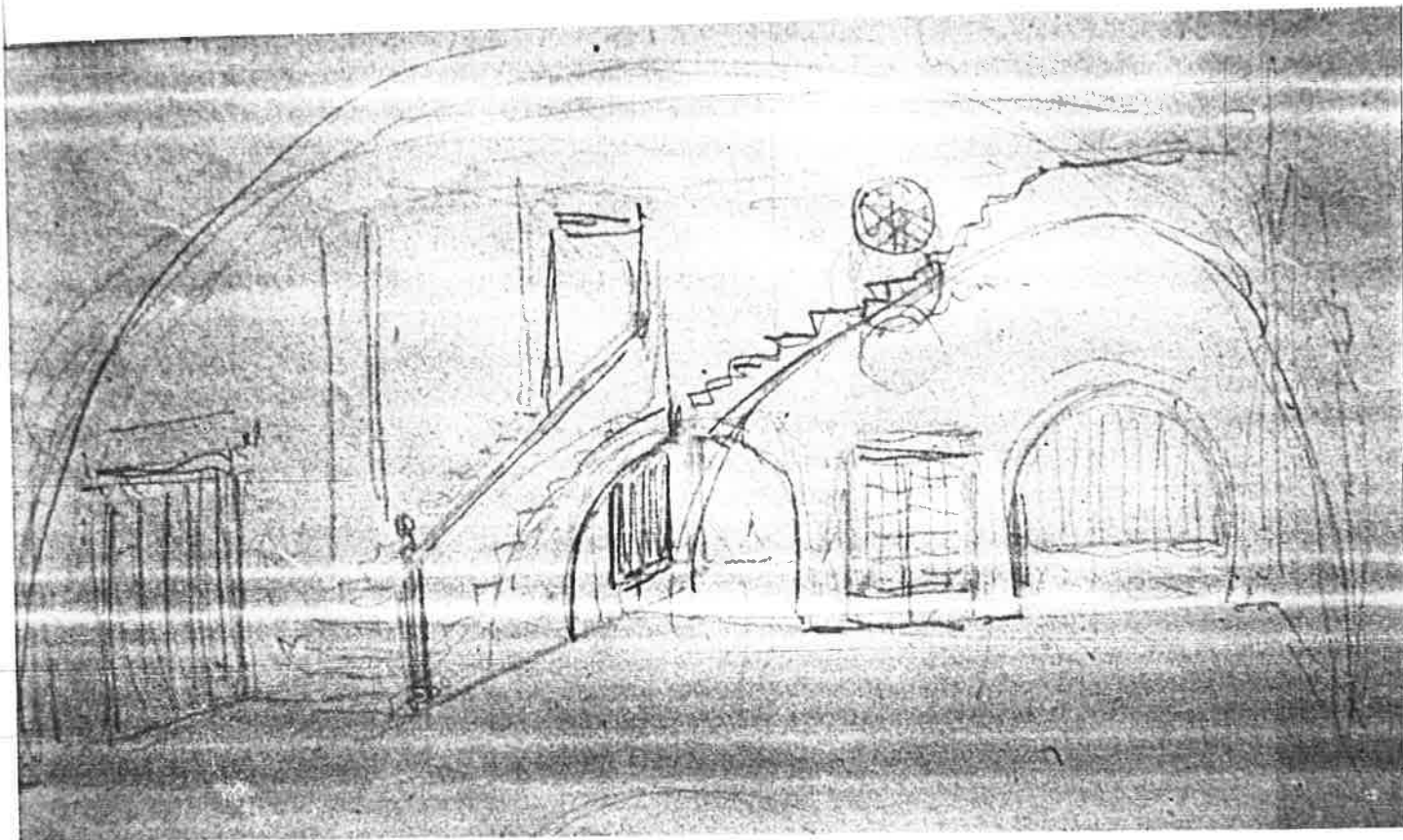
- Alçat Nord de l'edifici existent.
Llapis sobre paper vegetal



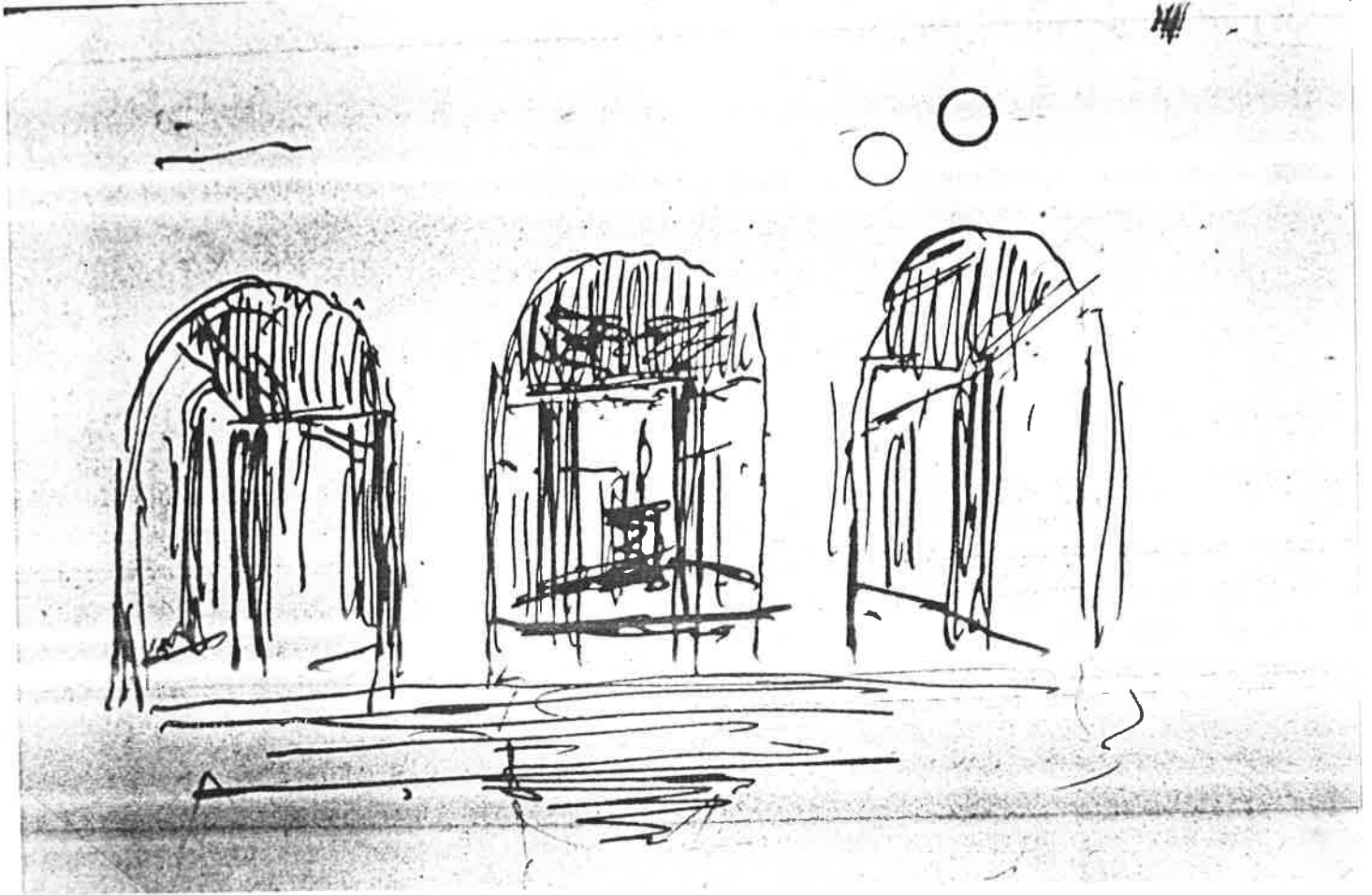
- Alçat Est de l'edifici existent.
Llapis sobre paper vegetal.



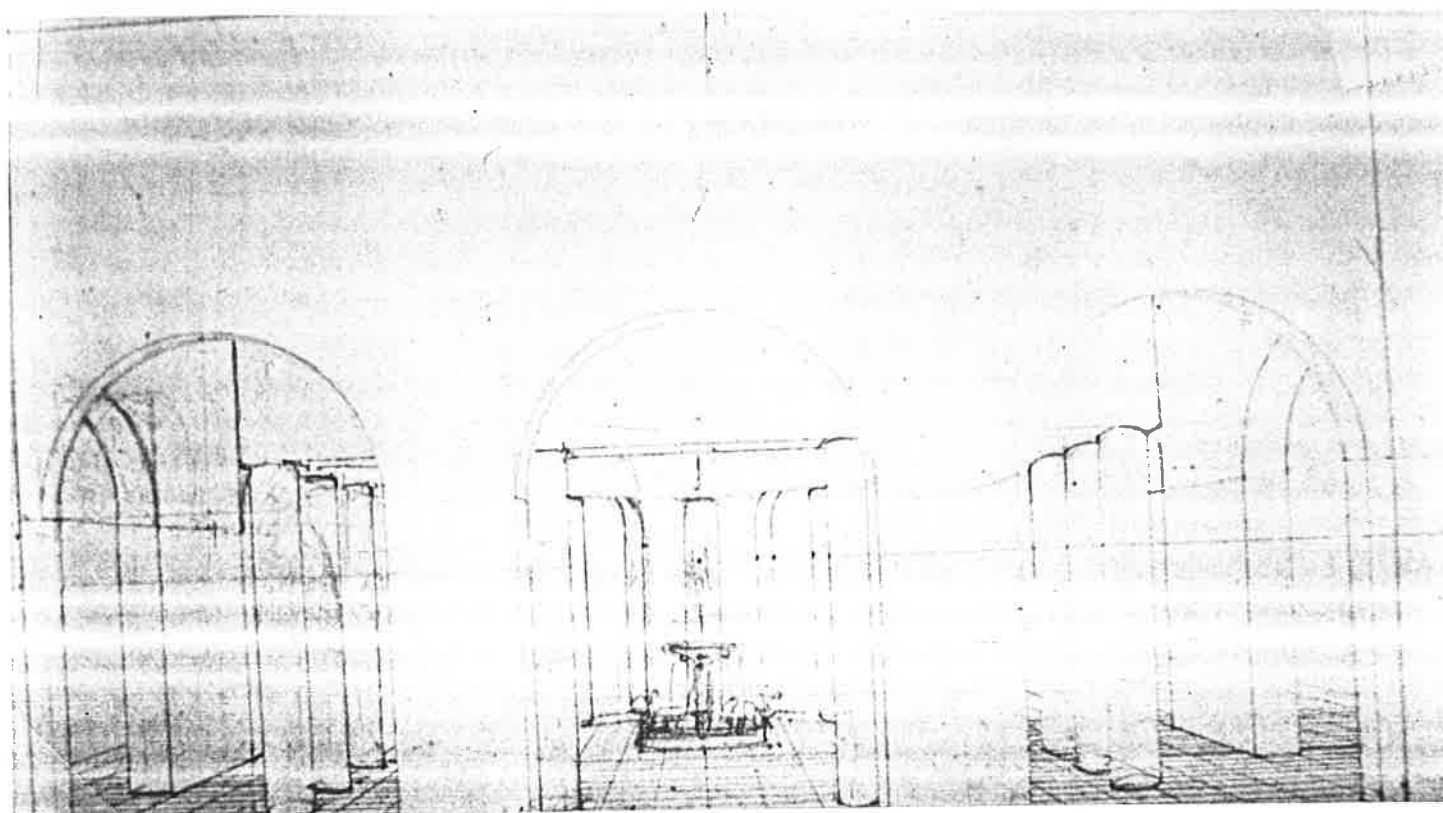
- Alçat Est de l'edifici reformat.
Llapis sobre paper vegetal i llàpissos
de color.



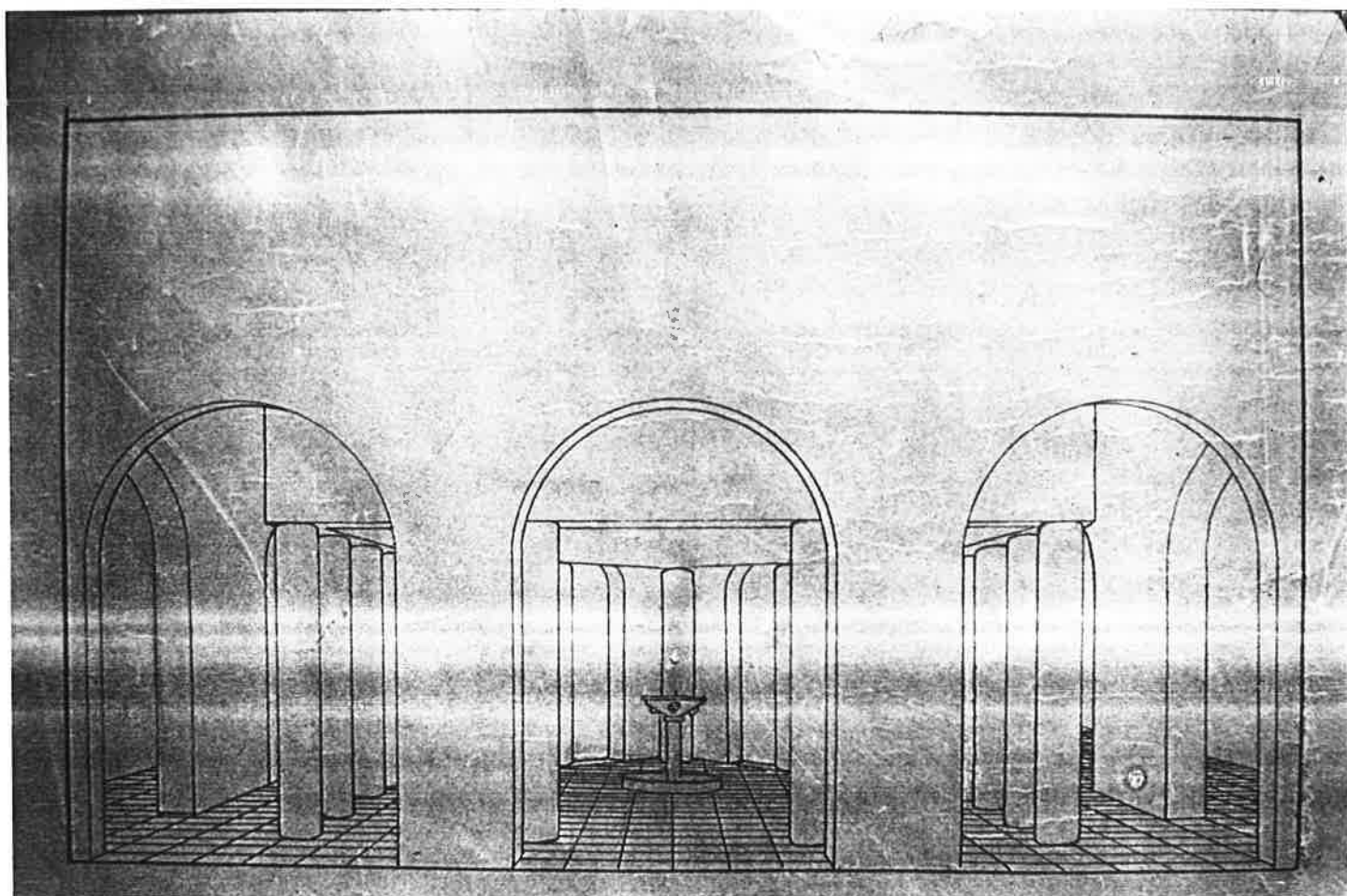
— Perspectiva- croquis de l'escala d'accés
Llapis sobre paper.



Croquis del pati de la planta noble
Tinta sobre paper Càanson.



- Perspectiva de treball sobre el mateix tema.
Llapis sobre paper Cànon.



-, Perspectiva final del pati i de la seva font.
Tita sobre paper. Cànon.



-Vista de l'estat actual 1986



-Vista de l'estat actual, (construït
parcialment el projecte de 1.936)

HOTEL D'ANDORRA

ENCARREC.- Una vegada conclufda la guerra civil a Espanya, Puig i Cadafalch es vegé obligat a abandonar la seva residència habitual i a refugiar-se bé a França o bé a Andorra. Així s'entén una mica millor la seva relació amb l'hotel de muntanya, del qual desconeixem més detalls, com el client i la data de l'encàrrec, que podem situar als voltants de 1941.

OBRA POSTUMA.- Al marge de les seves virtuts arquitectòniques, que són vàries, l'interès principal d'aquesta obra és el seu caràcter de testament professional. Acabada la guerra civil, la dictadura del general Franco inhabilita a perpetuïtat tres arquitectes que es distingiren per les seves simpaties democràtiques i/o catalanistes: Gudiol, Josep Lluís Sert i el nostre personatge. El primer es dedicarà a gestionar l'arxiu fotogràfic d'art més destacat del nostre país, el segon emigrarà als Estats Units fins a convertir-se en degà de l'escola d'arquitectura de Harvard, i el tercer continuarà la seva recerca històrica i arqueològica a les diverses universitats que demanin els seus serveis. Només tornarà a la taula de dibuix per compromís, amor a la feina o per amistat, com es aquest cas o el de la casa Marquès de LLafranch. La postguerra, com molt bé s'exposa en el número corresponent al mes de desembre de 1979 la revista "Arquitecturas-Bis", representa un pas enrera en la producció general de l'art i la cultura, no essent-ne una excepció l'arquitectura. La que el tesinant en diu "escola Puig i Cadafalch", és a dir, aquella corrent classicista que dóna un producte d'una certa qualitat projectual i un grup de professionals, citats per la revista com a monumentalistes, que són Guardia i Vial, Eusebi Bona, F. de P. Nebot, Francesc Falguera, Adolf Florensa, Duran Reinald, etc., etc., que tenen una obra d'una certa qualitat abans del 36, no es poden separar del seu temps i projecten uns edificis molt inferiors als del període democràtic, cosa que Puig, ja molt gran, no acusa amb tanta violència com els seus deixebles.

COMPOSICIO.- La topografia muntanyosa del Principat d'Andorra, dóna un estret marge de col·locació als edificis, que es disposen en aquelles zones de terraplenat més o menys planeres. Un paral·lelepíped rectangular se situa sobre un lloc de pendent suau i proposa la planta baixa i les dues plantes d'habitacions de clara disposició simètrica, coronades per una coberta diferent segons va avançant el projecte, que va augmentant de volum. De fet, els canvis només són perceptibles en el remat, ja que la planta s'adscriu en la línia de composició classicista a base de dos eixos que s'en creuen al centre, on hi disposa les escales i l'entrada.

PLANTA BAIXA.- L'accés a l'edifici és per la part central, tal i com hem explicat. Una vegada a l'interior, trobem un primer vestibul en sentit longitudinal que es completa amb un porxo afegit a la façana principal, que té una coberta pròpia. Un segon vestibul al costat de l'escala d'accés ens porta a les plantes

superiors. Cap al costat nord es disposen serveis, lavabos, cuina i office. Cap a l'altre costat queda el menjador de primera categoria amb una llar de foc, seguit d'un menjador de segona al costat de la caixa d'escapes. En aquest treball, Puig i Cadafalch segueix dissenyant espais de penombra, de quasi foscor. L'anell perimetral de circulació que té la planta fa com de galeria paral·lela a les dependències principals, com són els salons i els menjadors, que són pràcticament dependències interiors poc il·luminades, molt tancades en si mateixes, com al menjador de la baronia Quadras, a la Diagonal, o la seva pròpia casa d'Argentona. La planta del soterrani conté el garatge, el magatzem, l'habitació de planxar i dependències del servei.

PLANTES PRIMERA I SEGONA .- Accedint pel mig de l'edifici a través de l'escalinata principal, trobem els serveis disposats a la part nord i les habitacions a la part d'assolejament de migdia. Al cos transversal, tenim dues habitacions i, a la part oposada, un solàrium. A la dreta, dues habitacions més grans i luxoses i, coincidint amb les bones vistes i la il·luminació, un conjunt de cuina i office amb cosidor. Malgrat la rigidesa de la planta clàssica, les dependències segueixen una lògica de distribució funcional.

PLANTA TERCERA.- Es accessible a través d'una nova escala, que comentarem al seu capítol. Aquesta disposició dóna lloc a un passadís amb cinc dormitoris a cada ala, sota una coberta de cavalls de fusta. Per una escala de petites mesures, s'accedeix a una tribuna-mirador que corona en vertical tot l'edifici, tal i com ho composà en totes les seves obres.

FAÇANES.- La part nord, corresponent al fred i a la pendent, és compost com un pla residual molt massís, amb pocs forats. A la façana posterior s'apura la simetria al màxim, amb un interessant joc volumètric produït al cos central. L'entrega de les cobertes d'aquet volum, la disposició de les finestres longitudinals, grans i modernes, són lluny de les heretgies compositives de la joventut. La façana principal es basa en la potència de la coberta, que ocupa una part important del volum construït. El recurs és molt hàbil, en camuflar-emmasquerar un edifici de cinc alçades en un de dues més una coberta inclinada, donant unes proporcions més equilibrades. A remarcar la solució d'entrada a través del porxo paral·lel, autònom i amb coberta pròpia, com si fos un altre edifici. Els ritmes de les finestres vénen enrasats tan verticalment com horitzontalment, inclosos els forats de la coberta i les golfes que donen a muntanya, afrancesats. A destacar també la potència del remat de la coberta i el voladís que protegeix les façanes allargassades: és un vol contundent, sense concessions, clar, que havia abandonat des de les seves últimes produccions a l'època secessionista. Aquí té raó d'èsser perquè forma part del propi edifici i és inseparable de les seves proporcions. La façana sud té la complexitat de la bona orientació, per un costat, la pendent i la topografia, per l'altre, resultant de la lliure composició en la disposició dels forats. La decisió de rompre el porxo en la planta baixa, fent-lo

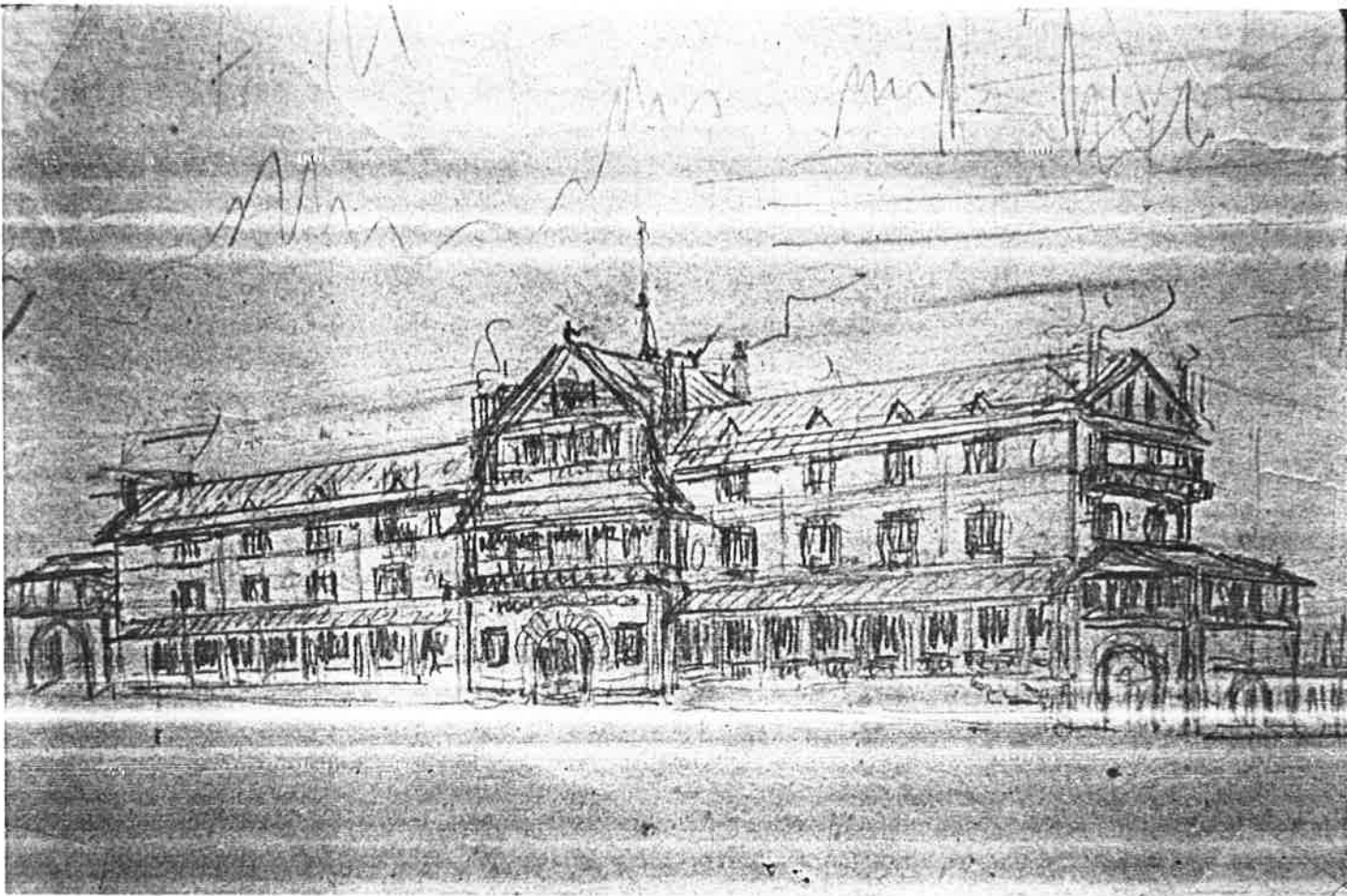
retornar, marca la direcció de l'entrada principal des del garatge, element que queda fora de la rigidesa de la planta general, que li fa perdre la simetria sense més preocupacions. La resta de la façana té voluntat de convertir-se en un espai autònom, només relacionat amb la resta a través del volum de la xemeneia central, que marca l'eix central. La resolució d'aquest triangle és laboriosa, per un costat, i sorprenent, per l'altre. És laboriosa en el sentit del molt treball que té a foradar i donar relleu a quelcom que es pla. El balcó inferior demana unes obertures contínues a manera de balcó corregut, que no s'aconsegueixen, i els forats del carrer podrien ésser de qualsevol arquitecte modern, de caire compositiu neoplàstic. La sorpresa ve donada per la coberta que cobreix el balcó: és una coberta innecessària, situada sota un altre sostre, redundant i arbitrària. A la perspectiva definitiva, però, el joc d'obertures, de balcons i tribunes és molt més feliç que el definitiu.

SECCIO.- El treball d'anivellació de forjats té un gran interès, notant des del punt de vista de la creació de brillants dobles espais, balconades i d'altres aspectes que la conformen, sinó com a resolució del remat de la coberta, de 45° de pendent, que dóna per resultat un tipus de paret inclinada a la qual no hi poden recolzar elements de mobiliari. La solució que trobem al triangle sota el caraner indica una voluntat d'ús d'un espai que normalment és residual. Aquí les golfes es fan servir com a habitacions asimètriques amb un passadís lateral, amb el resultat del desordre interior. El nivell inferior, planta 3ª, és molt més clar i té una correspondència amb la planta general. Les plantes tipus, primera i segona, són d'alçada igual i fan de plantes nobles. Com a exercici de secció, el treball de la planta baixa té més interès: proposa una alçada superior a la resta, com correspon a la planta noble, i maquilla unes falses jàceres d'estil neogòtic amb guix, més proper a les obres de joventut que no a les de la època classicista.

ESCALES.- Aquest "revival" observat en els pòrtics del vestíbul, es nota també en les escales: observant amb detall l'arrencada de l'escala que comunica el vestíbul amb la planta primera, podem veure el mateix tractament de l'època neogòtica-modernista: Cros Garí, Macaya, Ametller, etc. El tractament donat al primer esgraó, al segon amb relació amb la barana ornamental que dóna pas a una mida uniforme d'escala d'un sol tram. Després es plega sobre si mateixa, amb dues tramades fins a la planta tercera. D'aquí a les golfes, una escala quasi de servei d'una sola tramada. I com a remat, s'accedeix a la coberta per una escala igual a la de la fàbrica Casarramona, pràcticament vertical.

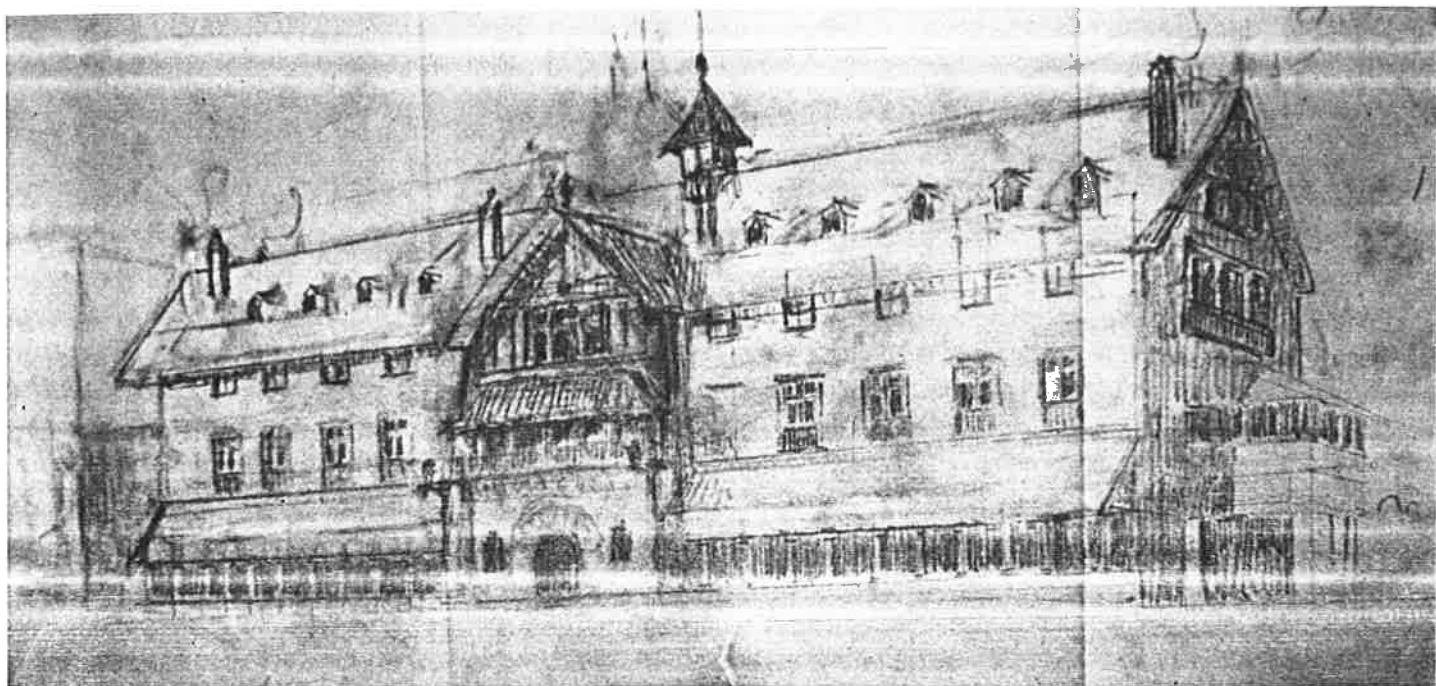


- Perspectiva final de l'edifici
Tinta sobre paper vegetal.



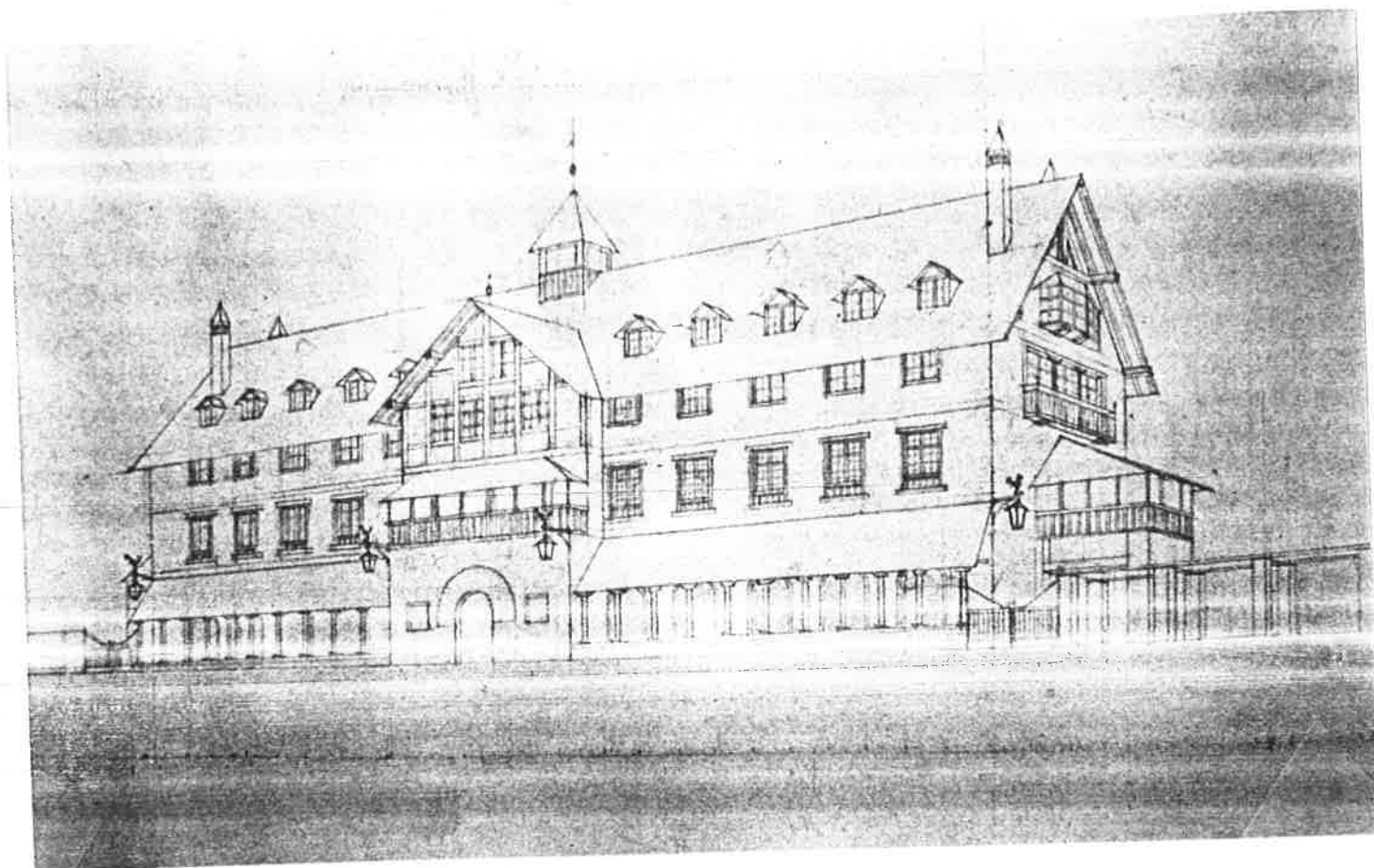
- Croquis - perspectiva de les primeres solucions volumètriques, amb la coberta de poca magnitud.

x Llapis sobre paper.



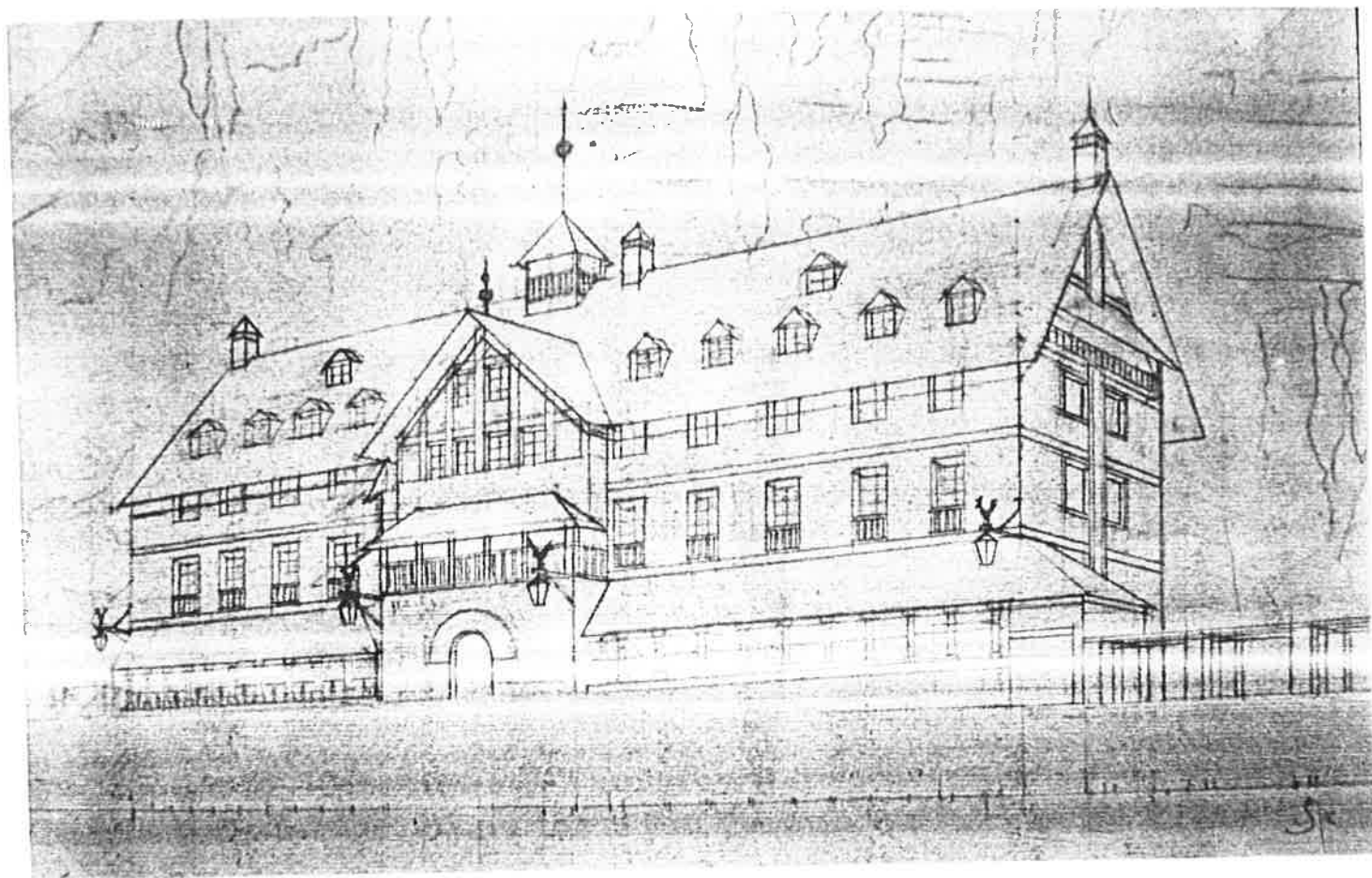
- Croquis - perspectiva del conjunt, amb l'introducció de la coberta transversal d'un pis.

Llapis sobre paper.

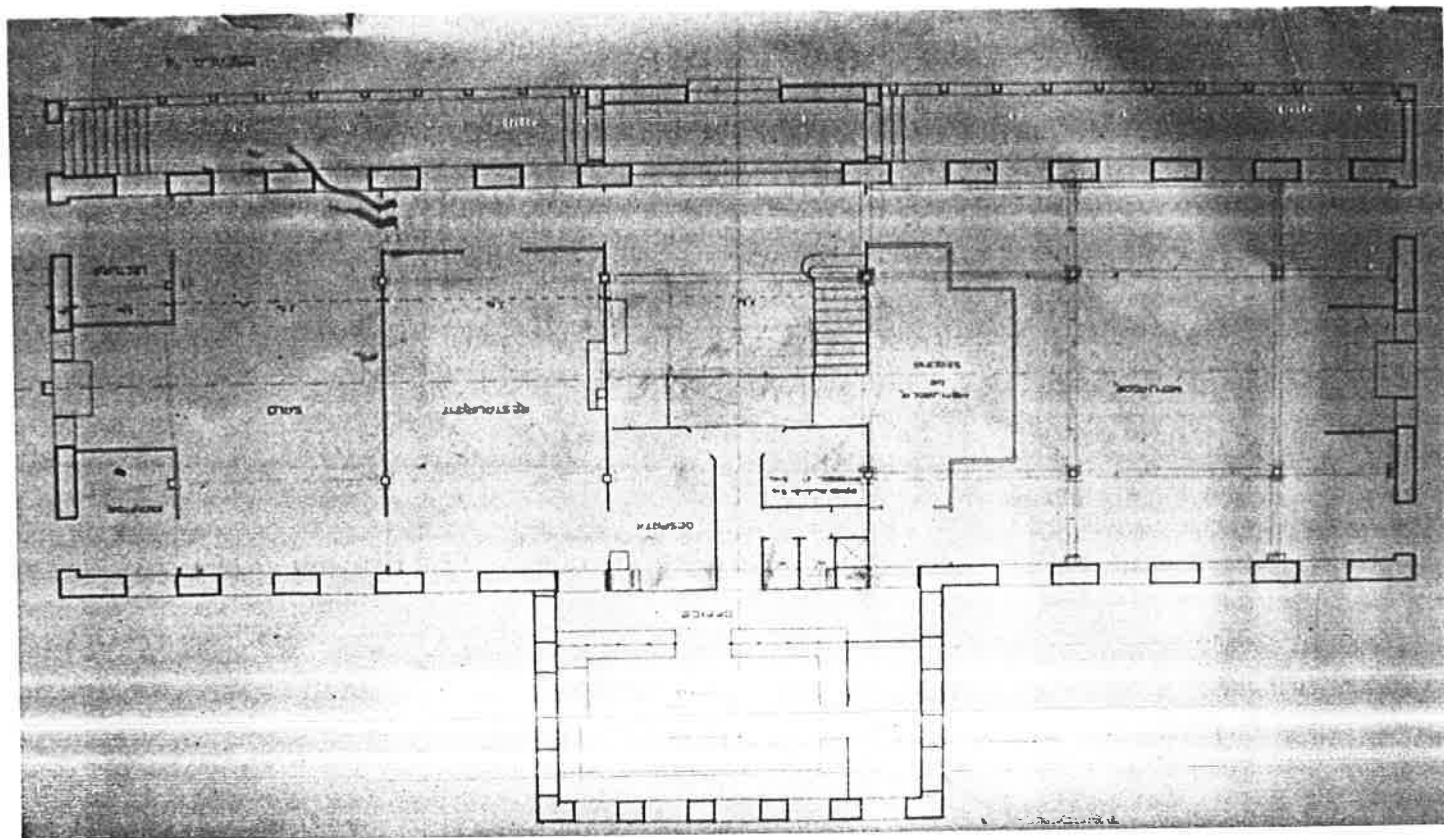


- Perspectiva del conjunt final, amb el canvi de façana de llevant que conté una tribuna afegida.

Llapis sobre paper vegetal.

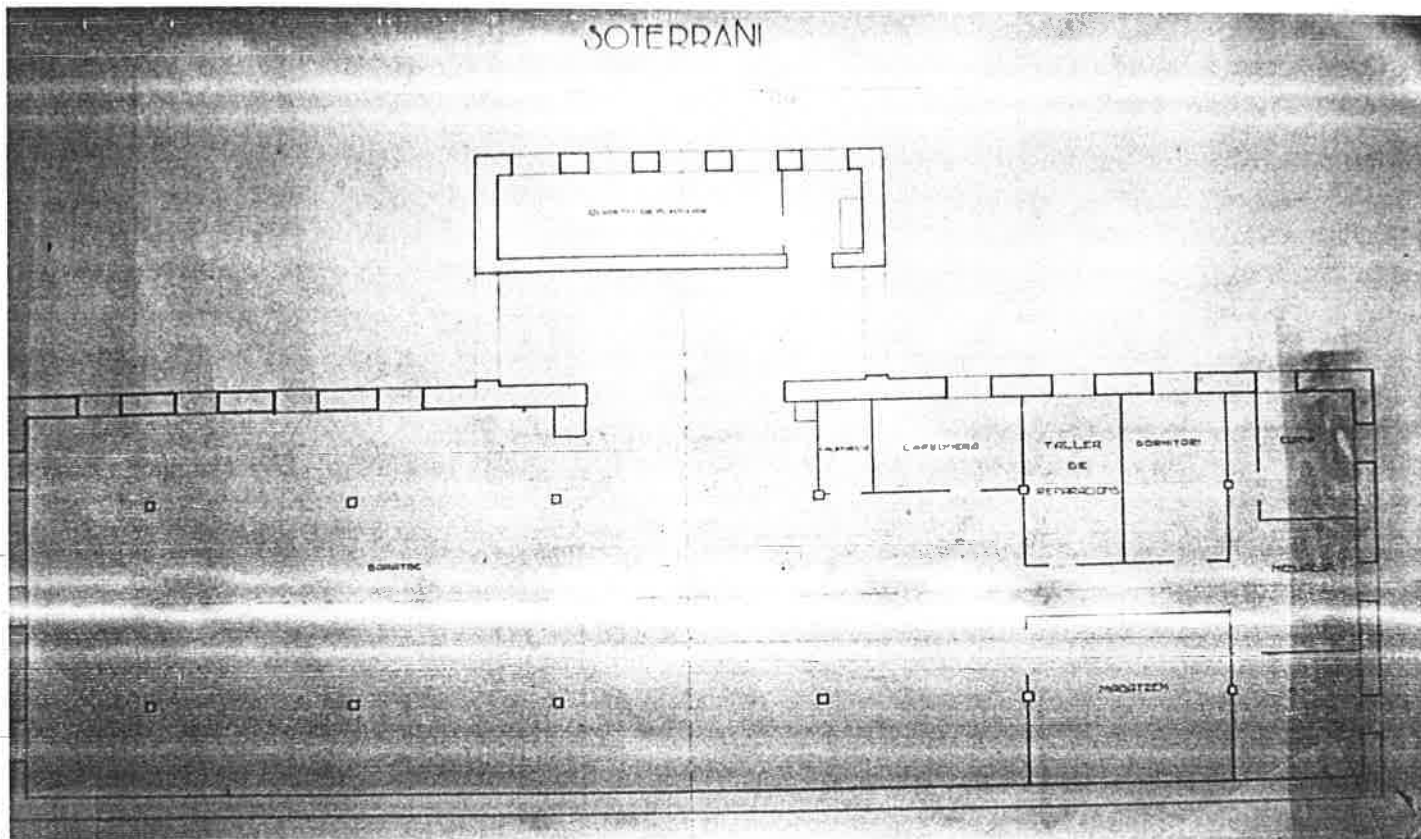


- Croquis, amb llapis, de la perspectiva anterior.



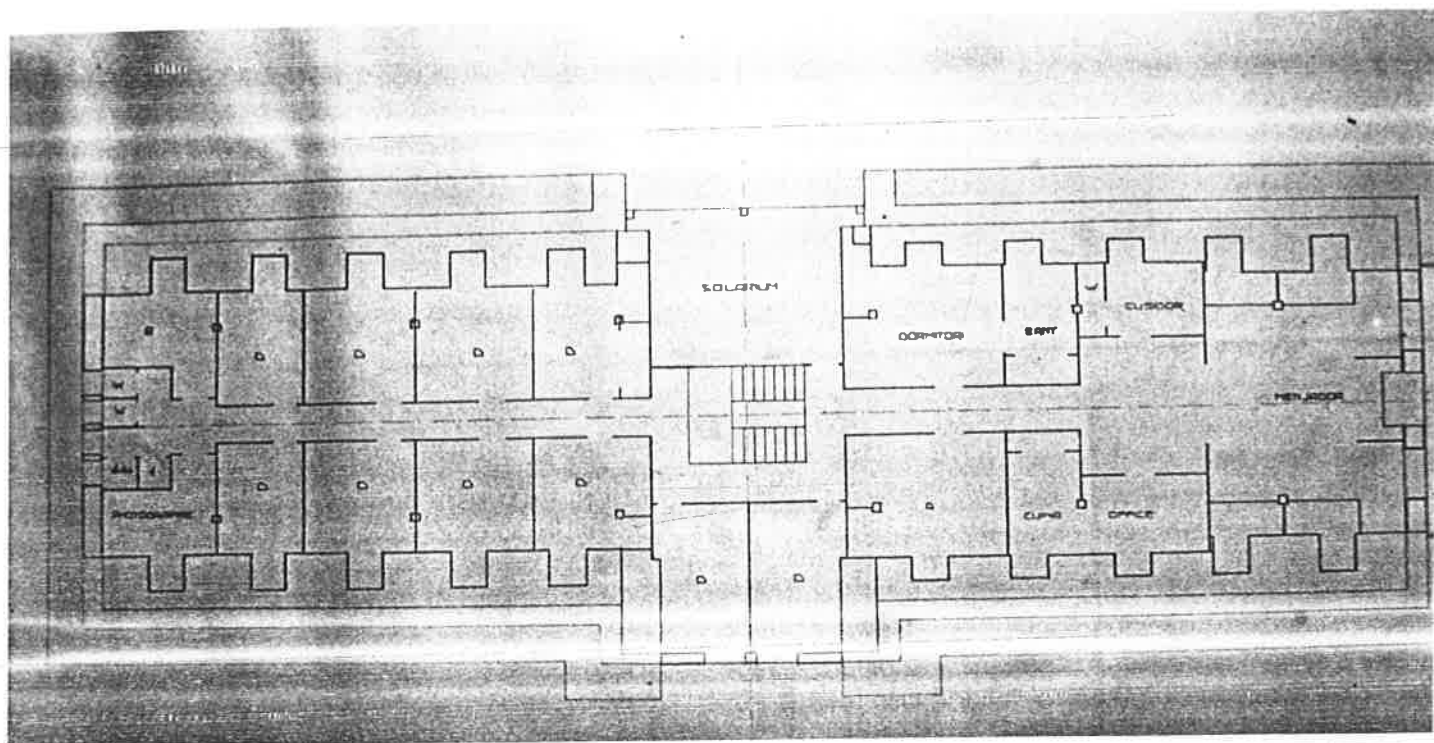
- Planta baixa, amb la cuina-restaurant i el saló amb llar de foc.

Tinta sobre paper.

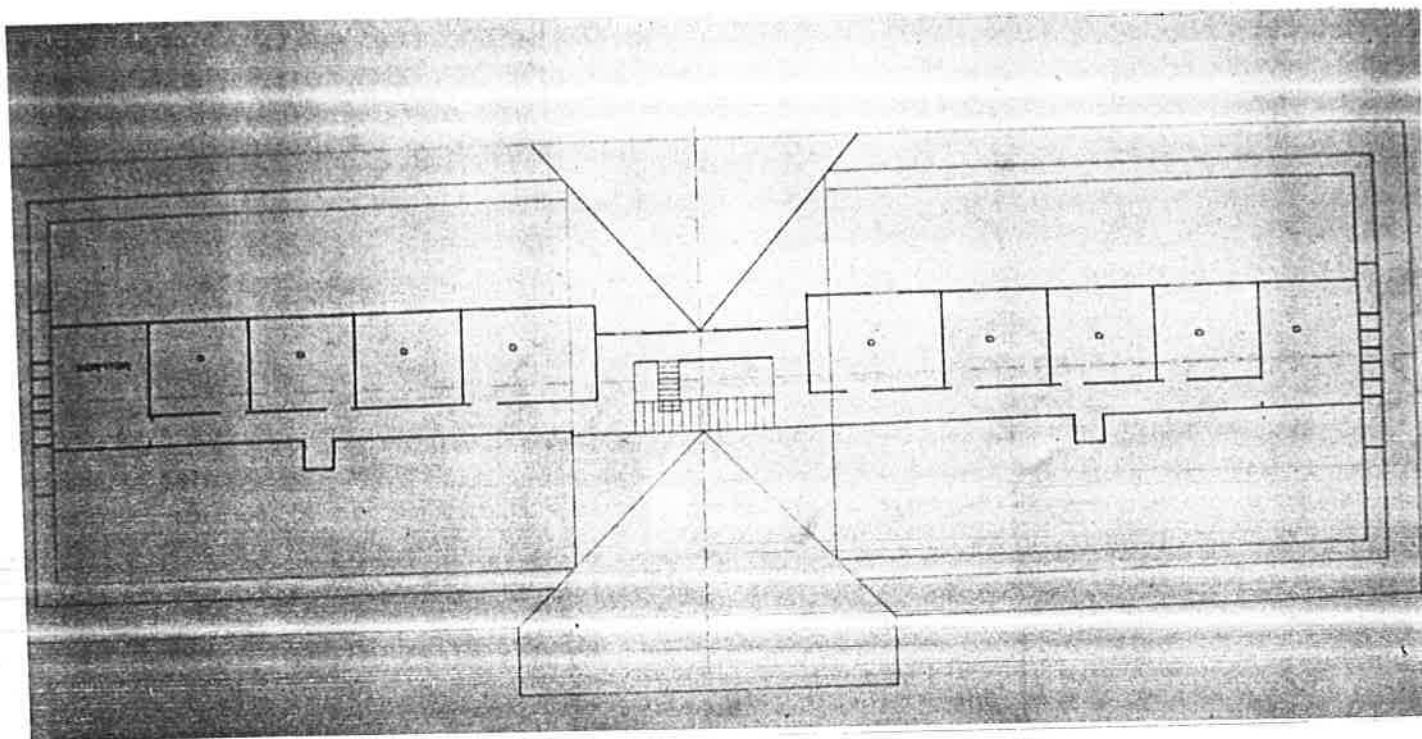


- Planta del soterrani, amb el garatge i serveis.

Tinta sobre paper.

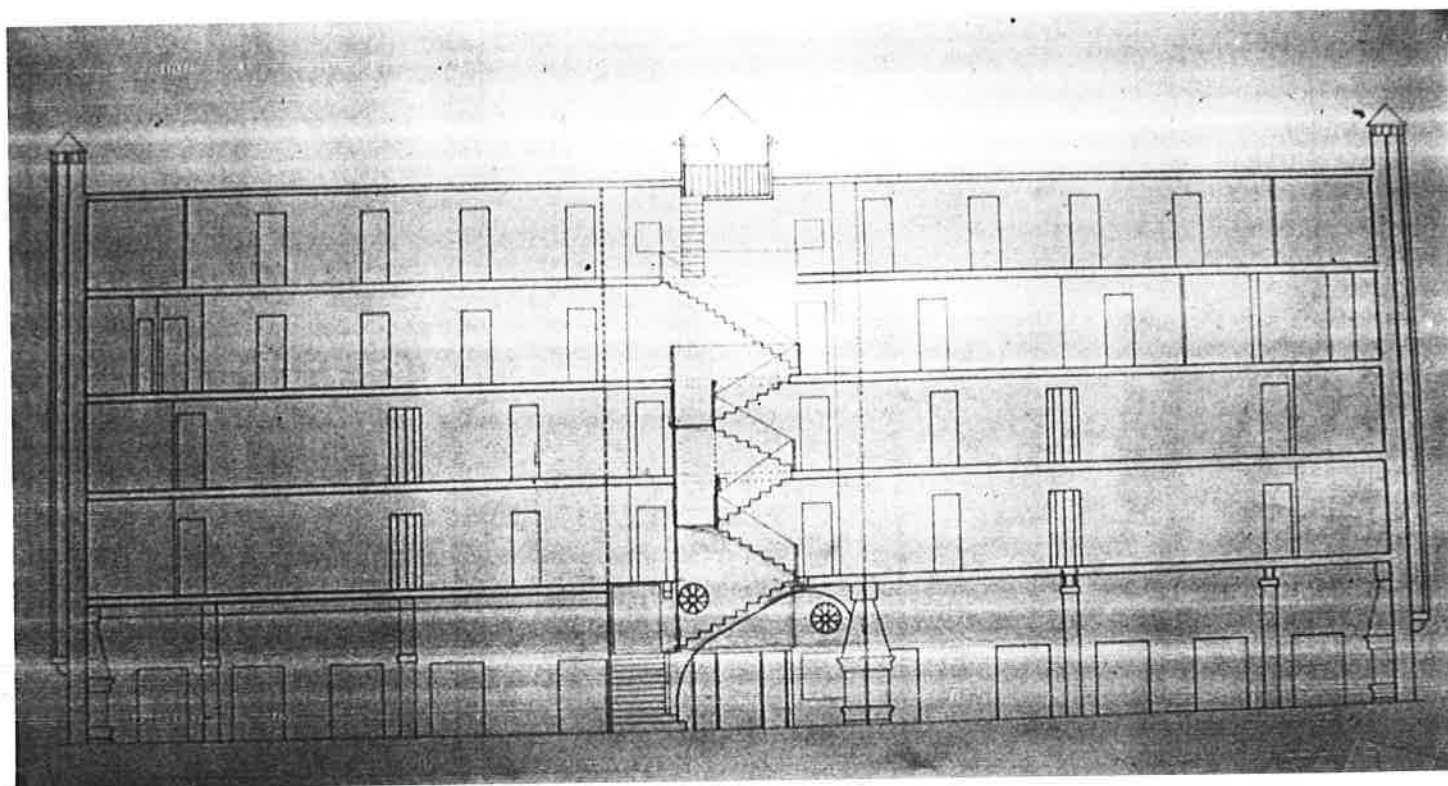


= Planta segona, sota coberta.
Tinta sobre paper.

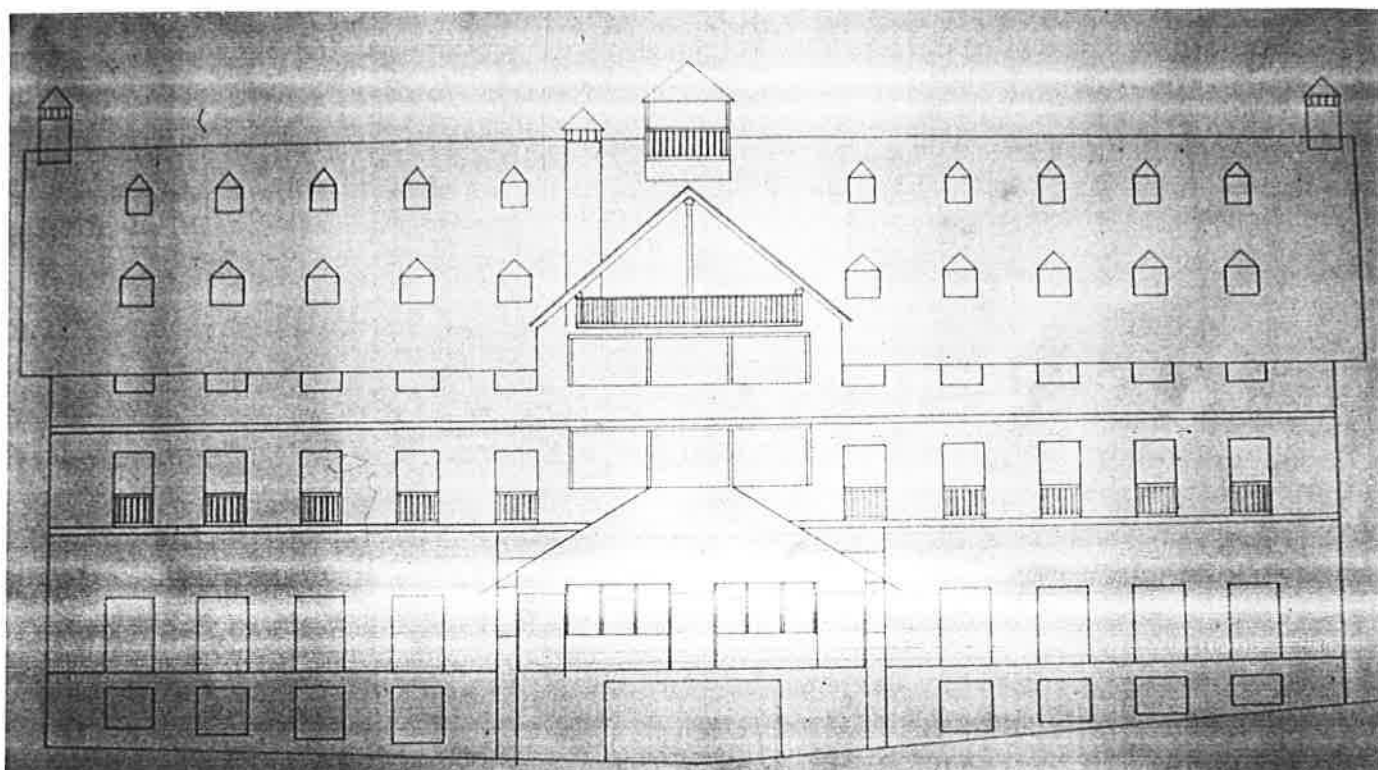


- Planta segona, sota coberta i sota el carener de dormitoris per al servei.

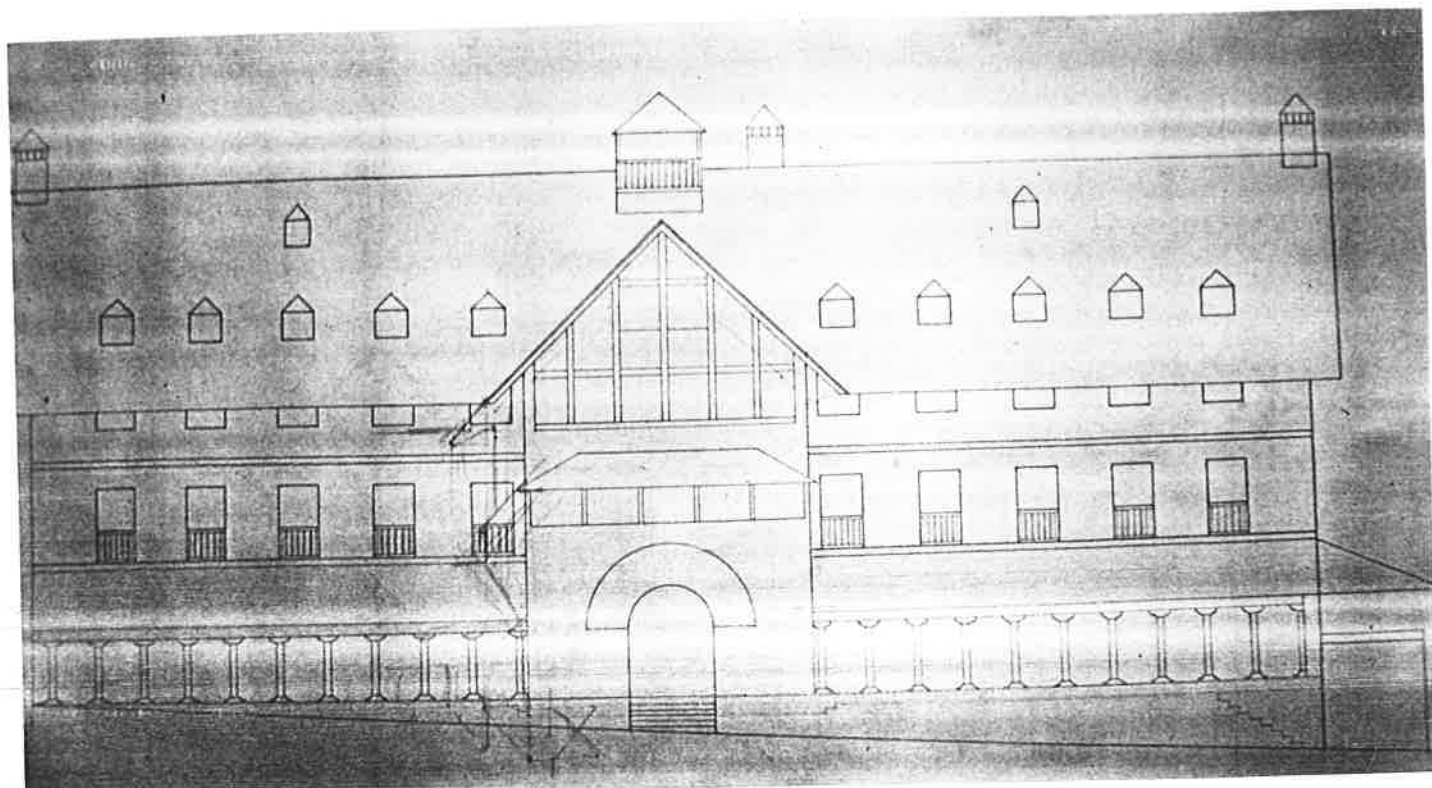
• Tinta sobre paper.



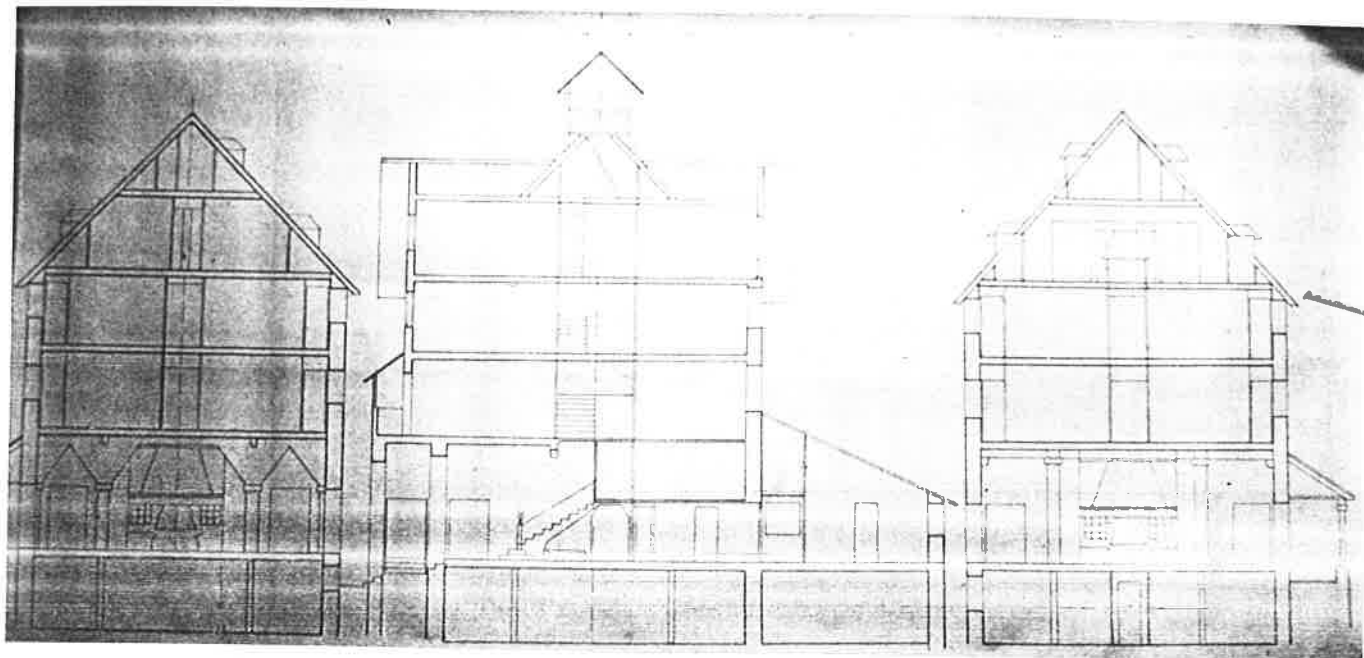
- Secció longitudinal per l'eix de l'edifici.
Tinta sobre paper.



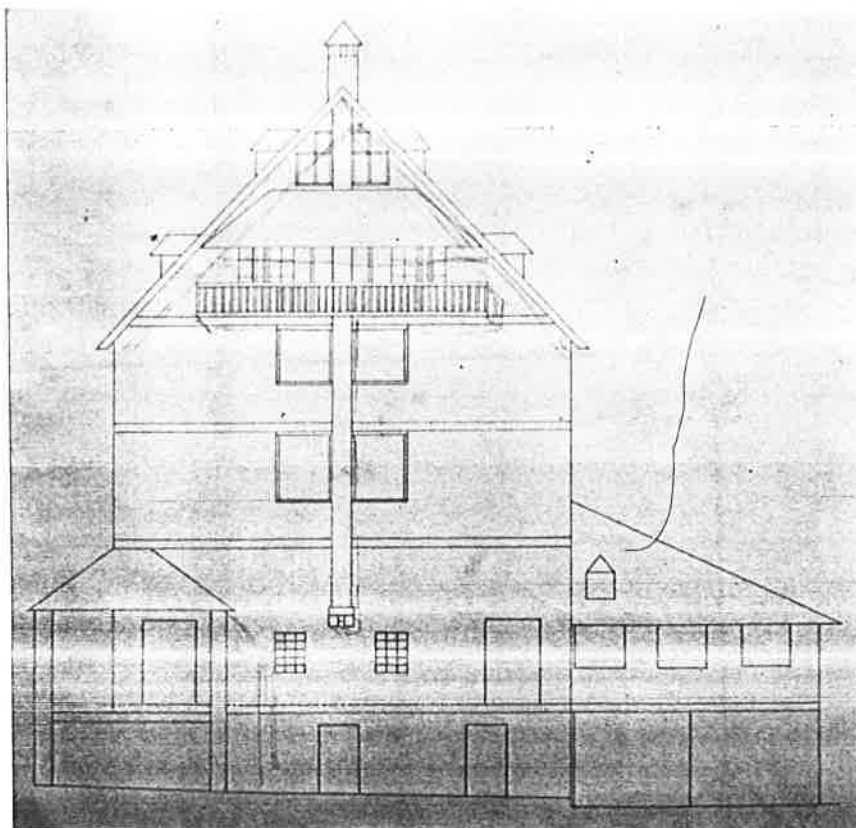
- Façana del darrera.
Tinta sobre paper.



= Façana principal, amb connexions del cos central transversal.
Tinta sobre paper.



- Seccions transversals per la caixa d'escales,



- Façana de llevant.
Tinta sobre paper.

A MANERA DE CONCLUSIONES

Durant la redacció del text de la tesi, m'he preguntat diverses vegades si d'aquest treball en seria capaç d'arribar a alguna conclusió que el pogués justificar, per un costat o que donés mesura o referència de l'esforç aquí esmerçat per un altre. Em temo que el resultat final no reflecteixi en absolut el camí començat ara fa vuit anys i m'obligui a acabar explicant només els dubtes i els interrogants a què el treball ha conduït.

Voldria pensar que la farragosa lectura del text que precedeix pot donar una idea correcta del tema: la descripció detallada i per parts dels edificis, del projecte i obra de Montjuïc, dels mestres, els col·legues i els deixebles, de la seva bibliografia, de l'anàlisi gràfic i literària d'aquesta evolució, els comentaris barrejats, i els conceptes descrits, tot plegat pot donar, al meu parer, pautes més que suficients per a una lectura clara de l'obra general de Puig i Cadafalch i, més concretament, del seu últim període.

Es a dir, que la feina de investigació, recerca i anàlisi, podrien esdevenir, per si solas, una tesi per allò que tenen de material original no publicat en la seva major part i per la diversitat de procedències que han fet molt difícils el camí que presentem en aquest treball.

Un altre aspecte, tal i com hem apuntat al capítol introductor, és el de les disciplines paral·leles al fet arquitectònic, com poden ésser la història de l'art en general, la política, l'economia, que han representat part important del temps i que no tenen cap tipus de correspondència al resultat final, que es veu obligat a passar-les per alt o fer només referències molt breus.

Molt lligat a això és l'exacta definició del Noucentisme, els seus límits, els seus patriarques, els seus afiliats. Es Puig i Cadafalch el primer arquitecte del moviment? Si ho és, per què no hi ha unanimitat de criteri en el tema? El que sembla cert, però, és que no és un arquitecte modernista "exclusivament", i que d'aquest període també en podríem fer diverses objeccions.

Al llibre "Reseña y Catálogo de la arquitectura Modernista", Oriol Bohigas, en referir-se a l'afiliació estilística de l'arquitecte, ja avança que "es muy difícil determinar la exacta filiación de la obra de Puig i Cadafalch. Por el momento, parece cómodo adscribirla a una continuidad del neogoticismo y considerarla como la última etapa de una evolución que se había ido desprendiendo de los rasgos más exclusivamente arqueológicos". Aquesta comoditat es pot completar amb la lectura atenta de la tesi, que explica els canvis de model estilístic des del neogoticisme arqueològic, passant pel moviment secessionista intermedi que desemboca finalment en un classicisme monumental.

Alexandre Cirici, en el seu article a "Cuadernos de Arquitectura", número 63, afirma que "la situación histórica de Puig i Cadafalch cabalga entre dos épocas diferentes, de modo que podemos afirmar que fue el último de los modernistas y el primero de los novecentistas", i situa bé cronològicament els diversos components d'ambdues tendències segons la seva dada de naixement, demostrant la diferència d'edat, entre Domènech i Montaner, Vilaseca, Gallissà, Martorell, Gaudí, Sagnier, etc., molt més

grans que ell, i el grup noucentista de Falguera, Pericàs i Masó, Goday, els Puig Gairalt, Nebot i Florensa, molt més joves. Aquesta situació cronològica és important per entendre que la seva producció arquitectònica comença a finals de segle en ple Modernisme, però que la major part de la seva obra és del primer quart del segle XX. Ignasi de Solà - Morales, en el seu llibre sobre la Exposició Internacional de Barcelona 1929, no fa referència expressa sobre l'exacta afiliació de l'obra de l'arquitecte de Mataró, però deixa entreveure una possible paternitat en bona part de les edificacions de Montjuïc, cosa útil en el nostre treball i de la qual tenim pocs dubtes. Josep M^a Rovira, en la seva tesi doctoral que publica amb el títol de "La arquitectura catalana de la Modernidad", dedica un capítol al paper de Puig i Cadafalch dins d'aquesta modernitat. Rovira no dubta, com en ell és habitual, d'afirmar el mateix que Cirici, és a dir, que Puig i Cadafalch és el primer arquitecte del Noucentisme, entès aquest no com a art d'oposició al Modernisme sinó com la seva continuació. Enric Jardí, autor de la bibliografia fins ara més completa, li atorga el número dos dins de l'organigrama noucentista després de Prat de la Riba, en el seu llibre sobre aquest moviment "El arte novecentista Catalán". Ràfols defineix la figura de Puig i Cadafalch així: "Su arte procede del goticismo y otras veces del secesionismo vienés. Posteriormente, al intentar en varias construcciones un neobarroquismo, se apartó de su clima propicio". Sembla despendre que el període del noucentisme no hi es present el seu estudi. Per altre part, les relacions amb els ideòlegs literaris i artístics del moviment, com Eugeni D'Ors i Pijoan, foren més aviat tensas quan no violentes. Així, Josep Pla ens parla a la seva "Obra Completa" dels seus records respecte de l'arquitecte i cita el que opinava sobre Xènius, del qual creia que era "indefensible: com a funcionari és d'infima categoria. Com a persona i com a literat és una reminiscència del barroc absolutament desagradable". En un altre apartat, Pla diu que Puig "també contribuí a fer excessivament difícil la vida de Pijoan i a la seva marxa. Però el cas d'aquest últim fou una cosa infinitament més seriosa i complicada. L'eliminació D'Ors fou una anècdota insignificant". Cal remarcar que l'escriptor empordanés considerava l'arquitecte com un individu "extraordinari, de primer ordre, però antipàtic".

El doctorant no creu que la militància dins del moviment esmentat alteri excessivament el valor de la seva producció arquitectònica, molt més coherent i continuïsta del que aparentment pugui semblar. El "modus operandi", el sistema de treball és quasi sempre el mateix, encara que el model a copiar o imitar vagi canviant segons el panorama cultural general (o particular?) del seu temps. Les diverses etapes estilístiques admeses, la neomedieval auctòctona basada en el goticisme català ve lligada certament pel moment polític del catalanisme, però també pels seus estudis sobre l'art romànic. L'etapa en la que mira al neomedievalisme europeu, l'etapa culta, la que mira a Viena i el seu moviment secessionista coincideix amb el període dels seus viatges i conferències, sobretot a Brussel·les, París i la pròpia Viena, presa com a punt de referència del món de l'art de

l'època, a la qual s'ha de mirar i estudiar. El salt cap al classicisme barroc es deu certament a l'ascensió política del partit institucional català, la Lliga, però també a la convicció que necessita recórrer a un nou llenguatge en la seva obra que doni sortida correcta al programa que té plantejat en aquells moments, que no és altre que urbanitzar la muntanya de Montjuïc per donar a conèixer al món internacional la presència d'un país sense estat com és Catalunya. Es clar que ni el goticisme ni la secessió podrien tenir resposta a aquest encàrrec, i que les arrels classicistes de Puig i Cadafalch, presents des dels 4 Gats, la seva primera obra, es convertirien en la solució estilística al problema. Darrera quedaven els seus constants atacs al Vitruvi com a manera de compondre "encorsetada" i privadora de llibertat, que convertien l'arquitectura en un ofici, segons pròpies paraules. Aquest classicisme no és casual, perquè és present des de la casa Muntades, que epidèrmicament es basa en els remats barrocs de les masies catalanes, però que ve compost, com Olbrich, sobre una planta simètrica, clàssica per excel·lència. El cas de l'hotel Terminus és encara més clar, tant en la planta com en els alçats, plens de "puttis" i guirnaldes idèntiques a les d'Otto Wagner al projecte Artibus o les seves pròpies visions al projecte de Montjuïc a les perspectives de 1915. Per tant, no és tan sorprenent que tracti l'espai públic, l'urbanisme, els edificis, com Correus, etc., segons uns models clàssics als quals, com anem veient, recorre des del principi. La lectura del seu llibre " L'oeuvre de Puig i Cadafalch, architecte 1896-1904 " ens ajuda a comprendre aquesta actitud: així, en referir-se als models de l'escola barcelonina proposa tres camins "cherchant la restauration, d'ailleurs impossible, d'un nouvel art roman, soit en important l'école neo-gothique française de Viollet-le-Duc, soit en songeant a creer un art nouveau puisé en Allemagne, en Autriche et en France; ou encore en formant un ensemble rationel d'exteriorisation du materiel et de la structure" Això reflecteix quina lectura es feia en aquest període i quines eren les eines per a compondre edificis segons ell. Però molt més clar és la continuació; diu que entre tots ells han creat "art moderne prenant pour base notre art traditionnel, orné des beautés des matériaux nouveaux, resolvant avec l'esprit rationnel de notre art ancien les besoins du jour, le poussant vers quelques unes des exuberantes decorations méridionalees, et même, lui infiltrant certaines ornamentations mauresques ou quelques vagues visions de l'extrême orient, et un cachet purement local, bien distinct de tous les autres". En el fons, doncs, l'obra arquitectònica es compon sempre segons aquests criteris, tant si la porta d'entrada es la de la casa Gralla, com a Can Serra, com si la porta és la de Caldes de Montbui, als palaus de Montjuïc, per a citar només dos exemples distants en el temps, però il·lustratiu d'aquest continuïsmen estilístic que les classificacions semblen amagar. Podem afirmar, com a conclusió parcial, que les diferents etapes no alterean gens el valor d'aquest escrit, sinó tot el contrari: una arquitectura plural, d'arrel diversa, però compost segons uns paràmetres constants. Unes plantes amb poc o nul interès, figures geomètriques simples, si és en un espai lliure, o el recurs de l'alineació existent si

és entre mitgeres, a les quals afegeix elements superposats a manera d'un "collage" que dóna relleu al volum inicial, tal i com ell mateix escriu el 1904. Aquesta sembla ésser l'actitud a l'hora de definir un projecte. Les plantes no variaran de model quasi mai, basades en el classicisme més convencional i poc compromès, deixant a l'alçat principal la missió d'identificar-se amb el temps que li correspon.

1911

Per què 1911 i no 1904 per començar l'estudi? Certament el desconeixement general de l'obra acaba el 1904 amb la publicació del seu propi llibre, ja comentat. El període classificat com a secessionista, sens dubte el de més interès tant per les fonts d'inspiració vienesa, com per la magnífica resolució dels edificis construïts, semblava fer excessivament complex l'estudi i introduir una nova etapa que distorsionava l'estudi del classicisme i obligava a recórrer un camí del qual es disposaven pocs elements. I en segon lloc, perquè el 1911 es l'any clau des del punt de vista estratègic en l'obra del nostre arquitecte. Tres seran els projectes en què treballarà: el final de la fàbrica Casarramona, el projecte de la casa Campany i els primers croquis del concurs de Correus. En la primera obra conclou un període inicial inscrit dins del neogoticisme, de les referències a l'edat mitjana, a l'abadia de Wentsminster com a composició general, als remats en forma d'arc de ogiva basats en Gaudí i en la seva escola, als cartells publicitaris de la torre del rellotge, com havia fet Gallissà, a la resposta a aquest nou encàrrec, de major tamany i envergadura que els fins ara realitzats, amb un planteig classicista clar en planta i insinuat en els alçats que preparen el salt definitiu cap al terreny que després vindrà. Els seus estudis i publicacions sobre el maó de pla també hi són presents, fins a convertir l'edifici en un exercici de virtuosisme constructiu propi del famós pròleg abans citat en fer referència a l'"ensemble rationel des materiaux et de la structure", és a dir, un nou exemple de coherència entre el pensament teòric i la pràctica de l'ofici. A la casa Company acaben les influències secessionistes i el treball d'habitatges aïllats per a la burgesia catalana acomodada. D'aquest exercici en quedaran les tribunes arrodonides formant panxa suau amb el balcó superior, els treballs figuratius grafiats sobre estuc, els tancaments ondulants del jardí, i s'arxivaran definitivament les plantes lliures, les solucions puntuals i detallades de les cantonades, pròpies de l'edifici i les cobertes de pendent pronunciada, que vindran substituïdes en el futur per la coberta plana quasi exclusivament, llevat de les cúpules monumentals o el cas de l'hotel d'Andorra, cobert lògicament amb pendent. Però la novetat més destacable és, sens dubte, l'inici del període que anomenarem classicista-barroc-monumentalista. Es el concurs per a la seu de Correus, convocat el 1909 i que Puig i Cadafalch planteja segons els esquemes més convencionals de composició acadèmica, amb les seves cantonades desiguals abarroacades, inici del que serà el nou llenguatge a partir d'ara. El planteig és clar, tant en allò que fa referència a l'estil com a la manera de tractar l'espai a partir d'ara: el classicisme és el vocabulari

que necessita l'arquitecte per a fer front als nous encàrrecs, públics, institucionals, que els models estilístics anteriors no podien solucionar. Per tant, el llenguatge és nou tant perquè el moment polític el demana, com per l'escala de l'edifici que s'ha de construir. Que els guanyadors fossin Torres i Goday amb un projecte quasi igual al de Puig, també és un element important de cara la tesi, que pretén demostrar que aquest fenomen de retorn a l'acadèmia passa també per les mans del nostre arquitecte, tal i com veurem al capítol corresponent. Així, doncs, concluïm a marcar l'any 1911 com a any del canvi de llenguatge, en abandonar el neogotisme i tota l'arquitectura arqueològica i els models cultes del secessionisme per a entrar dins del món del classicisme monumentalista que es presenta a l'estudi de la tesi.

LA COPIA I EL MODEL

Una de les preocupacions principals del doctorant, quasi malaltissa, obsessiva i constant, és el tema del model, de la còpia o de la imatge que l'arquitecte fa servir per a les seves obres. Les escoles d'arquitectura havien resolt el problema partint dels tractats que resolien qualsevol problema en base a les proporcions entre els seus propis elements, les relacions dels quals eren ja establertes des del principi. Si tenim en compte que Puig i Cadafalch no es preocupa de "crear" mai res, d'investigar en els camins de la forma com ho podia fer un Gaudí, un Domènech i Montaner o un Otto Wagner, per exemple, sinó d'adaptar, de dirigir l'equilibri entre els diversos oficis que componen un edifici, tindrem una nova conclusió a la tesi. Ho llegim en els seus propis escrits: després de despotricar una vegada més sobre el tractat de Vitruvi i de qualificar-lo com a "un llibre-guia per a construir pastitxos", afegint més tard que "contenen un art estatal, portat d'un cap a l'altre de l'imperi", raó suficient per a no copiar-lo en ésser l'arquitectura de l'invasor totalitari. En referir-se als factors de transformació de les formes arquitectòniques diu que "l'art sempre està en evolució. Entre les obres que produeix, no n'hi ha dues d'iguals". Després de diferenciar l'evolució de les formes de l'art de les de la biologia, Puig troba l'origen de les transformacions de l'estil en "la imitació de l'obra llunyana prestigiosa, el record de la visió de l'obra famosa o la llegenda propagada de la seva forma engendren nous edificis que no tenen res a veure amb el tipus que es vol copiar", en clara referència a les construccions diletants del romànic que imitava el bizantí. En fer referència al creador opina que "el geni que inventa, superant la influència estranya, superant les regles, superant la tradició. Les innovacions de tota mena es troben ja en les obres esporàdiques, singulars, que no aconsegueixen arrelar enterament en el país, ja en les obres que són la iniciació de l'art nacional i que, imitades i reproduïdes després, esdevenen obres populars folklòriques". Aquesta actitud, enfrontada amb la seva, el fan ésser molt crític respecte als qui creen o innoven. Les seves relacions amb Antoni Gaudí se suavitzen del tot després de la seva mort, adhoc li dedica una conferència a l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, en què li reconeix gran part dels mèrits.

Però, quins són en realitat aquests models? Creiem haver-los explicat a bastament en el capítol destinat a mestres, col·legues i deixebles, personificant-los en cadascun d'ells. Intentarem aquí un resum. De l'etapa primera cal destacar la poderosa influència del "Dictionnaire" de Viollet-le-Duc, que coneix gràcies sobretot a Domènech i Montaner, el pare inqüestionable d'aquest període i a les classes de Martorell, a qui Puig té un gran respecte per l'església de les Saleses del passeig de Sant Joan. Elies Rogent és també un dels seus punts de referència més clars, tant en el vessant polític del catalanisme, com en l'arquitectònic. No oblidem que Rogent fou l'arquitecte director de l'Exposició de 1888, de la qual el jove Puig i Cadafalch, a través del Castell dels Tres Dragons aprèn l'ofici de la mà paternal de Domènech i Montaner i de Gallissà, de qui imitarà multitud de ceràmiques, sostres, arrambadors i per qui sentirà sempre gran respecte. Les relacions amb Domènech passen d'ésser esplèndides a tot el contrari a partir d'un article de Puig a "La Veu de Catalunya" a causa del qual es produeix la ruptura quasi total.

Capítol a part requereixen tant els estudis arqueològics d'on treurà multitud de recursos de projecte, com els patis gòtics, els remats de les façanes barroques de les masies catalanes, les portes barroques, els gerros florejats, les forges dels balcons, les llindes neogòtiques, etc., etc., que anirà col·locant dins dels projectes d'una manera continuada, al marge de les diverses èpoques. Altra guia constant és Otto Wagner: des del seu projecte de final de carrera, una còpia literal d'un dels ponts vienesos amb una mica de Maillart parisenc, fins a tot el traçat de Montjuïc inclòs el Palau de la Llum, es deuen a la poderosa influència de l'arquitecte austríac. Incluida la important reforma de l'Hotel Tèrminus, en la qual ja preveu el classicisme posterior, la presència de Wagner sembla clara i contundent. El període dit secessionista es concreta geogràficament a Anglaterra i a Austria: al primer lloc, la manera de projectar de Mackintosh, basat en les asimètries que provoca la planta lliure i al segon, les façanes de Voysey. De l'escola vienesa cal citar sobretot a Hoffman, amb la casa de convalescència de Purkersdorf, a l'Otto Wagner ja citat, i a Olbrich de les cases de Darmstadt. De l'època classicista citem la gran influència de l'arquitectura de Roma: l'entrada des de la plaça d'Espanya, influenciada per Bernini, al projecte de Bramante de Sant Pere del Vaticà, amb la columnata que fa de sòcol al gran palau central, de cúpula wagneriana, o com la del Panteó? Sense voler ofendre les consciències més sensibles, la relació entre el Manuelino de Piazza Venècia i les primeres perspectives de l'Exposició de la Llum no és tan llunyana com pugui semblar en un principi. En segon lloc, la càrrega ornamental del sud, en concret València i Sevilla: les torretes dels palaus són les de Pont Reial a València, i les referències a la Giralda en el projecte esmentat són evidents. Les portes barroques dels palaus i de les restes d'edificis que anomenem com la trilogia. A aquest sentit imperial, capitalí, poderós, no hi falten les referències contínues a Versalles, en concret, el petit Trianon, amb Gabriel i Lebrun com els seus arquitectes més admirats. L'escola de

Xicago és un altre dels miralls escollits aquest període, per tot allò que té de progressiu, d'innovador, de treball sobre edificis de serveis en vertical i pels seus viatges freqüents a Cornell i a Harvard. Sullivan, Emery Roth, Burham, etc., són presents a l'hora de compondre els traçats generals de l'edifici. Però els veritables pares d'aquest període són, a l'entendre del doctorant, McKim, Mead and White. La relació d'elements i detalls arquitectònics extrets directament de la seva obra és molt gran: un exemple clar és el del les quatre victòries alades, còpia exacta del monument al passeig de l'Acadèmia militar de West Point. No és casual que Puig volgués copiar als arquitectes amb més prestigi del seu temps i que construïren gran part dels edificis representatius dels Estats Units, des de la Casa Blanca a l'edifici dels jutjats de Nova York. Els Estats Units són, en aquell moment, el país a imitar, a copiar. Concluïm el capítol veient com el model a seguir és variant al llarg del temps. Segons les seves pròpies paraules, en referir-se a aquest fenomen evolutiu de canvi estilístic, notem que "les obres originals, les importacions esporàdiques, fan l'evolució de l'art; les populars la conserven. La història de l'arquitectura és, en el fons, la recerca per a explicar aquest doble fenomen de creació i conservació". En tot cas, la seva continuada recerca en diversos camps estilístics, a vegades contradictoris, com en el cas del barroc, els explica més com una pregunta, un interrogant, que com una afirmació categòrica, dogmàtica: així, en referir-se a aquest art diu: "fa això preguntar si la tesi de Viollet-le-Duc és absolutament certa. La veritat constructiva, és tota sola la bellesa arquitectònica? Tota una escola moderna, que es creu originalíssima, així ho torna a proclamar. Si aquest principi fos absolut, caldrà exiliar de l'art arquitectònic tot el Renaixement i l'art barroc. Versalles, l'Escorial, foren lletgíssimes construccions. El Duomo de Florència, les Llotges de Venècia, la Catedral de Santiago de Compostela no tindrien cap bellesa". Aquesta contradicció exposada queda oberta, sense resposta categòrica, com recolzant el dubte, la indecisió, la creativitat personal per sobre i/o al marge de les etiquetes que, línia rera línia, ens hem entestat a defensar.

PUIG I CADAFALCH COM A ARQUITECTE INSTITUCIONAL CATALA

El cas dels professionals de la nostra disciplina que han treballat dins el camp polític, és bastant nombrós, no essent aquest el lloc per a la seva enumeració detallada. Sí que hem d'assenyalar, però, que la història del catalanisme té presents diversos col·legues que moltes vegades tenen un protagonisme evident, com és el cas del nostre personatge. Elies Rogent n'és el pioner, Domènech i Montaner el qui sentarà les bases de la catalanitat de finals de segle, Ferran Romeu, Gallissà i d'altres que prendran clar partit pel catalanisme a través del seu partit institucional, la Lliga.

La vessant pública de Puig i Cadafalch es manifesta molt jove, just en acabar els estudis. Es nomenat arquitecte municipal de Mataró i emprèn una sèrie de mesures, entre les que destaca una "Memoria sobre el estado sanitario de la ciudad de Mataró",

redactada amb el metge Lluís Viladevall, en la qual fa un elaborat informe sobre l'estat de la infraestructura de la ciutat i les accions que cal prendre. Aquesta experiència en el poder municipal, la repetirà a Barcelona com a regidor d'urbanisme, en convocar un concurs per a completar la trama urbana de l'Eixample, que guanyarà l'arquitecte de Tolosa LLeó Jaussely. Aquesta vessant urbanística és la que convé remarcar en tant que ajuda a entendre el treball a gran escala i demostra la relació que tingué en gairebé totes les obres importants del catalanisme institucional i amb el desenvolupament de Barcelona com a la seva capital. La convocatòria del Pla en qüestió obeeix a la profunda aversió que Puig té al Pla Cerdà, tant per la seva configuració uniformant i monòtona, com per la manera en què fou imposat pel poder central, que impedí l'aprovació del Pla de Rovira i Trias que contava amb el suport del poble a través de l'Ajuntament. Derivació indirecta fou el Pla Baixeres i l'obertura de la Via Laietana. El projecte executiu fou dividit en tres parts, encarregant a Domènech i Montaner la part baixa, des del moll fins al carrer Princesa. La part central, al nostre arquitecte, fins al carrer de Sant Pere més Baix i d'aquí a la plaça d'Urquinaona, a Ferran Romeu. La urbanització de la plaça del Rei es deu parcialment a la seva feina, així com gran part de la muralla que dóna a la plaça de Berenguer el Gran, encara que s'ha executat de manera molt parcial. La intervenció a la Via Laietana no ha pogut ésser documentada per la ausència quasi total de material, a excepció d'una planta i dues perspectives.

El Palau de la Generalitat, seu de la primera institució política del país, també fou reformat i remodelat pel nostre arquitecte. En una esplèndida publicació, Puig analitza els diversos edificis que concorren dins del recinte i fa un projecte impecable que avui encara podem contemplar. Convé observar, a efectes de la tesi, com els espais més específics del catalanisme institucional tenen una relació clara amb la seva tasca d'arquitecte. Els patis gòtics de la catedral i el de la casa de l'Ardiaca, també són objecte de remodelacions per la seva part, raó per la qual podem deduir una relació clara entre el poder polític i l'arquitectònic.

L'ordenació de la muntanya de Montjuïc és l'obra cabdal i de més transcendència al llarg de la seva carrera, tant professional com política. El funcionament de la Mancomunitat desde 1911 (altre vegada com a dada destacable), i la incorporació al seu govern de Josep Puig i Cadafalch com a responsable de la seva construcció, li donen ales per desenvolupar el somni nacional del catalanisme en forma d'un esdeveniment internacional important que pugui servir d'aparador internacional per a donar coneixer un país com el nostre. La configuració d'aquest argument és feta a través d'una exposició internacional a imatge de la realitzada l'any 1888. El doctorant creu i conclou a identificar aquesta exposició de 1929, curiosament reconvertida en aparador d'una dictadura contra Catalunya, com una obra fomentada, concebuda i projectada pel nostre personatge. Ell és el primer a reivindicar públicament la seva necessitat.: així, l'any 1905 demana, en concloure la campanya electoral, que el seu electorat "voti per la Exposició Internacional ", que el seu partit pensa portar a terme en cas de

victòria. El personatge públic capaç d'aglutinar el pes d'una obra així és Joan Pich i Pon que, si bé és situat políticament i intel·lectualment a una gran distància del nostre arquitecte, els hi uneix una gran amistat i respecte. L'encàrrec es fa el 1913 per tal de celebrar l'Exposició Internacional de les Indústries Elèctriques, presidida per Pich i Pon. Dels detalls i de la cronologia se'n parla a bastament al seu capítol. La concepció feta pel nostre arquitecte permet parlar del somni imperial, capitalí, grandiloqüent que havia de convertir Montjuïc en un nou Versailles o en una rèplica catalana del projecte de la ciutat dels artistes que havia concebut Otto Wagner anys enrera. No s'urbanitzaven i recuperaven uns terrenys per a la ciutat per a disposar-hi una mostra del progrés de les indústries elèctriques, amb els seus pavellons de serveis, sinó que es construïa una avinguda imperial, desmesurada, plena de guirnaldes, puttis, estàtues i tota la parafernàlia pròpia de les construccions imperials i festives. Del seu pas per la muntanya de Montjuïc en queden els trets fonamentals, molt desvirtuats i mal entesos per arquitectes de menys capacitat imaginativa. Així, la configuració de la plaça d'Espanya, de l'Avinguda de Maria Cristina, la configuració de la plaça de l'Univers, de les tres places superiors, dels dos palaus construïts, del Palau Nacional, el camí transversal dels muntanyants, dels seus ponts i escales, inclosos molts murs de contenció, de la Font del Gat i de l'antiga Colla de l'Arròs la idea del Poble Espanyol, que ell proposava a l'actual Mercat de les Flors, també es deu a la seva capacitat organitzativa tan espacial com de gestió. Es a dir que els trets fonamentals que configuren l'espai de l'exposició, malgrat les intrigues, malgrat les dictadures, continuen tenint una força suficientment important per poder admetre els successius despropòsits que sobre ella s'han anat construint, delimitant un espai urbà l'autoria del qual pertany al nostre arquitecte.

La institució eclesiàstica catalana és, com tothom sap, el recinte de Montserrat. La presència del seu treball també és generosa i correspon principalment a la seva última etapa, a partir dels anys 20. La primera obra és, però, molt lligada al goticisme i molt primerenca, l'oratori. Les obres posteriors configuren la part del davant amb la construcció del garatge i el restaurant sobre els quals es disposa la plaça d'entrada. Un projecte de façana exterior de tot el recinte no fou mai realitzat, sembla que per discrepàncies greus amb l'abat Marçet. Aquesta façana, molt en la línia de la proposta que fa per al Palau de la Llum, fou interpretada molt lliurement per Antoni Falguera, un dels seus més fidels col·laboradors. El claustre interior, de caire bizantí, coincideix amb la seva estança de dos anys a Estambul i els seus estudis i conferències sobre el tema. La reforma que fa al refector és impecable, dissenyant tot l'interior, inclòs el mobiliari i la cobertura. La reforma que fa a l'escala principal la corona de la mateixa manera que la casa Raventós, amb una volta de pavés. A la biblioteca fa un exercici de contenció inusual, amb un tractament de l'espai de gran bellesa i serenitat, basat en el mínim d'elements indispensables: situar un moble-sòcol de fusta dins un espai

petri i obrir un lluernari a la volta del sostre. El paviment és de goma contínua, col·locada a rotllo, demostració de l'interès amb que Puig es documentava sobre els materials nous.

Com a continuació del discurs inicial sobre la intervenció en els llocs més destacats del catalanisme, res més adequat que retornar-li la paternitat de la plaça de Catalunya, avui construïda segons un projecte que, si bé no és seu, afortunadament, sí en dóna els traçats principals, tant els viaris com els del propi recinte. El cas és molt semblant al de Montjuïc, ja que l'obra construïda és una interpretació discutible del seu treball, quasi sempre molt inferior qualitativament. En un llibre que publicà el 1927, explica, amb abundància de detalls i exemples erudits, les vicissituds del treball i la seva caiguda en desgràcia. La lectura de l'escrit serveix per reforçar la tesi del suport teòric que donava a totes les seves obres, amb abundància d'exemples que li permetien escollir el model més adequat per a cada decisió que prenia.

L'última intervenció urbanística a Barcelona és el projecte per a la construcció d'un monument a Guimerà, situat al carrer de Balmes, sota l'Avinguda del doctor Andreu. De les grans proporcions que tenia el monument, un pedestal amb una enorme senyera coronada per una àguila, en queden l'alineació del carrer i una tímida plaça desfigurada per l'absència de la fita al poeta.

Així, doncs, cal concloure que hi ha una relació directa entre Puig i Cadafalch i la història del catalanisme, entre les realitzacions urbanístiques més destacables del primer quart de segle, en concret a la Barcelona capital de les institucions polítiques i dels seus espais més representatius, com Montjuïc, plaça de Catalunya, Generalitat, Casa de l'Ardiaca, Via Laietana, plaça del Rei, etc., més els grans trets de la urbanització de Montserrat, el fan l'arquitecte institucional del seu temps, seguint la línia establerta per Elies Rogent i Domènech i Montaner.

L'ESCOLA DE PUIG I CADAFALCH

Es pot parlar d'una escola nascuda del seu mestratge? En primer lloc, hem de fer referència al seu curt pas per la docència a l'Escola d'Arquitectura, cosa indicativa que la seva vocació era més aviat tendent al camp de l'erudició que no pas al de la pedagogia, i que, quan exercia com a tal, era més per a classes d'història i arqueologia que no pas de l'ofici. En segon lloc, el moviment classicista que mostra la tesi no s'interromp en absolut per la presència de les avantguardes com ho podia ésser el Modernisme, sinó que té una continuïtat en arquitectes més anònims tant aquí com a la resta de la producció internacional. Per tant, l'última revifalla del classicisme no es deu exclusivament a Puig, però sí que en té una bona part de responsabilitat. Altres arquitectes contemporanis, com el cas d'Enric Sagnier fan un camí invers al seu, és a dir, comencen dins de l'escola Beaux Arts per anar apropant-se a posicions més lligades al Modernisme. Aquesta suposada escola que, m'atreveixo a insinuar, vindria no tant de la docència sinó del poder tant

polític com professional que tenia, i, sobretot, per les realitzacions de l'Exposició de Montjuïc. Es evident que les propostes inicials de 1915 tenen un reflex clar en la urbanització de la muntanya, al marge de la seva qualitat arquitectònica, que fan pensar en una influència nascuda de les propostes inicials del projecte d'urbanització. Incloses les propostes de Vega i March i de Font per a Miramar, tenen un estil nascut del patró que dibuixa Puig i Cadafalch.

Dos personatges importants per parlar d'una escola són Falguera i Goday, ambdós col·laboradors seus en els estudis sobre el romànic a Catalunya i en el seu propi despatx professional. A través d'ambdós arquitectes, podem establir una via d'aproximació entre Puig i el Noucentisme i insinuar la possible escola a què fem referència. El paper de Goday és el més clar, tant en la seva vessant d'home públic des de l'Ajuntament de Barcelona i la construcció de les escoles, com des del tractament arquitectònic que dóna a la seva obra.

Oriol Bohigas, en un extens article a la revista "Arquitecturas-bis", del desembre de 1979, parla del llenguatge clàssic abans i després de la guerra civil i de la disminució de qualitat a partir dels anys quaranta. Les dues vies que proposa, la neo-bruneleschiana encapçalada per Rubió i Tudurí i Durán Reynolds, basada en el classicisme del renaixement, construeix una obra de bona qualitat però de caire molt conservador. La segona positura l'encapçala Puig i Cadafalch, encara que a l'article aparegui com a un personatge un tant aïllat. Jo crec que l'escola a la que fem referència, Goday, Falguera, els arquitectes de Montjuïc, s'ha de completar amb Eusebi Bona, Adolf Florensa, Francesc de P. Nebot, Guàrdia i Vial, i potser també Enric Catà, als quals qualifica molt encertadament de monumentalistas. Aquest monumentalisme l'anticipa Puig i Cadafalch en tota l'ordenació general de la muntanya de Montjuïc, verdadera guia per a l'arquitectura de l'època. Inclosos membres destacats del Noucentisme, com Massó i Pericas, recorden a bastament les obres del període secessionista a què hem fet referència.

Sembla clara, doncs, que la influència en la producció de l'arquitectura catalana del primer quart de segle passa per les seves mans, o millor dit, per les seves taules de dibuix, per les seves conferències i les seves publicacions erudites.

Voldria concloure amb les seves pròpies paraules, amb aquella contundència a què recorria per a expressar les seves tesis; en referir-se a la nostre professió, deia que : "Es ple de dificultats parlar d'arquitectura, que és un art hermètic fins per als qui el practiquem, sacerdots d'un misteri que no sabem esbrinar. Ho ignorem tot: les lleis estètiques objectives que el regeixen; la naturalesa de l'emoció que ens produeix. L'arquitectura és un fenomen més subtil i complicat que cap fenomen social humà; més que el llenguatge, que el poeta torna obra artística. Ella no comporta cap distinció com la que hi ha entre llenguatge i obra literària; o som poetes o som muts. Ens és vedada la planera i honrada explicació del pensament concedida a tot home".

BIBLIOGRAFIA

DE CARACTER GENERAL

- A.A.V.V. L 'art catalá contemporani. Proa. Barcelona 1972
- A.A.V.V. El noucentisme a Catalunya. Serra d'Or n.8 Montserrat. Agost de 1964
- A.A.V.V. Noucentisme: la arquitectura y la ciudad. Cuaderns d'Arquitectura. Barcelona. Març de 1976
- A.A.V.V. l'Exposició Internacional de Barcelona de 1929: arquitectura i arts decoratives. L'Avenç. 1979
- A.A.V.V. Exposició commemorativa del centenari de la Escola Tecnica Superior de Arquitectura 1875-76 1975-1976. E.T.S.A.B. Barcelona 1977
- A.A.V.V. Les construccions escolars a Barcelona. Ajuntament de Barcelona. 2ª edició. 1922.
- A.A.V.V. Exposición de 1929, sin nostalgia. Revista C.A.U. n. 57. Colegi d'aparelladors. Barcelona 1979.
- A.A.V.V. Casa Serra. Revista C.A.U. Set-Oct 1975. Barcelona.
- A.A.V.V. Les avantguardes a Catalunya. Revista L'Avenç n.19 Setembre de 1979. Barcelona.
- A.A.V.V. La Mancomunitat de Catalunya. Revista l'Avenç n. 3. Juny de 1977. Barcelona.
- A.A.V.V. l'Ajuntament de Barcelona 1901-1983. Revista l'Avenç 1983. Barcelona.
- A.A.V.V. Numero monogràfic dedicat a Lluís Domenech i Montaner Cuaderns d'Arquitectura n. 52-53. COACB. Barcelona.
- A.A.V.V. Studia Monástica, Volum XVII 1975. Conferencia del Pare Gusi sobre la obra de l'Abad Marcet.
- A.A.V.V. Anecdota Montserratensia. Vol 1 de 1912. Vol II de 1918. Vol III de 1919. Vol V 1922. Vol VII 1927.
- ARTIS, Andreu avelí.
i Guerra al decorador ! Revista Mirador. 28 de Maig de 1931 , Barcelona.
- BENAVENT de Barberá, Pere
Com he de construir. Gráficas Minerva. Barcelona 1934.
- BENAVENT de Barberá, Pere
La glòria pura de León Batista Alberti. Arquitectura i Urbanisme. Setembre de 1934.
- BENET, Rafael
La casa de despatxos mes alta de la Via Laietana
La ciutat i la casa. Barcelona. Primavera 1925
- BLOM, Benjamin
McKim, Meat and White 1879-1915, monography of the works. New York 1973.
- BOHIGAS, Oriol
La obra del arquitecto Francisco de P. Nebot.
Catálogo de la exposición en el C.O.A.C.B.
Barcelona 1966
- BOHIGAS, Oriol
En la muerte de Adolf Florensa. Cuaderns de arquitectura. C.O.A.C.B. Barcelona 1 trimest. 1969.
- BOHIGAS, Oriol



- Once Arquitectos.
- BOHIGAS, Oriol i POTES, Leopoldo
La arquitectura modernista. Tusquets . Barcelona 1968
- BOHIGAS, Oriol
La arquitectura española de la segunda república.
Tusquets ed. Barcelona 1970.
- BOHIGAS, Oriol
Reseña y Catálogo de la Arquitectura Modernista.
Editorial Lumen. Barcelona. 1973.
- BOHIGAS, Oriol
L'arquitectura a Catalunya 1911-1939. Ed. Ayna.
Barcelona. 1972.
- BOHIGAS, Oriol
Gracias y desgracias de los lenguajes clásicos en
Barcelona. Arquitecturas bis. Set-dec de 1979
- BRAHAM, Allan i SMITH, Peter
Françoise Mansard plates. A.Zweemveerd Lt.
Londres 1973.
- BRUNET, Manuel
La prolongació del carrer de Balmes. Mirador. 19
de Juny de 1930.
- CARRERAS Candi, F.
El Pueblo Español de la Exposición. Diari Las
Noticias de 14 Juliol i 4 Agost de 1929.
- CIRICI, Alexandre
El Arte Modernista. Barcelona . 1951.
- CIRICI, Alexandre
L'Arquitectura Catalana. Ed. Teide. 1975. Barcelona
- DEL LLANO, QUETGLAS, SAMARANCH.
Eusebi Bona; la academia como material de construcción
Arquitecturas-bis n-1 Barcelona Maig de 1974
- DOMENECH I Estepá, SAGNIER, Enric.
El nuevo palacio de Justicia de Barcelona.
Arquitectura y Construcción n. 191 Juny 1908.
- DOMENECH I Montaner, Lluís
Arquitectura moderna de Barcelona. Barcelona 1897
- EATON, Leonard k.
Louis Sullivan and Hendrick P. Berlague; a cantennial
to two pionners . Progressive Architecture. 11.
November 1956.
- ESTELLES, Juan José
Sullivan y McKintosh; el inicio de la arquitectura
moderna. Arquitecturas bis. n.38-39. Barcelona 1981.
- FERNANDEZ Balbuena, G
El Concurso para el Palacio Central de la Exposición
de Barcelona. Arquitectura n 75, Julio 1925.
- FLORENSA, Adolf
La casa per a despatxos mes alta de la Via Laietana.
La ciutat i la Casa n. 2 1925.
- FLORENSA, Adolf
La Plaza de Berenguer el Grande. Cuaderns de Arqui-
tectura n. 14. Barcelona. 1951.
- FOLGUERA, Francesc

- Sacristia del Monasterio de Montserrat. Cuaderns de
Arquitectura. C.O.A.C. Barcelona n.9 Juliol 1948.
- FONTBONA, Francesc
La crisis del Modernisme Artistic. Ed. Curial.
Barcelona.
- GERETSEGGER, Heinz i PEITNER, Max
Otto Wagner 1841-1918
Pierre Mardaga, editeur, Paris, 1983.
- GUERRA DE LA VEGA, Ramón
Album de las Exposiciones de Chicago-1893 y Sevilla
1929. Revista Q n 63, Consejo Superior de Arquitectos
de España. Enero de 1983.
- GIFREDA, Màrius
Comentaris de l'Exposició. Mirador.n.27-28-29-30-
31-32-33-34-35-36-37-39. 1929.
- GIFREDA, Màrius
La futura Plaça de Catalunya. Mirador, 29 Gener 1930.
- GIRALT Casadesús, R.
Concurs de la Casa de Correus. El Poble Catalá. 1914.
- GIRALT Casadesús, R.
La urbanització de la muntanya de Montjuich.
La Veu de Catalunya. 14 de Juliol 1930.
- GODAY, Josep
L'Exposició d'Arquitectura escolar a Catalunya.
Arquitectura i Urbanisme n. 4 Octubre 1933.
- GROMANT, G.
Jacques Ange Gabriel; sa vie, son oeuvre.
A. Vincent i Cia. Editeurs. Paris 1933
- HERNANDEZ CROS, MORA, POUPLANA
Guia de arquitectura de Barcelona
Publicacions de C.O.A.C. 1978
- HORTA, Joaquim
Almanach dels Noucentistes. 1911.
- JARDI, Enric
L'Art Catalá contemporani. Ed Aymá. Barcelona 1972.
- JARDI, Enric
El Novecentismo Catalán.
Editorial Aymá . 1980.
- LATHAM, Ian
Joseph Marie Olbrich. Academy Editions. Londres 1980.
- LE CORBUSIER
Vers une architecture. Collection Esprit Nouveau.
Editions Crés et Cie. Paris 1923.
- LOOS, Adolf
Ornamento y delito y otros escritos.
Editorial Gustavo Gili. Barcelona 1972.
- LLINAS, Pepe
Josep Mari Jujol, architectus. Cuaderns de Arquitec-
tura n. 163. Dec. 1984.
- MARTORELL, Geroni
Monuments de la reforma interior de Barcelona. Revi-
sió del Projecte Baixeras. Civitas n.8.Barcelona 1920
- MARTINELL, Cèsar
Veinticinco años de arquitectura barcelonesa: 1903-

1933. Barcelona Atracci3n . Barcelona mayo 1933.
- MC MILLAN
MCMillan Encyclopedy of Arquitects, Toms 2 i 3
- MONEO, Rafael
La vida de los edificios. Las ampliaciones de la Mezquita de C3rdoba. Revista La Arquitectura. n.256. a3o 66. Set. - Oct. 1985.
- MORAGAS Spa, Antoni
Tesi doctoral sobre la obra de Antoni Galliss3. No publicada. 1985.
- PEIRO i Grasa, Xavier
Agents materials, autors del projectes i refer3ncies te3riques de la reforma urbana de Barcelona; 1879 - 1937. El cas de l'obertura de la Via Layetana. Tesi doctoral no publicada. E.T.S.A.B. 1988.
- PIJOAN, Josep
La lluita per la cultura.Ed. 62. Barcelona 1968.
- PUIG Gairalt,Ram3n
Orientaciones hacia un estilo arquitect3nico nacional.El dia Gr3fico de 23 Feb.1 i 14 Mar. 18 Mai.7-19 Jul. 1915.
- QUETGLAS, Josep
Una interpretaci3n de la arquitectura noucentista. Artes Pl3sticas n.11 Set-Oct de 1976.
- RAFOLS, J.F.
El arquitecto Folguera
Cuadernos de Arquitectura. 3 trimestre 1960.Barcelona
- RAFOLS, J.F.
Despliegue brunnelleschiano en el novecentismo catal3n. Cuadernos de Arquitectura. 2 trimestre 1960. Barcelona.
- RAFOLS, J.F.
Diccionario biogr3fico de artistas de Catalunya desde la 3poca romana hasta nuestros dias. Ediciones Mill3 Barcelona 1941.
- RUBIO I Tudur3, Nicolau m3
El jard3 dels B3boli a Flor3ncia.
Civitas. Octubre de 1921. Barcelona.
- ROCA, Francesc
Politica econ3mica i territori a Catalunya 1901-1939
Ketres editora. Barcelona 1979.
- ROVIRA, Josep M3
La Arquitectura Noucentista. Universitat Polit3cnica de Catalunya. Barcelona 1986.
- ROVIRA, Josep M3
La Arquitectura Catalana de la Modernidad.
Universitat Polit3cnica de Catalunya. Barcelona 1987.
- RUIZ Casamitjana, Adolfo
Consideraciones generales sobre la Exposici3n Universal de Barcelona. Revista de la C3mara Oficial de la Propiedad. A3o IV. Barcelona n.30 13 Agosto 1906.
- SCHYNDLER, Montgomery
The work of N. Lebrun and sons.

- Architectural Record n 27.
- SINGELENBERG, Pieter
H.P. Berlague : idea and style
Haentjeus Dekker i Gumbert, Utrech, 1972.
- SOLA-MORALES, Ignasi de
Joan Rubió i Bellver i la fortuna del gaudinisme.
Estudios Històrics. COAC. 1975.
- SOLA-MORALES, Ignasi de
Sobre Noucentisme y Arquitectura. Notas para una historia de la arquitectura moderna en Catalunya 1909-1917. Cuadernos de Arquitectura n 113 . COACB. BCN.
- SOLA-MORALES, Ignasi de
L'Exposició Internacional de Barcelona 1914-1929 com a instrument de politica urbana. Recerques n.6 Ariel. Barcelona. 1976.
- SOLA-MORALES, Ignasi de
L'arquitectura de l'Exposició Internacional de 1929. Grans Temes de l'Avenç. 1980. Barcelona.
- SOLSONA, Braulio
El Pueblo Español. De quien nació la idea y quienes la realizaron. Notas barcelonesas.
- SUMMERSON, John
Viollet-le-Duc and the rational point of view. Cresset. London.
- TARRAGO, Salvador
El Pla Macià o la Nova Barcelona. Cuadernos de Arquitectura. Jul-Agost n 90. COACB. Barcelona.
- TARRUS, Joan
Rafael Massó: recopilació i selecció. COACB. 1971. Barcelona
- TORRES Capell, Manuel
El Planejament Urbà i la crisi de 1917.
Tesi doctoral inédita. ETSAB 1978
- TUYET, Enrique.
La Exposición de las Industrias Eléctricas.
Boletín de la Cámara Oficial de la Propiedad.
Barcelona. 1914.
- VEGA I March, Manuel.
Informe acerca de la celebración de una segunda exposición universal...Arquitectura y Construcción.
n 208 Noviembre 1909.
- VIGIL, Manuel
Génesis del Pueblo Español de Montjuich.
Revista de S'Agaró. 1959.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel
Dictionnaire raisonné de l'architecture française de XI au XVI siècle. 10 volums. St. Julien du Saucey.
- WREDE, Stuart
The Architecture og Erik Gunnard Asplund.
The Massachusetts Institute of Technology. 1980.

LLIBRES I ARTICLES SOBRE PUIG I CADAFALCH

- AINAUD de Lasarte, Josep M^a
Puig i Cadafalch, historiador de la arquitectura.
Cuaderns d'Arquitectura n 113 .COAC.Barcelona.
- AZORIN, Leopoldo Alas
Entrevistas a personalidades regionalistas.
Diari ABC. Madrid. 2 d'Abril. 1906.
- BOHIGAS, Oriol
Jose Puig y Cadafalch, arquitecto octogenario: la obra no realizada. Revista Destino. 3 Abril 1948.
- CASELLAS, Raimon
Numero monogràfic de la revista Hispania dedicat a Josep Puig i Cadafalch. Barcelona 1902.
- CIRICI, Alexandre
La arquitectura de Puig i Cadafalch. n.63 de Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo.COACB Barcelona
- CIRICI, Alexandre
Puig i Cadafalch: somni, civilització i riquesa, dins " L'art Catalá Contemporani. Edicions 62. Barcelona 1976.
- CIRICI, Alexandre
Destruyen nuestra ciudad.
Semnari Destino. 22 de Juny de 1974.
- CONILL, Bonaventura
Una silueta.Revista Hispania. 1 Febrer 1902.Barcelona
- D'ACI I D'ALLA
Tres aspectes del nou claustre montserratí.
volum XVII num. 132.
- D'ORS, Eugeni
L'arquitectura romànica a Catalunya.
La Veu de Catalunya. 17 de Gener de 1913.
- FLORENSA, Adolf
Puig i Cadafalch: arquitecto, historiador del arte y arqueòlogo. Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo. 2 i 3 trimestre de 1967.n. 68 i 69. COACB.
- GONZALEZ, Antoni
La Casa Serra de Barcelona.Cuadernos de Arquitectura. C.O.A.C.B. n. 127. 1972.
- JARDI. Enric
Puig i Cadafalch, arquitecte, politic i historiador de l'art. Edicions Ariel. Col·leció Hores de Catalunya Barcelona 1975.
- JARDI. Enric
Historia de " Els Quatre Gats"
Editorial Aedos. Barcelona 1972.
- JARDI, Enric
Renaissance catalane. Architecture. L'Art Public.
Revue Internationale d'Art Public.Brusselles.1909.
- JUNOY, Emili

- Cataluña en las Cortes.
Diari La Publicidad. 17 de Juny de 1907. Barcelona.
- MORAGAS I GALLISSA, Antoni
La casa d'Argentona de Puig i Cadafalch
Actividades de la Comisión de Cultura, temporada 1965
1966. Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y
Balears. 1966
- PLA, Josep
Obra completa
Sobre el seu caracter: vol XVII p.262; vol XXVI p.151
i 152; Vol XXXVIII p. 422 i 423.
Sobre influències i teories arquitectòniques.vol.XVII
P. 264 a 268. vol. XXV. p 67 i 68.
Sobre el Museu de Catalunya al Parc de la Ciutadella
vol. X. p.236 a 240.
Sobre el seu càrreg de President de la Mancomunitat
vol.XII p 69-70 i 80-81. vol.XVII 262 a 264. vol XXVI
151-152 vol XL. p. 52 a 61
Sobre les excavacions d'Empúries vol.XXXVII p. 422-3.
Sobre la Diputació de Barcelona vol X p.258
Sobre el Cau Ferrat i les festes Modernistes vol.XIV
p. 253 i 410.
Sobre Josep Pijoan vol. X. 236,238,239,276,277
Sobre Eugeni D'Ors vol. XII 69,70,80,81 vol. XXVI
p. 151 i 152.
Sobre el romànic catalá vol. XVII 266-7 vol XXXVIII
p. 266 i 267.
- PRAT DE LA RIBA, Enric
En Puig i Cadafalch. La Veu de Catalunya. 17 Setembre
1905. Barcelona.
- PUJOL I BRULL, J
L'Hotel Términus al carrer d'Aragó. La il·lustració
Catalana. Barcelona any 1,n. 1. 7 de Juny 1903.
- RAFOLS, J.F.
Puig i Cadafalch.
Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo n.68-69. 1967.
- TARIN Iglesias, Jose
El rosario monumental de Montserrat.
El Correo Catalán. ! de novembre de 1946.
- TARIN Iglesias, Jose
L'Abad Marcet. Mig segle de vida monserratina.
Aymá Editor. 1955.