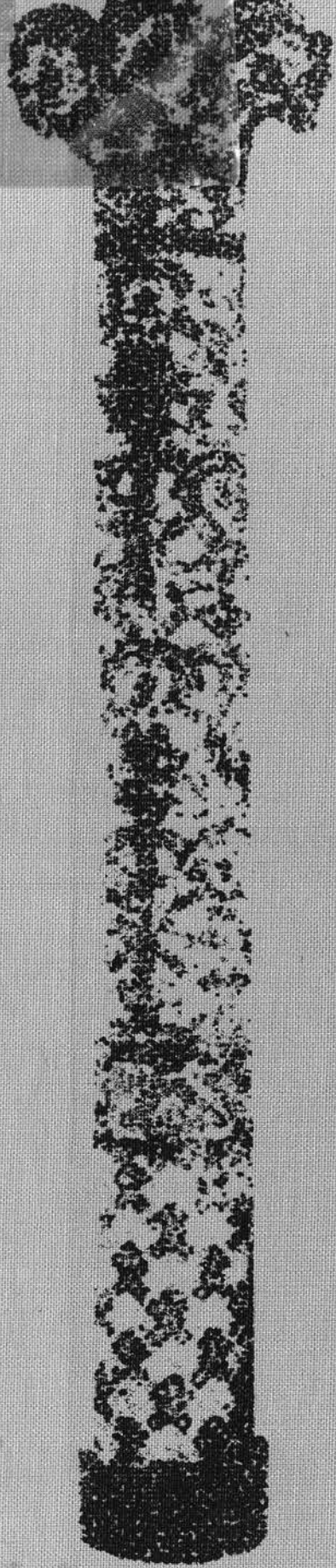


**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tesisenxarxa.net](http://www.tesisenxarxa.net)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tesisenred.net](http://www.tesisenred.net)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tesisenxarxa.net](http://www.tesisenxarxa.net)) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author



**ELS CAPITELLS EN L'OBRA  
DE LLUIS DOMENECH I MONTANER**

**(ANÀLISI DE L'EVOLUCIÓ DEL SEU ESTIL ARQUITECTÒNIC  
CONCRETAT EN EL SISTEMA COLUMNARI)**

**VOLUM II. ANNEXES**

**TESI DOCTORAL  
GERARDO GARCIA-VENTOSA**

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE CATALUNYA  
Biblioteca



1400394767

aconseguida la declaració monumental del conjunt, una actuació coordinada del Ministeri de Cultura i del propi hospital, per a restaurar i reutilitzar l'afortunat pavelló. En un principi es va pensar en no donar-li un ús assistencial, el que hagués permès de conservar l'espai original tal i com el va concebre Domènech. Aviat es va veure que aquest plantejament era un luxe insostenible, tant social, (el dèficit hospitalari de Barcelona era molt greu), com econòmic (qui mantindria aquest pavelló?) i, sobre tot, conceptual (té sentit la conservació sense ús d'una arquitectura històrica com aquesta?).

Afortunadament, es va proposar de ubicar en el pavelló l'àrea obstètrica del Servei de Ginecologia, el que comportava dos fets avantatjosos. En primer lloc, la magnitud del programa permetia de pensar en una utilització no abusiva de l'espai i, per tant, en compatibilitzar una solució assistencial correcta amb un tractament respectuós de l'obra preexistent. En segon lloc, el director del servei i en general tot el seu equip responia perfectament al prototipus de client amb el que tot arquitecte somnia.

La intervenció es projectà i realitzà en dues etapes diferents, encara que en part simultànies: la neteja i consolidació general de tota la fàbrica, amb la reparació o reposició de tots els elements ornamentals deteriorats, i la instal·lació reversible de la nova àrea assistencial en el pavelló restaurat.

Els criteris de restauració foren bàsicament dos. El primer, tornar l'edifici al seu estat primitiu amb la màxima fidelitat; no existia cap objecció conceptual, més aviat al contrari, en realitzar una "reconstrucció mimètica"; tampoc comportava excessiva dificultat doncs, encara que deteriorats, es conservaven tots els elements originals i es posseïa a més tota la documentació del projecte primitiu i de la direcció d'obra. El segon criteri consistí en programar les obres de restauració juntament amb les de adequació a l'ús previst, ja que aquestes podien suggerir canvis o adaptacions justificades en el plantejament de les primeres.

L'estudi del pavelló des d'un punt de vista històric, funcional i constructiu, imprescindible per al projecte de restauració, fou fonamental també per al plantejament de la nova instal·lació sanitària. Es va constatar que quant millor s'adaptava el projecte d'instal·lació a la tipologia primitiva del pavelló, més gran rendiment funcional s'obtenia i més suggerent podia ser la nova solució formal.

.....

Els criteris arquitectònics bàsics, quant a aquesta instal·lació obstètrica, van ser dos. El primer la reversibilitat; desmuntant les instal·lacions devia poder-se recuperar amb facilitat el pavelló en la seva forma i espais primitius. En aquest sentit, atenant a la contínua evolució de les tècniques assistencials, era lògic de preveure una duració relativament curta de la nova instal·lació. El segon criteri bàsic fou la potenciació del diàleg entre l'obra primitiva i la nova. Sense renunciar a que aquesta tingués la seva pròpia expressivitat, volumètrica i ornamental, era fonamental que afavorís la contemplació, comprensió i valoració de la obra preexistent....."

## 21.- González i Lacuesta: ARQUITECTURA MODERNISTA EN CATALUÑA. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1990. (ESP).

"Hospital de Sant Pau. 1901-1930. C/ Sant Antoni M<sup>a</sup> Claret, 167-171. Existeixen uns itineraris per a visitants.

El banquer català Pau Gil va disposar en el seu testament la construcció a Barcelona d'un gran centre hospitalari. Amb el seu llegat es van adquirir els terrenys al barri del Guinardó, tocant a l'Eixample, i es va encarregar el projecte a Lluís Domènech i Montaner, que el va signar al 1901. Entre 1902 i 1911 es va realitzar la quarta part de les obres previstes i s'exhaurí el llegat. Llavors es decidí que l'Hospital de la Santa Creu, creat al 1401, que devia abandonar el barri antic, adquirís els terrenys necessaris i completés l'obra. En 1912 es va iniciar la segona fase de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, obres en les que intervingué molt Pere Domènech Roura, fill de Lluís, a qui va succeir en la direcció el 1923, quan aquest morí.

Entre 1916 i 1930 es traslladaren els malalts de l'antic hospital i el 16 de gener de 1930, el rei Alfons XIII inaugurà oficialment el recinte. Quan l'Hospital per pavellons entrava en crisi i s'imposava l'hospital concentrat que solucionava aspectes tècnics en detriment d'altres avantatges per al malalt.

Domènech i Montaner va plantejar un esquema mixt: disseminat (pavellons aïllats entre jardins) i concentrat (comunicació soterrània). Es garantia així el bon funcionament però el volum construït respectava l'escala humana.

L'Hospital ocupa una superfície equivalent a nou illes de l'Eixample. Els pavellons que disten entre si uns 30 metres, es disposen al costat d'una via diagonal nord-sud de 50 metres d'amplada, en l'eix del qual s'alça el pavelló de cirurgia. Els pavellons d'infermeria tenen una sala de 10 x 34 metres per a 28 llits, una sala de dia de 9 metres de diàmetre, habitacions aïllades per a malalts greus i altres dependències. Les parets són buides i estan revestides de rajoles vidrades en tota la seva alçada, així com la volta de la sala. El sòl era de pedernal ceràmic. Totes les sales tenen conductes de calefacció i ventilació artificial que les envolten en anells de part a part.

L'evolució social, laboral, científica i empresarial de la sanitat han aconsellat nombroses adaptacions de l'obra dels Domènech. Fins a 1960 es van fer amb certa cura, però després es va abandonar la conservació i les reformes es succeïren sense el mínim rigor arquitectònic ni el respecte exigibles, el que va provocar protestes dels ciutadans i la sol·licitud de la declaració monumental que no va arribar fins el 1978.

Entre 1979 i 1980 es va restaurar el pavelló de la Mercè per col·locar-hi l'Àrea Obstètrica. L'obra fou projectada i dirigida pels arquitectes Antoni González, Víctor Argentí i José Luis González i va constituir un intent, malauradament sense continuïtat, de compatibilitzar l'assistència sanitària moderna amb el respecte per l'arquitectura de Domènech i Montaner. En 1989 van concloure les obres de desmuntatge i reconstrucció de l'agulla del pavelló d'Administració, treballs dirigits pels arquitectes Carles Buxadé i Joan Margarit. En 1990 s'ha fet pública la intenció de construir un nou hospital en el recinte, el qual suposaria -en el millor dels casos- deixar sense ús els pavellons modernistes."

## 22.- Hernández-Cros, Mora i Pouplana: ARQUITECTURA DE BARCELONA. Ed. Demarcació de Barcelona del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. Barcelona. 1990. (CAT)

"Hospital de la Santa Creu i de Sant Pau. Avinguda de Sant Antoni M<sup>a</sup> Claret 167-171, Carrer de Cartagena, Carrer de Mas Casanovas, Carrer de Sant Quintí. 1902-1911: Construcció dels pavellons de l'Administració, de Reconeixement, de la Puríssima, del Carme, de la Mercè, de Sant Salvador, de Sant Leopold i de Montserrat; Lluís Domènech i Montaner. 1913-1923: Construcció de l'església i dels pavellons Central, de Cuines, de Farmàcia i dependències del servei; Lluís Domènech i Montaner i Pere Domènech i Roura. 1923-1930: Continuació de les obres: Pere Domènech i Roura. 16 de maig de 1978: Declarat Monument Històric-Artístic d'Interès Nacional. 1979-1980: Restauració del pavelló de la Mercè: Víctor Argentí i Antoni González (Premi FAD 1980).

El banquer català resident a París, Pau Gil i Serra, va llegar al seu testament la quantitat de quatre milions de pessetes perquè es construís a Barcelona un hospital model que havia de dur el seu nom patronímic. A l'efecte, els seus testamentaris van comprar, l'octubre de 1898, 36.000 metres quadrats de terreny al Guinardó, que pertanyien a l'antiga Torre Xifré, i van triar com a arquitecte Lluís Domènech i Montaner a causa del seu prestigi professional, cultural i polític reconegut.

La primera pedra de l'hospital, dedicat a Sant Pau, es va col·locar el 15 de gener de 1902, i les obres van continuar fins que a mitjan 1911 es va exhaurir el llegat. En aquell moment, de les quaranta-sis edificacions que Domènech havia previst, només se n'havien construït vuit, i d'aquestes vuit, no n'hi havia cap que es pogués fer servir, ja que encara no s'hi havien acabat les obres de fusteria. Els edificis que s'havien construït eren el Pavelló d'Administració (1905-1910), dos pavellons petits de reconeixement, sis pavellons d'infermeria (La Puríssima, del Carme, la Mercè, Sant Salvador, Sant Leopold i de Montserrat) i el pavelló central d'operacions. Mancats de recursos per a continuar el projecte, els testamentaris van negociar amb l'administració de l'hospital de la Santa Creu, el qual no tenia espai per ampliar i modernitzar les seves dependències envellides, i es va arribar a l'acord de transferir-li tots els drets del llegat Pau Gil amb la condició que continués la construcció i la instal·lació de l'hospital nou, el qual passaria a anomenar-se "de la Santa Creu i de Sant Pau". La cessió es va formalitzar l'abril de 1913, i immediatament es va procedir a adquirir tot el terreny que calia (145.470 metres quadrats), el qual equivalia a nou illes de cases de l'Eixample, i es van reprendre les obres, que van anar continuant a un ritme regular gràcies a l'ajut econòmic de particulars, per mitjà de donacions i de llegats. També la venda de l'antic Hospital de la Santa Creu a l'Ajuntament, que el va comprar el 1921 per cinc milions de pessetes, va permetre de construir l'església, el pavelló central per a la comunitat religiosa, les cuines, la farmàcia i altres dependències de serveis. Finalment, amb l'import de la venda, també a l'Ajuntament i per un milió set-cents cinquanta mil pessetes de l'antiga casa de Convalescència, se'n va construir una altra de nova al recinte de l'hospital.

Dins l'actuació del conjunt de l'hospital de Sant Pau cal distingir-hi dos períodes. El primer comprèn des de 1902 a 1912, i durant aquest temps Domènech mateix fou qui assumí la



responsabilitat de la construcció potenciant la recuperació de les tècniques tradicionals -una característica comuna del Modernisme- tant pel que fa als aspectes estructurals com als decoratius. En aquest sentit, cal destacar, d'una banda, la utilització sistemàtica de les voltes de maó com a elements de la coberta, la qual cosa determina la configuració dels espais i contribueix a afirmar el caràcter unitari del conjunt, i de l'altra, la gran qualitat dels tractaments ornamentals, resolts a base d'estilitzacions florals i d'aplicacions ceràmiques. Durant la segona etapa, un cop traspassat l'arquitecte, les obres les va continuar el seu fill Pere, que va haver de superar amb dificultats i escassetat de mitjans l'inconvenient que representava haver de mantenir una fidelitat respectuosa envers la manera de fer del seu pare en un moment en que els interessos culturals i artístics s'orientaven per camins diferents als del Modernisme, que aleshores ja s'havia exhaurit. No obstant això, hi ha edificis com ara el convent, la farmàcia, les cuines i, sobretot, l'església i la casa de convalescència, que el seu pare segurament no havia resolt, on Pere Domènech va introduir el seu gust eclèctic i la seva inclinació pels esquemes compositius barrocs.

Gairebé tots els edificis del conjunt original que projectà Domènech i Montaner tenen espais arquitectònics, solucions estructurals, detalls constructius... rellevants, l'enumeració dels quals és pràcticament impossible a causa de la gran quantitat que n'hi ha. Cal esmentar, però, uns quants dels àmbits més interessants, com el vestíbul del Pavelló d'Administració, a causa de la seva disposició ascendent complexa i de l'articulació vigorosa que es produeix amb els espais contigus, una concepció espacial que es contraposa a la de la Sala d'Actes, que sorprèn a causa de l'estructura arcada singular que té. Uns altres espais qualificats d'aquest mateix edifici són els que ocupen la Biblioteca i la Secretaria, situats simètricament als extrems de les seves ales i tots dos formats a base de l'afegiment de dos espais cúbics, que manifesten les seves voltes respectives (separades per mitjà d'un arc transversal que s'aguanten damunt de dues columnes exemptes). La quantitat d'aquests espais, i sobretot, l'ostentació de la seva solució estructural i constructiva complexa, queda accentuada gràcies a la penetració de la llum natural per les obertures grans que hi ha a la part alta de les parets de tancament. Tots els edificis singulars (l'església, la Casa de Convalescència, els pavellons de serveis) tenen, cadascun, valors específics. Tanmateix, les edificacions que caracteritzen veritablement el conjunt són els pavellons d'infermeria, cadascun diferent de l'altre, per bé que sortits d'un mateix patró. El tipus més repetit, que consta de planta baixa i semisoterrani, té com a peça principal (destinada originàriament a dormitori comú) una nau de grans dimensions organitzada a partir d'una estructura modulada d'una manera estricta. La coberta està formada per una successió de vuit arcs lleugerament apuntats amb set voltes intercalades. Un dels extrems de la sala basilical queda tancat amb un absis de tres arcades, cadascuna de les quals dona a un grup de departaments específics: sala de dia, vestíbul i repartidor, i sala de metge. A l'altre extrem, i amb una entrada pròpia, hi havia les dependències destinades a aquells malalts que calia aïllar.

Pel que fa a aquells pavellons, cal assenyalar l'habilitat amb que Domènech i Montaner va saber reduir visualment, dins el conjunt

urbanístic, les dimensions reals que tenien bo i defugint una monumentalització tan fàcil com inútil i assignant-los una escala humana que domina la totalitat del conjunt i àdhuc, del paisatge. Per tal d'aconseguir-ho, a més de concentrar molts serveis a la planta semisoterrània, Domènech va acumular damunt de la testera principal un cúmul de volums cilíndrics petits, que distreuen la percepció del volum real i dissimulen, doncs, les grans dimensions de la nau del dormitori comú.

El 1930, després que es va haver efectuat el trasllat dels serveis de l'Hospital de la Santa Creu, es va iniciar l'adequació inevitable de tot allò que s'havia construït a les necessitats noves, segons un programa fixat trenta anys enrera que, per posar un exemple, preveia que es disposessin pavellons simètrics, per a homes i dones, dins d'un mateix servei o especialitat. Aquesta adequació es va fer en un moment que hi havia poca estima cultural pel Modernisme, i va comportar, per tal d'aconseguir molta més concentració, un fraccionament excessiu dels espais i, fins i tot, augments absurds de piss, tot plegat sense cap mena de consideració envers els espais genuïns, les formes arquitectòniques i els elements decoratius. Aquest procés de degeneració es va fer molt ostensible el 1961 arran de la construcció de les set plantes de la Fundació Puigvert, que a més engloba un dels pavellons d'infermeria. Això, però, es pot fer gairebé extensiu, pràcticament fins als nostres dies, a una gran part de les edificacions originals, que avui estan desfigurades per dins, sovint triturades, tot posant en evidència un menyspreu cultural que deixa de banda la possibilitat de fer compatibles la modernització d'un hospital amb el respecte als valors arquitectònics heretats. Aquesta mateixa actitud va acabar contaminant tot el recinte i tan sols fa ben poc, els darrers dos anys, que sembla que hi ha, per part dels gestors de l'hospital, més predisposició i sensibilitat per conservar i concedir valor al bé patrimonial arquitectònic i urbanístic tan important que administren".

### 23.- Loyer, François: CATALUÑA MODERNISTA 1888-1929. Ed. Destino. Barcelona, 1991. (ESP).

".....A la cantonada dels dos carrers, l'alta façana del pavelló de l'Administració conforma l'entrada de l'edifici. Inscrita sobre un pla en esquadra que s'obre en dues ales, a una i altra part d'un ampli passatge cobert, aquesta construcció tripartita recorda en nombrosos aspectes els "Entretiens..." de Viollet-le-Duc, a les quals Domènech roman fidel (inclús en aquesta data més aviat tardana). No només la planta en esquadra és la que recomana Viollet per a la construcció d'un chalet individual luxós, sinó que la silueta del pavelló central se sembla tant a un projecte d'ajuntament, al que l'arquitecte francès hi dedica un extens treball, que arriba a confondre'ns. Domènech incorpora a aquesta silueta poderosos detalls, l'inscripció de la qual guarda relació amb els de Lucien Magne a la porta del Sacré-Coeur de Montmartre a París. Els acompanya amb grans contraforts de perfil inclinat que acaben en les extraordinàries estatuas-columnes, obra de Pau Gargallo. Aquestes anticipen de manera sorprenent l'obra de Hildo Krop i Johan Melchior van der Mey en el Scheepvaartuis d'Amsterdam, de 1913; el que mostra, si fos necessari, les fonts neogòtiques de l'expressionisme holandès. Les pesades columnes en pota d'elefant -preses de Hankar- o l'abundant ornamentació floral dels frisos i capitells -en la línia del primer gòtic parisenc- hi complementen aquesta decoració

original, de referències medievals revisitades per l'Art Nouveau, si no per un Art Déco debutant".

Darrera d'aquesta façana imponent, una mica convencional, l'immens vestíbul cobert reserva la més espectacular de les sorpreses: un volum ric en el seu efecte de segon pla, fluït, transparent i lluminós sota un sostre de lleugeres i petites cúpules revestides de ceràmica vidrada en tons malves. En un angle, la gran escala, de planta triangular, admirablement escenografiada, es submergeix obliquament en la penombra. L'austera caixa de maó que l'envolta no és sinó l'estoig d'un decorat ple de balustrades elaboradament esculpides i d'envans ornats, sota un alt lluernari de maó, vidre i mosaic, dissenyat com una cúpula àrab. A la planta s'obren lluminoses galeries sota voltes de canó amb mosaics i rajoles de tons clars. El conjunt s'imposa per l'evidència d'una disposició espacial ferma, recolzada en els efectes escenogràfics de la llum i el subtil joc dels seus reflexes en les parets colorejades, mates o brillants, revestides de marbre, cal o gres, maó, rajoles i esmalt..

A la planta, el dispositiu culmina en una sala àmplia de tres naus, la Sala d'actes, una mena de capella d'immensos vitralls, els murs dels quals de maó vist i sostres voltats revestits de mosaic tornasolat dialoguen amb estretes crugies i claraboies protegides per reixes; inspirant-se en el gòtic tardà, l'arquitecte ha inscrit allí una dedicatòria en un llarg fris. A la base de la paret hi corre un curiós sòcol de rajola i mosaic, consistent en l'associació inesperada d'un revestiment de rajoles i un fris de terracota envernissada en relleu. Per acabar, sota l'arc triomfal que separa les naus, una mena de claraboia, segellada amb les armes de Catalunya, corona un banc d'obra el respall del qual està cobert d'un gran pany en trompe-l'oeil: els motius florals del teixit brodat estan fets enterament de mosaic. El virtuosisme del detall és tan desconcertant que no pot passar desapercebut: no se sap què admirar més, el volum, l'efecte dramàtic o la intensitat de la llum directa que travessa la pantalla de vidre de la façana per inundar un espai sense profunditat.

Tot hi podia quedar aquí, en l'espai-pont de la sala d'honor que cobreix tot el passatge de l'entrada. Però l'arquitecte ha reservat, darrera de la façana monumental de l'edifici públic, nous desenvolupaments que reanimaran la composició. Es tot un món amagat el que es revela a l'altre costat de l'edifici, sobre aquesta placeta plantada, saument inclinada, el centre del qual està dominat per un calvari esculpit en pedra. Just davant està la façana del bloc d'operacions, que repeteix a menor escala el pavelló de l'entrada. A una i altra banda, adaptant-se al pendent, es succeeixen les rotondes dels pavellons de cirurgia i de medicina. Acaben en el gran cos transversal dels serveis tècnics, entre la cuina i la farmàcia, que marquen el centre geogràfic de la illa.

A continuació, apareix, en el trasfons, una nova sèrie de pavellons que diversifiquen el conjunt en totes les direccions: a l'oest, ginecologia i obstetrícia; a l'est, els generadors, la bugaderia i el taller, disposats de dalt a baix; al nord, un grup de construccions destinades a les malalties infeccioses. Aquesta disposició en creu, seguint les diagonals del quadrat, es completa d'eix a eix amb un dispensari i una església (a la esquerra i a la dreta de l'entrada respectivament), amb un hospital infantil i la cascada darrera. Per últim, el conjunt conclou simbòlicament, a la part oposada al pavelló

d'accés, amb el dipòsit de cadàvers i un sanatori annex (aquest separat a la dreta per compensar la irregularitat d'una illa una mica rectangular).

Malgrat la seva aparent rígida, el pla en conjunt és d'una gran riquesa, perquè treu partit de l'acusada oposició entre la part anterior i la posterior -a una banda i l'altra del bloc tècnic central- i aprofita la diferència de nivell entre l'eix principal (on la composició s'esgraaona en mesetes) i l'eix secundari (molt més desnivellat, amb vistes des de la part alta cap a la zona inferior del terreny). Es evident que Lluís Domènech s'inspira en el sistema de pavellons dels hospitals parisencs -en especial en el de Charles Questil per l'asil de Sainte Anne (1863-67)-. Però amb una majors subtils de contrastos que aquest darrer entre les relacions interior-exterior o la successió del pla no impedeix la graduació perfectament controlada dels espais i les formes.

La bellesa dels espais exteriors corre parella amb la sorprenent varietat del tractament ornamental de les façanes. Dins d'aquest extens hospital-jardí, cada pavelló és autònom, enriquit pels múltiples detalls de matèria i color que donen a cadascun la seva individualitat. La disposició és sempre la mateixa: una gran sala rectangular precedida per una rotonda i un sortint de terrassa flanquejat d'una terrassa. La sala acull als malalts, el sortint serveix d'entrada i en la rotonda està la sala d'exploració, tot això molt ben enllumenat gràcies als amplíssims finestrals. Però en cada cas, el tractament de la forma és diferent; per exemple, les cúpules de teules vidrades descansen sobre arcs trilobulats alternant amb nínxols. Per últim, els colors i les escales es sotmeten a una sàvia gradació acord amb el moviment del pendent del terreny, fins a formar part essencial de la disposició arquitectònica i ornamental.

L'extrema fantasia de tals disposicions no és en absolut gratuïta; remet als conceptes higiènics corresponents als hospitals de pavellons de finals de segle. La disposició de les rotondes d'exploració ha estat presa de l'hospital civil d'Amberes, construït per Baeckelmans en 1870-80 i de l'hospital militar de Londres (Andrew Clarke i E. Ingress Bell, 1883): aquests pavellons "campana" tenen com a finalitat fonamental la ventilació de les sales comunes per raons higièniques. De la mateixa forma, la formació de voltes de les sales pren el seu perfil ogival del sistema posat en pràctica per Casimir Tollet en 1872, per a millorar l'aireació de les grans sales comunes. La gradació dels sostres s'observa des de l'exterior per la multiplicat de xemeneies que, en una línia racionalista que remet a Labrouste o a Louis Duc, serveixen de conductes de ventilació per a la renovació permanent de l'aire de les habitacions.

L'obsessió per la higiene és patent fins al mínim detall: justifica la formació de voltes de les sales i també la gran altura dels sostres (més de cinc metres, com a l'hospital Lariboisière de París), explica el doble pis de les obertures (grans finestres a la francesa fins el sòl i lluernes en alt traspasant les voltes), les seves excepcionals dimensions o el recurs sistemàtic als finestrons de persiana per protegir les façanes dels ardors del sol meridional; motiva, finalment, aquest emprament sistemàtic de la ceràmica vidrada en totes les superfícies -sols, parets i sostres-, els revestiments els fa que puguin rentarse sempre per tal d'evitar tot risc d'infecció o contaminació. Com a últim detall, el defecte principal del sistema de pavellons -

l'aïllament de les construccions- ha estat compensat amb una xarxa de túnels i rampes subterrànies que permeten la comunicació a cobert dels diferents serveis: aquest sistema possibilita bells efectes arquitectònics en el tractament dels accessos al subsòl davant de cada pavelló.

En definitiva, res és més racional que aquest traçat, la fantasia del qual sempre es sotmet a les regles de la higiene. Inclús la iconografia està al servei del projecte. Els grans mosaics decoratius amb temes històrics, les estàtues dels sants protectors als que està dedicat cada pavelló, els monogrames amb l'escut de Catalunya i amb les inicials del donant (la "G" de Pau Gil, que ha finançat la construcció de l'edifici), tot està allí per recordar la vocació caritativa de l'edifici i la seva pertinença al món català. Astorador esforç d'aquesta construcció que és alhora un himne a la higiene i a la modernitat, i la manifestació més sistemàtica d'una tradició cultural estretament imbricada en l'espai català, en la seva geografia i en la seva història. El propòsit de Gaudí a la Sagrada Família era místic; el de Domènech serà sobretot racionalista, però tant l'un com l'altre tenen aquesta dimensió èpica que caracteritza l'Art Nouveau català com expressió totalment original d'una cultura regional. En el si de l'Hospital de Sant Pau s'han trobat i confós les múltiples intencionalitats en una síntesi tan excepcional com inesperada. ¿Com podria llavors dir-se que l'Art Nouveau és només "decoratiu", si precisament aquesta decoració serveix tant a la perfecció les intencions del projecte fins a fer-lo legible i expressiu per tots? Lluís Domènech podia estar orgullós d'aquesta obra rigorosa i imaginativa en la que l'Art Nouveau català aconsegueix la superació de les seves contradiccions, sense perdre la riquesa de les seves fonts ni la espontaneïtat de la seva inventiva".

#### 24.- Solà Morales, Ignasi: ARQUITECTURA MODERNISTA. FI DE SEGLE A BARCELONA. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1992. (CAT).

"L'Hospital de Sant Pau és el resultat d'una fundació privada creada per Pau Gil i Serra per a la construcció d'una institució hospitalària. Segons ha escrit Oriol Bohigas (1973), es convocà un concurs limitat que hauria guanyat Domènech i Estapà, però per raons que no es coneixen, es féu l'encàrrec, finalment, a Domènech i Montaner. El plantejament general del projecte té un impacte fonamental en l'àrea de l'Eixample en la qual se situa. Es va partir de la decisió tipològica de fer un hospital distribuït en pavellons autònoms, per raons funcionals i higièniques (connectats entre si per una xarxa subterrània de passadissos per on poden circular persones, lliteres, equips i tota mena de serveis), i la disposició del conjunts, respecte de les nou illes de l'Eixample que ocupa, és en diagonal.

Aquesta decisió prové de la voluntat monumental de posar l'eix de simetria de l'hospital com a tancament d'una futura avinguda, l'actual avinguda de Gaudí, que talla en un angle de 45° la quadrícula de l'Eixample, formant un eix visual polaritzat entre les dues fites arquitectòniques de la nova ciutat.

.....

El conjunt dels edificis de l'hospital es resol en espais realitzats amb formes variades de cúpules, lluernaris, voltes de canó de secció apuntada i arcs doblers, estructures d'arcs diafragmàtics coberts amb voltes de maó pla, etc. Tot això amb acabats de cromatisme

esplendorós, produïts pels revestiments de ceràmica i ornamentat amb decoracions florals, heràldiques, al fresc i amb mosaics. S'ocupà de les pintures de l'hospital, com a director, el pintor Labarta, mentre Gargallo ho feia per a tots els abundants elements escultòrics.

S'ha de remarcar l'audàcia i la grandiositat espacial d'alguns recintes de l'edifici central d'administració, com el vestíbul, el saló d'actes o la biblioteca, com també són espais elegants els dels pavellons amb volta, sobretot els de la primera etapa.

El procés de construcció fou lent, ja que si bé el projecte ja estava enllestit el 1901, la seva realització s'allargà en distintes etapes. Una primera fins al 1911, amb intervenció directa de Domènech i Montaner, durant la qual es construïren els pavellons d'entrada (Administració), sis pavellons de malalts i l'anomenat pavelló de Reconeixement. Durant la segona etapa, 1913-1923, hi prengué una importància més gran la direcció de Pere Domènech i Roura, fill de Domènech i Montaner, i s'edificà l'església, el pavelló central, cuines i dependències de servei.

Deprés de la mort de Lluís Domènech, i fins al 1930, continuà la construcció sota la direcció de Domènech i Roura, que, en línies generals, seguí el mateix criteri d'implantació, però amb una arquitectura més allunyada de la intencionalitat lingüística de la primera època. Fins avui, ja que es tracta d'una institució en ple funcionament, s'han seguit les addicions i les reformes, en general fetes sense respectar gaire l'arquitectura original, excepte les actuacions a partir del 1978, any en que fou declarat Monument d'Interès Artístic Nacional, amb la qual declaració s'inicià un control més rigorós de les imprescindibles restauracions i canvis que planteja un edifici viu."

**1.- Anuario Estadístico de la Ciudad de Barcelona. Año IV, 1905. No expedient a l'Arxiu Administratiu Municipal.**

Fotos columnes i capitells del seu moment: pàgines 292-293-294-295.

**2.- Anònim: "Establecimientos (inaugurados durante el año 1903)" ANUARIO ASOCIACION ARQUITECTOS CATALUÑA. 1907. (ESP).**

"Deu citar-se, en primer lloc, concedint-li els homenatges i prerrogatives a que li dona dret la seva alta filiació artística, la "Fonda de España", situada en el carrer de Sant Pau, números 9 i 11, la decoració de la qual ha estat projectada i dirigida per l'arquitecte D. Lluís Domènech i Montaner.

No és necessari enumerar una per una les bel·leses que conté el conjunt, per que aquest Jurat emeti la seva opinió de que a l'establiment denominat "Fonda de España" projectat i dirigit per l'arquitecte D. Lluís Domènech, correspon el premi de la seva sèrie.

2º Que el premi destinat a l'establiment més artísticament decorat, es concedeixi a la "Fonda de España", situada en el carrer de Sant Pau, números 9 i 11, propietat dels senyors Riu i Martí, la decoració del qual ha projectat i dirigit l'arquitecte D. Lluís Domènech i Montaner.

En consistori de 5 de juliol de 1904, l'Excelentíssim Ajuntament va acordar quedar satisfactoriament assabentat de la decisió de la donació del premi i accedir a les propostes contingudes en aquest."

**3.- Cirici i Pellicer, A. : "El arte modernista catalán". Ed. Aymá. Barcelona. 1951. (ESP).**

"En 1903 un treball seu de decoració, la Fonda de España en el carrer de Sant Pau, li va valer el primer premi concedit per l'Ajuntament de Barcelona als establiments muntats durant aquell any. En aquell àmbit, presidit per una xemeneia esculpida per Eusebi Arnau, Domènech va assajar els elements de la seva nova arquitectura de l'època floral.

Vilaseca havia creat els sòcols amb aparença escarpada aconseguits amb una canal cònica invertida practicada en les seves aristes.

A la Fonda de España, propietat de Riu i de Martí, Domènech va transformar aquest motiu fent-lo curvilini, de manera que uns blocs de cares planes, paral·lelepípedics, presentaren paraments de perfil ondulant.

En aquests sòcols descansen columnes cilíndriques de marbre rosa, amb collarets de secció sinusoidal a la part baixa, que es tornen a trobar en tots els edificis més tardans de Domènech. Calats petris de tirantet i fítica omplen els espais entre els parells de columnes, tema també fecund, com l'alternança d'obertures dilatades i angostes. Jàsseres de ferro aparent suporten el sostre, amb xarxa quadrícula de biguetes i revoltons que ens semblen suggerides per Gallissà, revestides de ceràmica i acompanyades d'ornaments de talla. En els arriadoros hi figuren enrajolats de paret ceràmics."

**4.- Bohigas, Oriol: "La Fonda Espanya". LLUIS DOMENECH I MONTANER. EN EL 50è ANIVERSARI DE LA SEVA MORT. Nadala Carulla. Barcelona. 1973. (CAT). Mateix text a Bohigas: ONCE ARQUITECTOS. Ed. La Gaya Ciencia. Barcelona, 1976. (ESP).**

"Els interiors de la Fonda Espanya obtingueren el Premi de l'Ajuntament de Barcelona el 1904.

Hi ha una part on l'ornamentació ceràmica és l'únic element que defineix l'estil perquè els espais i les estructures provenen d'una obra anterior simplement reformada. Hom hi descobreix tots els elements decoratius que després utilitzarà Domènech en les obres on té un major interès la descripció dels espais. La sala gran, presidida per una magnífica xemeneia d'alabastre d'E. Arnau, té una quantitat d'atractius espacials i estructurals: les dues columnes exemptes que parteixen l'àmbit, l'estructura de ferro, l'aplicació de l'ornament amb un estricte criteri d'adequació. Tot això és, però, desgraciadament, un record, perquè la sala ha estat convertida en un bar molt irrespectuós, que permet només descobrir-hi elements aïllats sense cap relació llegible."

**5.- Riichi Miyake: FIN DE SIECLE ARCHITECTURE. VOLUME II: MODERNISMO AND THE ARCHITECTURAL MILLENNIUM. Tokyo, 1985. (ING).**

"Emprant marbre, fusta i ceràmica, Domènech va reconstruir de manera valent la façana de l'hotel, el bar i el restaurant de la planta baixa. Uns motius marítims i de peixos a les parets accentuen el tema general acuàtic del restaurant, la part baixa de la qual ens recorda el fons del mar. Els diferents peixos i motius d'ones reflexen la forta influència japonesa en l'obra de Domènech.

Les columnes del bar tenen capitells florejats, i sorprenentment es troben dibuixos bizantins per a capitells a les bases de les columnes. Els capitells i les bases s'intercanvien per a crear una composició invertida, de forma que l'interior de l'hotel es veu com el món invertit que normalment veiem reflexat en l'aigua. Imatges submarines i un vocabulari únic arquitectònic reforcen aquesta percepció.

**6.- Bassegoda Nonell, Joan: GENT NOSTRA: DOMENECH I MONTANER. Edicions de Nou Art Thor. Barcelona. 1986. (CAT).**

"Lluís Domènech va fer entre 1902 i 1903 la decoració de la "Fonda España" per encàrrec de Miquel Salvadó i Pau Rabassa, al carrer de Sant Pau, 9 i 11. Un cop acabada, l'obra obtingué el premi al millor establiment decorat dins l'any 1903. Molt interessant és l'escalfapanxes de la sala de lectura, obrat per Eusebi Arnau, amb la representació de l'escut de Carles I d'Espanya i grups de figures humanes i d'animals, especialment els graciosos gats de la part baixa just al costat de la boca de la llar de foc. La decoració mural de ceràmica, mosaic i fusta mostra els escuts de totes les regions de la Corona d'Espanya i és molt reeixida, així com els llums, sostres i portes."

**7.- Permanyer, Lluís: "El esplendor modernista oculto en el Hotel España" LA VANGUARDIA. Domingo 24 Mayo 1987. (ESP).**

"Un cop construït, al 1900, l'edifici, funcional i irrelevant, el seu propietari, Miquel Salvadó i Llorens, va encarregar al ja conegut Domènech i Montaner la decoració de l'establiment, llavors nomenat Fonda d'Espanya, nom que encara apareix en uns vidres de la façana acuradament gravades a l'àcid. Sota la seva direcció va intervenir de manera destacable Eusebi Arnau. El 1904, l'Ajuntament -des de 1899 distingia anualment les millors obres- li va concedir el primer premi. Així ho testimonia l'artístic pergami de gran format penjat en un lloc honorífic.

La primera cosa que crida l'atenció quan s'entra -encara roman la gran porta de fusta modernista original- és la desagradable combinació d'unes enormes columnes cilíndriques de marbre rosa i de pedra escultòricament cisellada amb formica i unes fotografies murals que descoratgen. I és que després del fundador, l'hotel va passar successivament a mans de Riu i de Marty, de Miquel Regàs, de l'avi Gaspart. Entre aquests i els actuals propietaris es va perpetrar una lamentable destrucció, que no pas espoli.

La recepció apareix presidida per espectaculars llums de metall, d'inspiració escultòrica, que representen un parell de lleons rampants que centren l'escut de les quatre barres. Ha estat respectada una sèrie de rajoles ceràmiques que expressen bons desitjos tant per al que arriba com per al que parteix, amb preciosa rotulació modernista, però que permet llegir els següents auguris: "Bona gana", "Ben vingut", "A reveure", "Bon viatge", "Bona anada", "Bon profit", "Bon descans" i "Bon dalit".

Al costat, l'antic saló de descans, també mutilat i transformat en "snack" bar. Es el que més va patir la mà vandàlica, i l'únic que es va salvar va ser la peça més important i valuosa: una xemeneia gegant -de quatre metres d'alçada per gairebé tres d'amplada-, cisellada en alabastre i que es mostra coberta d'una mà de pintura, potser amb la pretensió de que així quedés "pendant" amb el marró obscur de l'ebenisteria. La va cisellar Eusebi Arnau. La part superior apareix coronada per un motiu heràldic -tan proper a Domènech i Montaner, qui li va suggerir el tema- que està d'acord amb els escuts de les províncies espanyoles que ornem els menjadors. La part central és la més ambiciosa i la que aconsegueix més gran volum en relleu: és el contrast entre la vida i la mort, la joventut i la vellesa, a través de dues figures contraposades: la d'una mare que dona pit al seu fill i la d'un vell. Entre ambdues, un grup d'alegres "putti". La part baixa en la que es troben aquests personatges es fon amb una evocació apropiada del fum i de les flames. A ambdós costats de la base de la gran boca, la habitual presència dels gats al costat del foc; a l'esquerra, un de jove amb la cua dreta; a la dreta, una mare amb les seves cries.

Tots els comentaristes atribueixen l'obra a Eusebi Arnau. Inclús Cirici no va modificar la seva guia de Barcelona el 1979. La confusió va sorgir arrel del seu propi llibre "Gargallo i Barcelona" de 1974, quan va adjudicar la xemeneia a Pau Gargallo i en la sorprenent data de 1889, quan encara no contava més que 18 anys. Marés, que va treballar llavors en el taller del mestre, em va confessar que sense el menor dubte va ser creada pel cisell d'Arnau. Estilísticament s'inscriu en la línia delicada i l'acabat modelat que va exhibir a la Casa de la Lactància i també a la xemeneia de la Casa Amatller; la xemeneia que Gargallo va realitzar en 1904 per al Doctor Petit a La Garriga és, en canvi, ben diferent.

Al moment d'entrar, enlluernem dos menjadors profusament decorats i miraculosament intactes, malgrat que un d'ells va ser emprat com a magatzem fins el 1983, quan es va fer càrrec de l'hotel l'actual propietat, sensible a l'art i que ha tractat de totes les maneres de realçar com es mereix totes les coses modernistes que encara hi resten, que no és precisament poc ni secundari. Els alts arriadoros, de rotunda ebenisteria acabada amb ornaments escultòrics, s'alternen amb grans discs ceràmics amb escuts provincials

espanyols, estampats en blau sobre blanc. El gran pany de la paret central llueix un enorme esgrafiat de tema marí, amb quatre delicades nimfes -nuesa que a la posguerra va haver de ser emmascarada amb pintura blanca per el Braghetone de torn-, fauna d'allò més realista i una magistral cresta d'onades repetida a manera de sanefa. En el sostre, jàsseres de ferro, amb xarxa quadriculada de biguetes i revoltons, revestides de ceràmica i ornamentals de talla. El menjador contigu va ser realçat amb un revestiment de grans mosaics florals de viva policromia. El conjunt és tan fastuós, inesperat i sorprenent que mereix una visita inajornable."

**8.- Domènech Girbau i Figueras Burrull: LLUIS DOMENECH I MONTANER I EL DIRECTOR D'ORQUESTRA. Ed. Fundació Caixa de Barcelona. 1989. (CAT).**

"La representació heràldica a la Fonda España, és totalment dirigida a la funció i al nom de l'establiment. Escuts de totes les regions espanyoles es troben repartits en els dos grans àmbits de la planta baixa; salons menjadors i vestíbul. En els primers, s'hi representa un magnífic arrambador d'entrellaçat de fusteria i ceràmica, i una sanefa de mosaic fets amb vistosos colors, i en mènsules pètries, tots ostenten sempre els escuts regionals. Al vestíbul, i adossat a la columna central, un sorprenent llum decorat pel treball de dos lleons rampants tinentes i coronats. Després, l'espectacular xemeneia que ostenta al seu cim l'escut complet d'Espanya amb l'àliga austríaca coronada i a sota el Toisó."

"La Fonda España, situada al carrer de Sant Pau, era una típica casa del Raval en la qual Domènech va agençar dues sales com a menjadors. La sala més gran mostra orgullosament l'expressivitat dels elements utilitzats en l'apuntallament: les jàsseres de ferro reblades i els pilars decorats (de nou el pilar com a element de dinàmica espacial). Domènech gairebé va cedir el protagonisme d'aquesta sala a Eusebi Arnau amb la seva llar de foc que irònicament coronada amb les armes d'Espanya acaba en el seu sòcol amb les figures de dos gats arraulits, en una proposta hiperrealista "avant la lettre".

A l'altra sala, es conjuguen els motius al·legòrics i decoratius típics de Domènech, singularment un arrimador construït amb un entrellaçat de fusta a 45° deixant quadrats reomplerts amb uns magnífics escuts de ceràmica referents al nom de la Fonda.

Les arts aplicades desenvolupades al "Castell dels tres dragons", després de l'Exposició no tenien secrets, i les llums de bronze, els teginats de fusta, els vitralls de les mampares de separació, conjugaven aquell ambient de la Fonda Espanya."

**9.- García-Martín, Manuel: LA FONDA DE ESPAÑA. Ed. Catalana de Gas. Barcelona, 1991. (CAT).**

"Encara no és possible de precisar amb absoluta certesa quina fou la data en què la Fonda de España es va establir al carrer de Sant Pau. La notícia més antiga al respecte és aquest avís inserit al "Diario de Barcelona" del 30 de desembre de 1858 (pàg.11.953).; "Fonda de spaña carrer de Sant Pau, immediata al Liceu, número 11, s'obrirà l'1 de gener de 1859. Amb aquest mateix títol s'obrirà el primer de l'any proper aquest establiment, amb tots els seus mobles completament nous. Els amos posaran tota la cura possible per tal de servir el públic i els senyors viatgers hi trobaran bones i

ventilades habitacions, taula rodona i servei particular. S'hi serviran menjars i s'enviaran plats a domicili. Els preus seran fixos o convencionals."

Fins al 1863, la fonda només ocupava la casa número 11 del carrer de Sant Pau, i a partir d'aquest any, i fins a la data, també ocupa la casa veïna senyalada amb el número 9.

.....

L'any 1863, essent Josep Colomer l'únic propietari de les repetides cases del carrer de Sant Pau, va demanar i obtenir el corresponent permís municipal per enderrocar i reconstruir la finca nº9 "per unir-la a la fonda anomenada de la España". D'això se'n va encarregar l'arquitecte Josep Buxareu i Gallart. El valor de les dues finques es va estimar en 53.920 duros, i les seves superfícies es van registrar en 22.900 pams quadrats, "més o menys".

.....

El premi atorgat el 25 de juny de 1904 a la Fonda de España, va consistir en un artístic pergami -en el que figuren amb una lletra ben petita el nom del dibuixant, F. Mirabent i Soler- ofert al propietari, Miquel Salvadó i Llorens, ja que el Jurat manifestava els mèrits considerats amb les següents paraules: "Cal esmentar en primer lloc, concedint-li els homenatges i prerrogatives als quals li dóna dret la seva alta filiació artística, la Fonda de España, la decoració de la qual ha estat projectada i dirigida per l'arquitecte Lluís Domènech i Montaner. En el conjunt d'aquesta obra concebuda amb inspiració poderosa i bellesa suma s'imposen, no cal dir-ho, l'abundància i bona llei dels recursos artístics que s'empren, la ponderació i el tacte amb què es combinen allò sever i allò delicat, allò grandios i allò hàbil, el feliç enginy que ha presidit l'elecció de materials, l'agradable harmonia dels colors, la bona disposició de les línies, l'elegància de les formes i, per damunt de tot, el sòlid talent amb què ha estat realitzada una obra nova sense efectismes ni exageracions violentes. No cal explicar detalladament una a una les belleses que conté el conjunt, perquè aquest Jurat emeti la seva opinió que a l'establiment anomenat Fonda de España correspon el premi de la seva sèrie".

.....

Són d'escassa importància les obres fetes a la Fonda de España que hi ha enregistrades a l'Arxiu Administratiu Municipal de Barcelona. De l'any 1867 és l'autorització "per a edificar un quart pis i convertir en dormitoris, mitjançant envans, un dels salons que hi ha al segon pis", sol·licitada per Joan Salvadó i Maurell i el mestre d'obres Josep Marimon i Cot. Del 1885 data el permís "per a la col·locació d'una reixa en una de les portes del carrer, igual a les que hi ha en altres de la mateixa casa, i substituir una jàssera de ferro per una paret de maó, de 15 centímetres".

En canvi, en els sis anys anteriors al 1903 -data de la inauguració de l'actual aspecte-, només es conserven aquestes dues infraccions; de l'1 d'agost de 1898, essent Miquel i Margarida Salvadó els propietaris, "s'ha convertit en porta una finestra de la casa nºs 9 i 11 del carrer de Sant Pau"; i del 10 de desembre de 1899, constant únicament Miquel Salvadó, "està cobrint sense permís un pati de les cases nºs 9 i 11 del carrer de Sant Pau. Per aquests dos únics registres deduíem que no es va demanar cap permís municipal per a la "renovació" de l'interior de la Fonda de España, raó per la qual

no s'aplica en aquest treball la qualificació de "reforma".

La dada de la denúncia de l'obra del pati, que és el de les galeries per on s'entra a les habitacions dels hostes, permet assenyalar la data de l'inici de l'esmentada renovació, indicada amb les xifres de l'any 1900 en un mosaic col·locat al terra del mateix pati.

No comparteixo el criteri de qui considera aquesta magnífica renovació com un encàrrec més dels que li van fer a l'arquitecte Domènech i Montaner, comptant amb uns quants artesans i la generositat de l'escultor Eusebi Arnau, a qui demanaria el regal del notable treball que va fer per a la llar de foc d'alabastre de l'antic saló de descans. Si comparem els variats motius decoratius i ornamentals executats als salons de la Fonda de España, amb els molt semblants de les cases Navàs, Lleó Morera i Thomas, o a l'Hospital de Sant Pau, cal inferir que es deuen a uns mateixos artesans (llevat de les pintures murals d'un dels menjadors d'aquesta fonda). Pel que fa a l'elecció de l'arquitecte, no hi ha dubte que la va decidir un propietari que disposava de prous recursos econòmics i que posseïa un elevat nivell cultural.

La Fonda de España no és una excepció entre aquells altres establiments que es van retolar en francès, com encara ho demostra el "Grand Hotel d'Espagne" gravat en un vidre del vestíbul, o el mateix epígraf estampat a la llibreta del menú que apareix en una fotografia del 1903. Però sí que constitueix una excepció entre negocis d'hostalera de la mateixa època, per uns singulars inscripcions que hi ha a les parets del vestíbul i a les del pati contigu a l'escala principal, gravades o esgrafiadades.

Per a descriure els variats treballs artístics que s'apleguen en aquesta obra extraordinària, imaginarem una visita que s'iniciaria al vestíbul.

Extracta d'un ampli espai habilitat per a recepció, en el que sobresurt una esvelta columna amb un gran llum de llautó ornat per dos lleons rampants que simulen sostenir dos focus, els quals han reemplaçat dues corones també de llautó, d'una grandària regular, equipades amb bombetes elèctriques. Els ornamentals del sostre i dels arrimadors de fusta -que estan pintats de blanc- són els originals; no en canvi el paviment, que en substitueix un altre que era format per rajoles hexagonals interrompudes per dos mosaics del tipus romà, disposats a manera de catifes, en el que hom emmarcava folgadamente l'esmentada columna, i l'altre de la mateixa amplada, però més curt, es lliurava a la pilastra que separa les dues obertures que comuniquen el vestíbul amb una petita sala d'espera, aquesta actualment coberta per una sostrada de claraboies situades al nivell del primer pis, i on s'exposa el diploma concedit per la renovació d'aquesta fonda.

Tocant el sostre, en uns plafons circulars, tots coberts amb corones, s'hi representen en relleu els emblemes de Lleó, Navarra, Aragó i Catalunya, i la creu de Sant Jordi. I d'esquena a l'entrada, començant per la paret de la dreta i seguint després per la de l'esquerra, gravades en dues llargues faixes de marbre, figuren les singulars inscripcions abans esmentades: "Ben vingut", "Bona gana", "Bon profit", "Bona anada", "Bona salut", "Bon descans", "Bon viatge" i "A reveure".

Del vestíbul passariem on arrenca l'escala principal, per pujar a un modern ascensor i arribar al quart pis. Des d'aquí, en treure el cap pel pati contigu, apareix la primera part d'un retaule de figuracions esgrafiadades, els altres

fragments del qual també apreciariem de la mateixa manera des de cada un dels nivells inferiors.

En aquest quart nivell, i en uns altres plafons, hi ha duplicats dos cartells que desitgen "Bon dia" l'un i "Bona nit" l'altre, tots dos sostinguts per iguals donzelles habillades amb llargues túniques cenyides per generosos llaços, centrades verticalment sobre un mateix fons d'estabilitzats ramatges i un nimbe de gran format, els dibuixos dels quals semblen inspirats en els molt difosos cartells, plafons o postals del pintor txec Alphonse Mucha (1860-1939). Dotze plafons més, de forma i grandària diferents, tots ornamentals, completen aquesta part del pati fins al pis següent.

En el tercer nivell, també duplicats, els motius són paons; un amb la cua desplegada al plafó més estret, i dos encarats i amb la cua plegada, al plafó més ample. Una prima sanefa de fulles i flors separa aquestes dues composicions de les que continuen al nivell del segon pis.

En aquest cas, el dibuix és una papallona amb les ales esteses, ordenada amb un complement floral, que aquí es repeteix quatre vegades. A sota, en un plafó rectangular, es representa una flor sencera i quatre mitges flors -que pel seu traç recorden l'estil art-decò-, i més a sota una filigrana d'enroscades arrels. A diferència dels dos pisos superiors, on les obertures del pati són finestres, aquest darrer compendi de dibuixos està disposat entre balcons protegits per baranes de ferro forjat, la simplicitat i bellesa de les quals realça l'extrem d'aquestes parets que s'acosten al terra de les claraboies.

Arribats al primer nivell, entre balcons iguals als anteriors apareixen tres motius elegits adequadament per a un establiment com el que estariem visitant; una fumejant sopera i una copa, aquestes una sola vegada, i un cargol de mar, dues vegades, tots inscrits en uns mateixos marcs ornats amb un pinacle de tiges i flors. Després retornariem a la saleta d'espera que és al fons del vestibul, per a veure quatre caràtules, unes sanefes florals que ressegueixen la línia dels arcs d'aquesta sala, i més sanefes encara, interrompudes pels pilars dels mateixos arcs.

Mentrestant, des del corredor de qualsevol dels quatre pisos hauríem contemplat el pati vuit-centista, el cobriment del qual va ser denunciat el 10 de desembre de 1899. També veuríem, a les parets de l'escala, els esgrafats emblemes de Castella i Lleó (que s'han pintat de vermell), i en els replans, uns vells i variats mosaics que s'assemblen als desapareguts del vestibul.

Novament a la planta baixa, pel vestibul i un saló on encara pengen de les parets unes enormes fotografies urbanes de París, passariem a la cafeteria, antany saló de descans i lectura. Aquesta estança ha experimentat un greu deteriorament, més pel mal gust i descurança que per les esgarrinxades del temps. El seu aspecte original l'ofereix una altra fotografia impressionada l'any 1903: desembarassat, amb el terra de fusta, moblat per dues taules amb diaris, cadires, sillons, balancins i dos bancs allargassats amb respallter alt, arraconats a les parets, en un dels quals el seient s'interromp per allotjar un piano o pianola.

Dos espectaculars llums circulars, de metall (possiblement fets per Manuel Ballarín), amb profusió de pantalles de vidre, uns alimentats per gas i uns altres per electricitat -avui instal·lades al menjador del restaurant amb pantalles ben diferents-, penjaven de l'entremat

de bigues i revoltos -abans perfectament decorats-, creuats per tres jàsseres, dues de fusta, i una de ferro, el recolzament de les quals són les dobles i originals columnes que, separadament, estan unides per un sol capitell i una sola base.

De nou a la realitat, al fons de la cafeteria apareix la peça més valuosa de tota l'obra feta a la Fonda de España: la gran llar de foc d'alabastre -que s'alimentava per gas- modelada l'any 1901 per l'escultor Eusebi Arnau i Mascort (1863-1933) i reproduïda pel taller d'escultura d'Alfons Juyol i Bach (1860-1917), de qui oferim per primera vegada i en aquest llibre la seva fotografia.

En aquesta llar de foc, Arnau insisteix en un tema que també va representar a les cartelles exteriors de la casa nº250 del carrer Diputació i en el capitell de la columna de l'habitació de Teresa Amatller a la casa nº41 del passeig de Gràcia; les edats humanes, que si bé en aquestes dues obres l'escultor les imagina totes femenines i només en relleu, aquí tria la figura sedent d'un ancià com al·legoria de la vellesa. A aquesta figura n'avantposa una altra també sedent, aquest cop femenina, que estreny un infant entre els braços, centrant la composició, somrients, putti en baix i alt relleu, les formes dels quals simulen seguir el moviment de les flames esculpides que sorgeixen de la boca de la llar.

Un gat dret a l'esquerra i una gata amb les cries a la dreta, constitueixen l'ornament del sòcol. I de forma idònia, cobrint la falsa campana, figura un escut d'Espanya, amb corona imperial, àliga bicéfala, columnes d'Hèrcules i el Toisó d'Or, mostrant al centre els emblemes de Lleó, Castella, Aragó i Catalunya, les Dues Sicílies, i Granada (potser reproduint un escut igual que hi hagués allà abans de la renovació de la fonda, des del segle XVIII).

Ja només restaria per visitar els menjadors. Desfent l'anterior camí arribariem al menjador dels hostes, situat sota el pati vuit-centista.

Llevat del terra, que també va ser empostissat, i uns llums que s'il·luminaven per gas i per electricitat, la decoració encara és la mateixa, tot i que hem de lamentar el dany que la humitat ha produït a les parets. Tres pòrtics, cada un flanquejats per dues columnes, i de les parets la de més longitud, limiten la claraboia del sostre, emmarcada per un ferm on figuren diferents espècies de peixos el motiu del qual també es desenvolupa a les pintures estucades en fred que cobreixen totes les parets.

A la paret més gran, la composició la centren tres sirenes que es mouen en cercle, i separada d'aquestes, una altra sirena orientada cap a les anteriors, totes dibuixades amb un cos sencer de dona i cua de peix a cadascuna de les extremitats inferiors (figuració que ja apareix abans del segle XV, per exemple, en el timpà de l'església de Saint Michel, a Aiguille de Puy, o en un capitell de l'absis del monestir de Sant Cugat del Vallès). Es tracta, doncs, d'una imatge diferent de la d'aquests éssers fabulosos que descriuen els relats de la literatura grega, de cos d'au i cap de dona (així apareixen en un vas grec del Museu Britànic). Tota la resta de les figuracions de la pintura la constitueixen peixos propis del Mediterrani que, de la mateixa manera que les sirenes, es distribueixen sobre un fons d'ones marines en relleu.

No serà pas aquesta l'ocasió que em mení a descobrir l'autor d'aquestes pintures, ni el significat de l'actitud amb què es mostren les sirenes (potser inspirada en la llegenda que s'hi

refereix, que tracta d'un concurs de cant amb les Muses, presidit per Hera?). Però sí que crec que el lector que hagi contemplat aquesta obra coincidirà amb mi a considerar-la en "alguna cosa" que podríem anomenar escenografia; tot i que no entenc com se n'ha parlat o tractat tan poc, quan el seu més gran interès -i potser sigui aquesta la seva única aportació- rau a assenyalar l'excepció que representen aquestes pintures en els treballs projectats per l'arquitecte Domènech i Montaner.

Si observem les sirenes, podríem dir que pel seu simplificat perfil i la plana resolució de les seves formes semblen més pròpies d'un cartell o d'un figuri; o sigui, es diferenciarien de les pintures realitzades per algun dels artistes que van col·laborar amb l'arquitecte: per exemple, Josep Pey i Farriol, a les cases Navàs, de Reus, i Lleó Morea; o Francesc Labarta i Planes, també a la casa Navàs (com queda acreditat en un document subscrit per Domènech i Montaner el 20 de juliol de 1908) i a l'Hospital de Sant Pau.

.....

Una altra curiositat (que tampoc no ha estat tractada) és l'ornament que ressegueix l'escòcia de les parets i que representa una onada arborada, en els successius encaixos de la qual s'interpreten dos figurats turonets. Si s'ha de jutjar per la gran semblança d'aquest ornament amb l'obra "Ones a la costa de Kanagava", del pintor japonès Hokusai (1759-1849), no podem dir del seu autor que fes una creació, si bé mostra conèixer d'aquest pintor l'obra que se'n considera més important: "Cent vistes del Fujiyama", publicada al llibre "L'art japonès del XVIII segle" (Paris, 1896).

L'arrimador és soberbi. Un coronament d'artístics penjadors sobresurt d'una extensa quadrícula formada per amples faixes de fusta disposades separadament i en diagonal, ocupant-ne els espais, repetits nombroses vegades, aquests antics emblemes de regnes, senyories i ciutats espanyols: Aragó, Astúries, Castella, Catalunya, Galícia, Granada, Lleó, Mallorca, Múrcia, Navarra, Sevilla, Toledo, València i Biscaia, pintats de blau en unes estructures esfèriques, blanques, de ceràmica vidrada. (Amb diferents motius la mateixa forma apareix en l'arc de la porta principal de l'Hospital de Sant Pau i al vestibul de la casa Thomas, fabricada per a l'obra d'aquest hospital per la rajoleria i terrisseria vidriada de Cristòfol Guillaumon, d'Alcora).

Finalment, entrariem al menjador del restaurant. Dos passos oberts el comuniquen amb l'anterior menjador: una porta, amb la saleta d'espera que es correspon amb el pati contigu a l'escala principal; i una altra porta, amb el carrer de Sant Pau.

La decoració del sostre es divideix en tres espais. Al centre, una claraboia de vidres -originalment decorats- recolzada en dues jàsseres revestides de mosaic, amb l'ornament d'un peix l'ajustament del qual es ressegueix també a la sanefa de les parets, i en els dos extrems, un teginat de fusta amb revoltos també revestits de mosaic. El suport de les jàsseres són quatre mènsules, modelades en relleu, a les cares laterals de les quals figuren lleons, i a cada frontal porten un emblema de Catalunya, Navarra, Granada i la creu de Sant Jordi. A la paret que separa els menjadors, una altra decoració, de mosaic, emmarca els dos passos oberts, i entre aquests, en una formicula, amb la mateixa solució es repeteixen els motius florals del teginat.



Diversos aplics d'un sol llum, repartits per les parets, dos llums penjants, traslladats des de l'antic saló de descans, i un tercer llum també penjant, bessó d'un altre que està col·locat a l'entrada de l'anterior menjador -aquests també reformats-, constitueixen la il·luminació artificial i l'aspecte dels quals és encara d'admirar.

També en aquest cas una fotografia del 1903 ens permet descriure com eren els llums bessons, i uns aplics que feien joc amb aquests llums situats a les esmentades pilastres i dels quals només se'n conserven els respectius

suports. En ambdós casos s'il·luminaven per gas les pantalles, que eren semiesfèriques, de vidre d'òpal blanc, muntades en uns bastiments rodons de perfil i dibuix iguals als de l'anella d'aquests llums. Les allargades llàgrimes de vidre premsat, que penjaven de les mateixes pantalles, difonien llum elèctrica.

Si ja hem comentat que els arrimadors de l'altre menjador eren soberbis, no és menor la bellesa que ofereixen els del restaurant. Uns altres útils penjadores també de fusta, que ressegueixen totes les parets i estan ornats amb una varietat

de figuracions tallades, emmarquen dotze emblemes espanyols, entremesclats amb fullatges de flors blanques o raïms de taronges, tot de colors vius, els motius dels quals són els mateixos de l'anterior arrimador, però menors en nombre en mancar-los els emblemes de Múrcia i Toledo. Interpretats en mosaic, el seu autor deuria ser Mario Maragliano i Navone. Un rellotge de paret, signat per L. Gindeaux, Barcelona, és el darrer realçament."

### 1.- Archivo Municipal Palma. Expedientes de obras particulares, Casco y Arrabales. N°21, año 1901 (ESP)

"12-3-1901: Domènech i Montaner presenta plànols del Gran Hotel de Palma encarregats per Juan Palmer (Juan Mir, apoderado) a construir a la plaça Weyler lliandant al carrer Pueyo, i demana permís per execució de les obres.

11-3-1901: Jaime Aleñá ha estat designat director d'obres. 1ª filada de sòcol a les façanes ja posada. Demana rectificació d'alineació i rasant.

3-4-1901: Sol·licitud autorització d'execució d'obres. L'edifici es compon, a més dels soterranis, de planta baixa i pisos principal, segon, tercer i quart. Per la gran extensió que ocupa, pel seu destí, la bona disposició de les dependències, el seu caràcter monumental i l'elegància de l'ornamentació, contribuirà a donar importància a la gran via de comunicació que es tracta d'implantar. La façana principal està situada a la plaça Weyler, l'ample front de la qual és de uns 31 metres. La cornisa esglaonada a diferents altures, sent d'uns 22 metres en els extrems, i arribant en el coronament central a 27,5 metres. En mig de la façana i sobre la porta d'entrada es projecta una tribuna o mirador, la volada del qual respecte del parament de façana és de 2 metres. L'altra façana llianda en part amb l'esmentada plaça i l'altra amb el carrer de Pueyo, les alineacions aprovades de la qual donen a aquesta una alçada de 5 metres. La seva cornisa està en el centre, a una altura de 22 metres sobre el pis del carrer. A l'angle de les façanes a comptar des del pis principal de forma de xamfrà, l'altura de la obra de fàbrica arriba als 28 metres i adossada al mateix va una altra tribuna de 2 metres de volada. 17-4-1901 Atorgament permís, ateses les circumstàncies de higiene, caràcter monumental, servei públic, aixecament en una plaça espaiosa...

Pressupost total construcció: 553,91 Pts.

### 2.- Cirici i Pellicer, A: EL ARTE MODERNISTA CATALAN. Ed. Aymá. Barcelona, 1951. (ESP).

"El Gran Hotel de Palma de Mallorca, avui seu de la Caixa d'estalvis, es va construir el 1912. És un edifici de pedra de línies híbrides de gòtic i persa selpicida, més detallista que feliç en el conjunt. En ell, els arcs escarsers alternen amb els trilobulats, com a la casa Lleó Morera, en la qual també es trobaven els balcons de corona floral. Els coronaments gòtics de ceràmica policroma es combinen malament amb l'exotisme d'arcs apuntats".

### 3.- Sebastián, S. i Alonso, A.: ARQUITECTURA MALLORQUINA MODERNA Y CONTEMPORANEA. Gráficas Miramar. Palma de Mallorca, 1973. (ESP).

"El Modernisme a Mallorca va sorgir tretze anys després de l'inici del moviment a Catalunya, així que la data del 1901 (principi del Gran Hotel) va ser el punt de partida. Aquest estil va durar poc temps, però va tenir una producció densa i de qualitat.

Precisament el Modernisme vindria a donar personalitat a un edifici tan significatiu com el Gran Hotel, per al que es van demanar plànols a l'arquitecte català Lluís Domènech i Montaner (1850-1923), que va fer una creació admirable per la rica ornamentació de les seves façanes, especialment en balcons i miradors, emmarcats, a vegades, amb "alfices". La decoració modernista presentava àligues (en

mosaics blaus, blancs i vermells) i dues escultures -semblants a les del Palau de la Música de Barcelona- que servien de tenants de la corona de l'escut del Regne de Mallorca. Aquest edifici de quatre plantes, malauradament fou amputat al convertir-lo en un edifici burocràtic. Els plànols els va presentar l'esmentat arquitecte el 7 de gener de 1901 i el 11 de març del mateix any es va encarregar de les obres Jaume Aleñá".

### 4.- Seguí Aznar, Miguel: LA ARQUITECTURA MODERNISTA EN BALEARES. Ediciones Cort. Palma de Mallorca, 1975. (ESP).

"Gran Hotel. 1901.

Dades Generals. Projecte: Lluís Domènech i Montaner. Direcció d'obres: Jaime Aleñá. Col·laboradors: Joaquín Mir. Dates: Firma del projecte: 1901, Començament del treball: 1901, Finalització: 1903. Localització: Plaça Weyler, 7-8. Palma de Mallorca. Tipus d'edifici: Hotel. Propietari: Promotor: Juan Palmer. Juan Mir. Actual: Instituto Nacional de Previsión. Dibuixos: Projecte de Façana, Carrer Pueyo. Projecte de planta baixa (Arxiu Ajuntament de Palma de Mallorca).

Els projectes d'aquest edifici, foren encarregats a un dels arquitectes més representatius del Modernisme català, Lluís Domènech i Montaner. Els plànols van ser presentats per aquest el 7 de gener de 1901 i el març d'aquest mateix any es va ocupar de les obres l'arquitecte municipal Jaime Aleñá.

Aquesta obra pertany a l'etapa de plenitud en la producció arquitectònica de Domènech i Montaner, i també al moment de màxima activitat política i cultural. L'estructura de l'edifici del Gran Hotel és de sorprenent lògica i senzillesa. La planta és de forma octogonal, amb un sistema d'eixos quasi paral·lels, que van des de la façana principal, i sobre els quals s'han col·locat els murs de càrrega o els pilars de sustentació. Les habitacions es van situar gairebé totes a la façana, el que permet una perfecta il·luminació exterior. A la part central de l'edifici es van substituir els murs de càrrega per pilars prims, per tal d'aconseguir un espai arquitectònic que permetés la il·luminació exterior a les diferents dependències de l'Hotel. Aquesta mateixa estructura, amb certes variants, es pot aplicar als quatre pisos superiors, però no a la planta baixa. En ella es van substituir els murs de càrrega per pilars, per tal d'obtenir espais més amplis i més ben il·luminats d'acord amb les necessitats de la planta, donat que en aquesta planta es van situar els salons i menjadors. L'estructura del soterrani és semblant a la de les plantes superiors, encara que es va perdre l'espai central, i com és natural, es situaren altres tipus de dependències, més pròpies d'aquesta planta, com ara les cuines, magatzems i dormitoris del personal.

Quant a l'aspecte decoratiu de l'edifici hem de recalcar les línies híbrides gòtiques i orientalizants, "més detallista que feliç en el seu conjunt", tal com diu Cirici Pellicer en la seva obra. A les façanes trobem els elements típics utilitzats per Domènech a d'altres obres d'aquest període, com ara arcs apuntats, trilobulats, escarsers, i abundants detalls de tipus vegetal i floral. S'ha de tenir en compte que el Gran Hotel es va construir entre 1901 i 1903, és a dir, en el moment considerat com el de més entusiasme floralista d'aquest arquitecte; per aquest motiu, aquests elements seran dominants també en d'altres llocs de l'edifici.

Els capitells dels pilars de la façana són també de gran interès decoratiu. Si ens atenem a la catalogació feta per Bohigas dins de l'evolució dels capitells en l'obra de Domènech i Montaner diríem que els capitells que apareixen al Gran Hotel corresponen a la primera etapa d'aquesta evolució; en ells l'ornament floral no és pas un collar independent, sinó que perdura encara darrera d'ell la forma tradicional del capitell.

Altre dels elements utilitzats en la decoració de l'edifici són les rajoles policromades, amb representacions d'àligues, situades en els acabaments gòtics de la façana, que possiblement procedeixen de la fàbrica de La Roqueta, i dels quals Cirici diu que "es combinen malament amb l'exotisme dels arcs apuntats". Aquestes ceràmiques, d'influència hispanoàrab, així com les petites àligues i els dragonets d'arrel mudejaritzant, seran, tal com ens diu Ràfols, els que separin a l'arquitectura de Domènech del catalanisme i el situïn en plena hispanitat.

Finalment, trobem en diferents llocs de la façana, escultura d'estil Prerrafaelista molt semblants a les que apareixen a l'exterior del Palau de la Música de Barcelona, obra del mateix arquitecte. En el xamfrà, a l'alçada de l'últim pis, es van situar dues figures que representaven dos joves de diferent sexe, amb indumentària medieval, que a manera de Atlants sustentaven l'escut del regne de Mallorca. També sobre el vèrtex de l'arc d'un dels miradors, hi ha el bust d'una figura femenina, amb llarga cabellera ondulada que sembla flotar sobre les seves espalles, d'un estil típicament Art Nouveau. Per últim, a la balustrada del primer pis es van situar quatre escultures de nens, rodejats d'elements vegetals i florals, que com les demés figures són d'estil Prerrafaelista.

En instal·lar-se en aquest edifici l'Institut Nacional de Previsió, el Gran Hotel va sofrir varies transformacions en les que foren amputats els acabaments gòtics de la façana i foren tapiats els arcs escarsers i trilobulats del pis inferior. Aquestes reformes restaren esveltes a l'edifici i li van fer perdre la seva autèntica fesomia. (Aquest article inclou plànol de la planta baixa i alçat de la façana)"

### 5.- Navascués, Pedro: "La arquitectura modernista", dins de Vol. V: "Del Neoclasicismo al Modernismo" de AAVV: HISTORIA DEL ARTE HISPANICO. Ed. Alhambra. Madrid, 1979. (ESP).

"El 1901 es va començar la construcció del Gran Hotel de Palma de Mallorca, que és una obra important dins de la producció de Domènech i Montaner, resultant al propi temps una fita en el panorama arquitectònic de la capital balear. Aquesta va veure acabar el 1903 el gran edifici que responia a patrons conceptuals i tècnics diferents. En realitat és el primer hotel de viatgers que, amb alguna importància, s'aixeca a les illes, d'acord amb un programa específic. De les seves façanes podria destacar-se, en l'aspecte tècnic, la solució de la planta baixa a base d'uns elements portants; parelles de columnes, que donen gran transparència i llum als interiors, veient-se en ella la tendència de Domènech a eliminar l'opacitat dels murs de càrrega en els plànols de la façana. D'altra banda, i ara en l'aspecte decoratiu, en el pis alt del Gran Hotel es pot veure la característica orquestració cromàtica, a base de panys ceràmics i els consabuts temes de dragons, que creen un ritme peculiar en torn als envans, la seriació dels quals és, en

realitat, la mateixa que la de les tres plantes intermitges."

**6.- Seguí Aznar, Miguel: CIEN AÑOS DE LA HISTORIA DE BALEARES. ARQUITECTURA.** Ed. Salvat. Caja de Ahorros i Monte de Piedad de las Baleares. Palma de Mallorca, 1982. (ESP).

"A Mallorca no es pot parlar d'un veritable moviment modernista, ja que no van existir els condicionants socio-econòmics i culturals capaços de sustentarlo, com va ocórrer a Catalunya. Cronològicament podem situar la seva entrada al 1901, data del projecte del Gran Hotel, de Domènech i Montaner i el 1914 com a data de tancament, any en que Gaudí abandona les obres de restauració de la catedral.

Estilísticament, a Mallorca hi ha una clara diferència entre les obres dels arquitectes catalans i les dels locals. Els primers arriben en un moment determinat a l'illa per a realitzar algun encàrrec i les seves creacions no presenten gens diferències estilístiques amb les de Catalunya.

Lluís Domènech es traslladà a Mallorca per a la construcció del Gran Hotel (1901-1903), obra que pertany a l'etapa de plenitud de la seva producció arquitectònica, i en la que, a part d'un decorativisme floralista desbordant, podem trobar dos elements fonamentals: d'una banda, uns espais arquitectònics resoltos amb una lògica admirable, i d'altra, una utilització molt intel·ligent dels nous materials. Totes dues característiques situen Domènech entre els precursors de l'arquitectura contemporània, de caire més racionalista.

Malauradament aquesta obra va ser molt reformada al 1942, i va perdre gran part de la seva fesomia original".

**7.- Bassegoda i Nonell, Joan: GENT NOSTRA: DOMENECH I MONTANER.** Edicions de Nou Art Thor. Barcelona, 1986. (CAT).

"La data 1902 apareix figurada en el pinyó del xamfrà del Gran Hotel de Palma de Mallorca a la Plaça Weyler, 7. Una construcció digníssima de Domènech amb tots els requisits del seu estil, escultures, detalls ornamentals molt florits, balcons d'ampit de pedra semblants als de la casa Lamadrid i, a la planta baixa, amplies obertures amb arcs carpanells damunt de gruixudes columnes aparellades i separades per petits arcs lobulats amb els que més endavant va projectar per la casa Fuster. L'Hotel va inaugurar-se en començar 1903 i després va sofrir grans modificacions. Ha perdut totes les cresteries de la part alta i inclús el grup escultòric del pinyó angular que va ser desmuntat i col·locat de bell nou més avall suprimint la llegenda "Gran Hotel" i perdent la data esculpida. La planta baixa va ser igualment canviada en instal·lar-se les oficines de l'Institut Nacional de Previsió. La direcció de les obres, el 1902, la va dur l'arquitecte Joan Alsina i Arús (1887-1912). La direcció General de Patrimoni acordà el 3 de juny de 1979 iniciar l'expedient per tal de declarar l'edifici monument històric-artístic de caràcter local".

**8.- Bancells, Consol: EL MODERNISME A MALLORCA.** Terra Nostra N° 20. Edicions de Nou Art Thor. Barcelona, 1989. (CAT).

"Domènech i Montaner va presentar el projecte definitiu l'any 1901. L'arquitecte municipal de Palma, Jaume Aleñar, fou l'encarregat de les obres.

En el Gran Hotel, l'excel·lent i acurat treball en pedra, ceràmica i vidre reflecteix en aquest moment de màxima plenitud creativa de l'arquitecte.

El Gran Hotel és un edifici de quatre pisos amb planta octogonal. La constant preocupació de Domènech per la perfecta il·luminació de les estances queda palesa, una vegada més, en aquest edifici. Domènech va disposar quasi totes les cambres a les façanes amb l'objectiu d'aconseguir una perfecta il·luminació de l'interior. Els vitralls són també característics en tota l'obra de Domènech, i aquí els trobem decorant les sis tribunes de l'edifici. Es combinen els elements florals amb els geomètrics. Les peces de vidre que componen el dibuix estan delimitades amb vidre "cloisonné", és a dir, amb petites boles de vidre de colors. Cap altre edifici de Palma mostra una riquesa vitrallística comparable a la del Gran Hotel.

En l'ornamentació exterior destaca el treball en pedra i ceràmica. Els plafons ceràmics, combinen rajoles de color blanc, blau i vermell. El gust per l'heràldica de Domènech i Montaner es manifesta també en aquest edifici. Aligues, escuts, dracs i lleons, són típics de l'estil domenequí.

En el treball en pedra hi destaquen els elements florals i heràldics. Els capitells pertanyen a la seva primera etapa evolutiva, on l'ornament floral no és un collar independent, sinó que perdura encara darrere d'ell la motlluració tradicional del capitell. En diversos llocs de la façana trobem escultura pre-rafaelita, semblant a la que decora el Palau de la Música de Barcelona. Dalt, a la part central de l'edifici, hi ha representades dues figures, masculina i femenina, amb vestit medieval i que sostenen la corona de l'escut de Mallorca. Hi trobem altres figures, com el bust d'una dona típicament modernista, amb llarga cabellera ondulada i envoltada per escuts i elements florals o els quatre nens voltats de molius florals a la manera també pre-rafaelita.

Els vitralls i d'altres elements de la planta baixa, així com la creu i la resta del coronament de l'edifici, van ésser mutilats quan l'Hotel fou convertit en seu de l'Institut Nacional de Previsió. Molts dels elements escultòrics que ornamenten la façana es troben actualment en molt mal estat. Ara, comprat per una entitat d'estalvis, resta tancat a l'espera de la seva completa restauració. L'any 1980, J.M. Llopart ja apuntava la importància de la restauració d'aquest edifici, perquè "hauria de recobrar, almenys a l'exterior, la forma que li va donar Domènech i Montaner. Pensem que, si haguéssim tingut un mínim de sensibilitat per aquestes coses, el Gran Hotel de Ciutat, amb el seu moblatge característic i les seves sales ornades amb teles de Mir i Rusinyol, s'hauria pogut convertir en un fabulós museu del Modernisme."

**9.- Seguí Aznar, Miguel i G. Murray, Donald: EL MODERNISMO Y SU TIEMPO. ARQUITECTURA Y DECORACION EN LAS ISLAS.** Ed. José J. de Olañeta. Mallorca, 1989. (Presentació de O. Bohigas). (ESP).

"El 1901 l'empresa Palmer va encarregar en Lluís Domènech i Montaner el projecte del Gran Hotel, que seria el precursor dels hotels actuals, i el primer edifici modernista de importància realitzat a les illes.

Aquesta obra pertany a l'etapa de plenitud en la seva producció arquitectònica, que es situa entre 1895 i 1905, i que coincideix també amb

el període de més activitat política i cultural de l'arquitecte.

Si analitzem el Gran Hotel des del punt de vista estilístic, observem que l'arquitecte català no s'ha després de les seves arrels eclèctiques, ja que en el disseny de les façanes predominen les línies híbrides i orientalistes. Es, però, el desbordament floralisme decoratiu, que adequa l'obra de Domènech al moviment europeu en la seva vessant naturalista, la característica més destacada. L'element vegetal i floral s'estén al llarg de tot l'edifici, sobre balustrades, capitells i motlures, fins i tot en les decoracions interiors.

Junt amb l'ornament naturalista apareix, com aportació de la cultura nacional, la ceràmica policroma de influència hispano-àrab, i elements decoratius com petites àligues i dracs de possible arrel mudèjaritzant. Es aquesta influència àrab i mudèjar, segons Ràfols, la que situa l'arquitectura de Domènech, més que dins el catalanisme, en plena hispanitat.

Ara bé, l'obra de Domènech d'aquest moment no es caracteritza simplement pel seu decorativisme desbordant. Com diu Bohigas, si fem un esforç mental per limitar tot allò superficial d'aquella decoració, trobem en l'edifici del Gran Hotel dos elements trascendentals; per una banda uns espais arquitectònics resoltos amb una lògica admirable, i per altra, una utilització intel·ligentíssima dels nous materials. Ambdós aspectes permeten inscriure a Domènech entre els precursors de l'arquitectura contemporània, inclús de la seva vessant més racionalista. També és destacable la perfecta integració de les diferents arts, que ens fa gairebé impossible deslligar l'arquitectura de l'escultura i la pintura. Això s'aconsegueix gràcies a la participació de col·laboradors com Vilaró en les pintures decoratives, així com Puigdenegles en el disseny dels mobles i marqueteria, perfectament compenetrats amb l'esperit de Domènech.

En 1942 els arquitectes Eduardo Garay i Enric Juncosa van reformar l'edifici per instal·lar-hi les oficines de l'Institut Nacional de Previsió. En aquesta reforma es va modificar l'interior, alterant gairebé completament la seva distribució i decoració. També l'exterior fou transformat cegant-se els finestrals de la planta baixa i amputant-se els acabaments de la façana. Per tot això, l'edifici va perdre gran part de la seva original fesomia, que actualment es vol recuperar en el projecte de rehabilitació de l'edifici per instal·lar-hi un centre cultural de la Caixa de Pensions."

**10.- Domènech Girbau i Figueras Burrull: LLUIS DOMENECH I MONTANER I EL DIRECTOR D'ORQUESTRA.** Ed. Fundació Caixa de Barcelona. 1989. (CAT).

"Al Gran Hotel de Palma de Mallorca, situat a la plaça Weyler, es dona una temàtica semblant a la Fonda España; es repeteixen les balconades de la casa Thomas i apareixen certs elements, com els arcs carpanells alternats amb arcs lobulats que anuncien la casa Fuster, així com certes parts dels elements de coronament anuncien el Palau de la Música.

.....  
Potser Domènech va voler retre homenatge a l'estructura severa dels contraforts catedralicis i va imaginar que la part de coronament del seu edifici, sobresortint les altres cases, tingués una enèrgica estructura verticalitzant, de nervis primis i esgraonats."

**11.- Seguí Aznar, Miguel: ARQUITECTURA CONTEMPORANEA EN MALLORCA 1900-1947. Universitat de les Illes Balears, COAB. Palma de Mallorca, 1990. (ESP).**

"Lluís Domènech es relaciona amb Mallorca amb motiu de la construcció del Gran Hotel (1901-1903). (Archivo Municipal de Palma. Expedientes de obras particulares, Casco y Arrabales. N°21, año 1901).

Aquesta obra pertany a l'etapa de la plenitud de la seva producció arquitectònica, que es situa entre 1895 i 1905, i que ve a coincidir també amb el període de més activitat política i cultural de l'arquitecte. Durant aquests deu anys realitza edificis com el Palau Montaner, l'Institut Pere Mata, la casa Lleó Morera, l'Hospital de Sant Pau, el Palau de la Música que, segons Bohigas "marquen, efectivament, la definitiva línia de recerca d'un estil personal, dins la ferma influència de l'Art Nouveau, amb totes les variants que la cultura local li subministra."

Si analitzem el Gran Hotel des del punt de vista estilístic, observem que l'arquitecte català no s'ha després de les seves arrels eclèctiques, doncs en el disseny de les façanes predominen les línies híbrides i orientalizants. Es, però, el desbordant floralisme decoratiu que adequa

l'obra de Domènech al moviment europeu en la seva vessant naturalista, la característica més destacada. L'element vegetal i floral s'estén al llarg de tot l'edifici, sobre balustrades, capitells i motllures, i inclús en les decoracions interiors.

Juntament amb l'ornament naturalista apareix, com aportació de la cultura nacional, la ceràmica policromada de influència hispanoàrab, i elements decoratius com aguilós i dracs de possible arrel mudèjaritzant. Es aquesta influència àrab i mudèjar, segons Ráfols, la que desprèn l'arquitectura de Domènech de les hosts catalanistes i el situen en plena hispanitat.

Ara bé, l'obra de Domènech d'aquest moment no es caracteritza simplement pel seu decorativisme desbordat. Com assenyala Bohigas, si fem un esforç mental per eliminar tot allò superficial de aquella decoració, trobem en l'edifici del Gran Hotel dos elements trascendentals; per una banda uns espais arquitectònics resolts amb una lògica admirable, i per altra, una utilització molt intel·ligent dels nous materials. Ambdós aspectes permeten d'inscriure a Domènech entre els precursors de l'arquitectura contemporànea, inclús, de la seva vessant més racionalista. També és destacable la perfecta integració de

les diferents arts, que ens fa gairebé impossible desllindar allò arquitectònic d'allò escultòric i pictòric. Això s'aconsegueix gràcies a la participació de col·laboradors com Vilaró a les pintures decoratives, així com Puigdemòles en el disseny dels mobles i marqueteria, molt compenetrats amb l'esperit de l'arquitecte.

El 1942, els arquitectes Eduardo de Garay i Enrique Juncosa van reformar l'edifici per instal·lar-hi les oficines de l'Instituto Nacional de Previsión. (Archivo Municipal de Palma, Expedientes de obras particulares, Casco y Arrabales. N°780, año 1942). En aquella reforma es va modificar l'interior, alterant quasi per complet la seva distribució i decoració. També l'exterior va ser transformat en cegar-se els finestrals de la planta baixa i en amputar-se els acabaments de la façana. Per tot això, l'edifici va perdre gran part de la seva original fesomia, que actualment es vol recuperar en el projecte de rehabilitació de l'edifici per instal·lar-hi un centre cultural de "La Caixa".

(Aquest llibre inclou esbossos del projecte de façana i de escales)

**1.- Arxiu Administratiu Municipal. Expedient 10831-1903. (ESP).**

Plànols (no signats): Planta façana Pis Principal (columnes), Planta pis 2º (pilastres), Planta pis 1º (columnes i pilastres), Façana, microfilmades.

**Proposta de reforma:**

Verificació d'interiors: reforçar alguns pisos, canviar envans, practicar algunes obertures en les parets de cruïgues interiors, reformar l'escala sense canviar-la d'emplaçament i decorar de nou totes les habitacions. Serà director d'obres Lluís Domènech i Montaner. 4-06-1902.

Sol.licitud permís reforma façana 17-7-1903 (a Francisca Morera Ortiz). Aprovat 29-12-1903: - Enderrocar i reconstruir la façana, - Col.locar 3 tribunes en pis principal, i verificar obres interiors, conforme als plànols, - Coronaments superiors a altura permesa, però es tracta d'un element decoratiu. - Condicions imposades: seguir ordenances, col.locar tanca de precaució, atènyer-se als plànols, façana segons alineació i rasat oficial, construir dipòsit de letrines, comunicar final d'obres... Signat A. Lleó morera i Lluís Domènech i Montaner.

Febrer-Mars 1904. Permis a Francisca Morera per obres de reforma. Aquesta dona poders a Alberto Lleó Morera.

29-03-1904 Sol.licitud rectificació liquidació permisos reforma.

1-07-1904 Contestació.

Rebut pagament permís enderrocament i obres de reforma, Octubre-Novembre 1904.

21-5-1906: Sol.licitud per part de A. Lleó Morera de permís per llogar pisos de la casa Lleó Morera, un cop acabades ja les obres.

**2.- Anònim: "Concurso anual de Edificios y Establecimientos Urbanos (terminados durante el año 1905)" ANUARIO ASOCIACION ARQUITECTOS CATALUÑA. 1909. (ESP).**

"El Jurat ha hagut de fixar-se particularment en l'únic edifici que reuneix, al seu judici, la suma més gran de qualitats, algunes d'elles difícils de superar en bellesa i oportuna aplicació. Ens referim a la casa propietat de D. Alberto Lleó, sita en el Passeig de Gràcia número 35, construïda sota la direcció de l'arquitecte D. Lluís Domènech i Montaner.

Només amb veure la topografia del solar on està asentada la casa, per comprendre quant difícil li havia de ser a l'artista de crear alguna cosa que respongués al tema exigít: una casa per a vivenda d'una família rica, que donés idea exterior e interiorment de l'estat social del seu propietari.

Un solar exigiu i de forma irregular, que comprèn tot just la meitat d'un xamfrà quedant a ambdós costats l'eix de la façana dues parts desiguals; amb obligació de construir un cos a sota per a ús industrial, un pis principal per a vivenda del propietari, i els pisos superiors destinats a l'inquilinat; tal era el programa que havia de desenvolupar l'artista, qui, d'una altra banda podia disposar d'un capital quasi il·limitat per tal de que l'edifici reflexés l'elevada posició del seu propietari.

De com va sortir airós d'aquest objectiu ho demostra la bona adopció de l'eix de la façana en el propi angle del xamfrà, equilibrant la desigualtat de les dues parts en què es divideix, amb la bella proporció dels buits dels diferents alçats, amb els que tracta d'ocultar la seva finalitat mercantil; en l'elegant cúpula que coro-

na l'angle, com per atreure la vista cap a l'eix de l'edifici; en la profusa, quasi excessiva riquesa ornamental ostentadora de la del seu propietari, ornamentació que recorda els engalanaments platerescs; i en la sàvia aplicació dels materials constructius, la solidesa i permanència dels quals queda dissimulada per la mateixa abundància dels temes ornamentals.

No podent l'arquitecte disposar de grans espais per donar majestat als entrepanys, va procedir en sentit invers per obtenir la grandesa desitjada i va optar per les àmplies obertures, accentuant-les en formes modernes i de manifesta estabilitat, amb el que, al mateix temps que utilitzava formes noves, no oblidava que la casa està situada en el millor carrer de Barcelona.

Una altra qualitat apreciable en aquest edifici és la perfecta concordança entre l'interior i l'exterior, llegint-se clarament a la façana l'exacta distribució interna. El jurat convé en que, sota aquest punt, l'obra pot considerar-se perfecta, i que la seva visita al pis principal fou causa determinant de l'acord que ha pres.

En tres parts essencials es divideixen els pisos de la casa: en la corresponent a la façana, és d'admirar l'oportunitat de convertir en dos grans salons els dos costats de l'angle, units per la tribuna central, de manera que poden utilitzar-se com un de sol, gran i espaiós, per a les més solemnes recepcions; altra part és el rebedor, que resol sàviament el donar accés a les diferents parts del pis; i finalment, la que correspon a les habitacions de la família i al menjador, posades en comunicació mitjançant un gran passadís. A més, res d'artificios o fals decora els seus paraments, en els que entren els materials constructius en la seva integritat, encara que polits. Marbres, bronzes, teginats, mosaics, ferros, talles en pedra, tot està idealitzat per una gran imaginació fantàstica, però tot és estable i sòlid.

El Jurat creu convenient secundar aquesta mena d'iniciatives que obren a la casa de lloguer per a les classes acomodades, un horitzó d'art sense economia.

El segon accésit es concedeix al taller de fotografia del senyor Audouard, considerant el Jurat que si bé pel seu estil i esplendidesa mereixeria de més gran recompensa, l'ornamentació d'aquest establiment és inherent a la casa a què pertany, que no és altra que la premiada aquest mateix any, a proposta d'aquest Jurat. Concedint-li aquest segon accésit al Sr. Audouard, per la part que hagi cabut en secundar els projectes de l'arquitecte Sr. Domènech i Montaner, autor de l'edifici Lleó-Morera."

**3.- Ràfols, J.F.: MODERNISMO Y MODERNISTAS. Ed. Destino. Barcelona, 1949. (Versió catalana, 1982). (CAT).**

"La mateixa solució del balcó de la casa Thomas és adoptada per Domènech a la casa Morera; i una altra vegada apareixen columnes gregues en els balcons-galeria i en la tribuna cilíndrica angular. Suma en una casa i en l'altra de l'element clàssic amb algun escadusser record medieval -mudèjar a la casa Thomas en l'aplatat del mur i de record civil gòtic en l'arc rebaixat inferior; romànic potser a la casa Morera, en els jocs d'arcs variats alçant-se sobre curtes columnes a la planta baixa i l'entresol (avui reemplaçats per una botiga)"

**4.- Cirici i Pellicer, A: EL ARTE MODERNISTA CATALAN. Ed. Aymá. Barcelona, 1951. (ESP).**

"Com a desenvolupament dels temes de la Fonda de España, la planta baixa de la casa de Alberto Lleó Morera, en el passeig de Gràcia cantonada Consell de Cent, es componia d'unes arcades alternativament grans i petites, escarseres i trilobulades, suportades per robustes columnes de marbre vermell de Novelda. Els capitells tenien forma de copa, de coll estriat helicoidalment per un feix de talls i botina envoltada de flors o composicions variades de fulles. El sòcol que suportava les columnes s'interrompia amb llurnes partides per columnetes de capitell de fulles de castany i cobertes per un fris d'heura que feia de llosa dels balcons de ferro forjat salpicats de flors metàl·liques i centrats per copes jardineres en las que es collien, molt elegants, portades per una brisa que arremolinava la seva túnica, les belles dones, de tany natural, esculpides per Eusebi Arnau.

Els arcs trilobulats, amb la seva part alta cegada per una estilització de col-i-flor o api, alternativament, eren buits o cegats per un mosaic representant trams, simètricament compostos, d'hortènsies.

La planta principal aboca per una columnata estriada, el balcó de la qual s'adornava amb garlandes i, a la tribuna, amb sis nimfes assegudes, que s'h'an destruït. Balcons cobreixen aquestes columnates, amb calats florals d'hortènsies i, a la tribuna, heràldics, als que es surt per llindes adovellades amb mainells, que flanquegen els alt-relleus de quatre noies que representen els invents artístics, amb màquina fotogràfica de manxa i gramòfon de trompa. En el segon pis, l'artifici modernista del buit de mig punt que aparenta ser un cercle subdividit per dues columnates, dona pas als balcons en forma de llengua. A la part alta, galeries rítmiques, de llinda i cartel·la trilobulades, coronen la façana sota els òculs calats amb flors i talls serpentejants i el merlet de corones, corns entrecruats i pinacles. Un temple, a la cantonada, es cobreix amb una aguda cúpula de ceràmica policroma.

**5.- Bohigas, Oriol. "La casa Lleó Morera". LLUIS DOMENECH I MONTANER. EN EL 50è ANIVERSARI DE LA SEVA MORT. Nadala Carulla. Barcelona, 1973. (CAT). Mateix text a Bohigas: ONCE ARQUITECTOS. Ed. La Gaya Ciencia. Barcelona, 1976. (ESP).**

"La casa Lleó Morera, és la més malmesa de totes. El coronament està desfet, l'escala mostra greus mutilacions i la planta baixa i l'entresol - el fragment de façana més representatiu de l'estil domenequí que comentem- fa anys va ésser brutalment destruït. La disposició general de la planta i la composició de façanes són una mostra de la gran habilitat de Domènech per convertir unes dificultats de forma i de manca d'espai en excuses expressives. La girada a 45º de la façana és aprofitada per marcar un eix i una frontissa a la façana i als interiors, un espai continu còncau al voltant d'una xemeneia convexa. Al pis principal es conservaven els mobles de Gaspar Homar i les grans superfícies vidriades del menjador i dels salons que assenyalaven una fluïdesa d'espais sempre subratllada per una sèrie de recursos habituals en Domènech: l'ornamentació esfumada, la independència entre estructura i fusteria, que queda sobreposada o juxtaposada i conserva la continuïtat dels espais estructurals, el mateix detall dels cantells roms i afuats de les fusteries...A l'entresol hi havia hagut l'estudi del

foliògraf Audouard i a les grans balconades s'hi interferien les conegudes escultures d'E. Arnau, dues figures femenines de ressonàncies pre-rafaelites, enroscades amb vels a unes grans copes de pedra. La tribuna de la cantonada - fórmula repetida a la casa Navàs i a la casa Fuster - recolzada sobre una sèrie de mènsules radials amb figures femenines entre garlandes, aguantant diversos aparells representatius de la nova tecnologia artística. La casa fou premiada per l'Ajuntament com la millor obra de l'any 1905".

**6.- Navascués, Pedro: "La arquitectura modernista", dins de Vol. V: "Del Neoclasicismo al Modernismo" de AAVV: HISTORIA DEL ARTE HISPANICO. Ed. Alhambra. Madrid, 1979. (ESP).**

"En aquests anys inicia a Barcelona una sèrie d'edificis de vivenda com la casa Lamadrid (1902), la Fonda España (1903) i la casa Lleó Morera (1905), que marquen una evolució en el procés integrador de les arts, on cada vegada és més difícil desllindar el camp arquitectònic del escultòric i pictòric. La participació de Gaspar Homar en el disseny dels mobles, mosaics i marqueteria de la casa Lleó, així com la de l'escultor Eusebi Arnau, perfectament compenetrats amb l'esperit de Domènech, van fer d'aquest edifici una obra mestra quant a la creació d'ambients homogenis de depuradíssim disseny modernista. En aquest aspecte hem de recordar les gracioses figures femenines que, oblidant l'antic i pesat paper de les cariàtides, es mouen amb llibertat al marge de l'estructura, portant flors i garlandes. Aquest tema, que tornaria a utilitzar-ho a la casa Solà (1913-1916) de Olot, on també intervingué Arnau, és potser l'aspecte més afí a certes concepcions del modernisme internacional."

**7.- Domènech, Lluís: "Reconsideración de la casa Thomas". ARQUITECTURAS BIS Nº 30-31. Septiembre-Diciembre 1979. (ESP).**

"Serà en una etapa posterior, iniciada amb la casa Lleó-Morera i Fuster, on s'empenirà l'inevitable tasca de dissenyar el repetitiu desenvolupament de les plantes en alçada i s'entendrà l'edifici com a peça d'un conjunt, la illa, al que serveix delimitant paraments enrasats i coronant els quatre o cinc pisos amb acabaments diferents segons sigui la seva posició en cantonada o en el centre de l'illa".

**8.- Bassegoda i Nonell, Joan: GENT NOSTRA: DOMENECH I MONTANER. Edicions de Nou Art Thor. Barcelona, 1986. (CAT).**

"La casa Lleó-Morera, una de les més sobresortints obres de Domènech, va iniciar-se el 1903. Està situada al passeig de Gràcia, 35, xamfrà amb Consell de Cent, i l'encàrrec, una reforma de façana, li va ser fet per la senyora Francesca Morera Ortiz. Després resultà una casa feta tota de bell nou i plena de detalls propis de la barroca manera de produir-se de Domènech. La composició recorda la del Gran Hotel de Mallorca però amb major complexitat en la decoració arquitectònica i escultòrica amb nombroses figures en alt relleu d'Eusebi Arnau, en especial les famoses senyores de la tassa del pis entresol.

A la planta baixa hi havia tot un seguit d'arcs carpanells i trilobulats sobre columnes de marbre i capitells florals. Al xamfrà, el balcó, la tribuna amb sis nimfes a l'ampit i, dalt de tot, un temple perpter monòpter hexàstil amb un cupuli revestit de ceràmica groga i blava amb una corona d'altíssims pinacles que també eren presents en el capçal de la barana del terrat.

Damunt de la caixa d'escala hi havia una cúpula amb volta de quatre punts revestida de ceràmica. A l'interior la decoració és també molt complicada amb parquets, arrambadors de fusta i ceràmica, mosaics, vidreres i escultures. A l'entresol hi hagué l'estudi fotogràfic dels germans Audouard, que havien estat els fotògrafs oficials de l'exposició de 1888, i la decoració, acabada el 1905, era d'Arnau i Adrià Gual amb mobles de Gaspar Homar i marqueteria de Josep Pey i Farriol. A destacar la llar de foc, a la campana de la qual es representa l'Epifania.

La casa, que després va ser d'Albert Lleó-Morera, rebé el premi al millor edifici acabat dins l'any 1905 i va ser ressenyada per les millors revistes de l'època.

Malauradament ha perdut molt en el decurs del temps. En primer lloc el temple del xamfrà va ser convertit en niu d'ametraladores quan les lluites intestines dels republicans l'any 1937 i calgué derrocar-lo. La cúpula damunt de l'escala desaparegué el 1943 en ser adquirit l'immoble per una companyia d'assegurances. Aleshores el local antigament ocupat per Audouard va ser arrendat a Pau Loewe que hi va instal·lar-hi la botiga que du el seu nom. En aquesta ocasió sí feren obres de reforma, desaparegueren les figures de les senyores de la tassa, es canvià el forjat de l'entresol i van suprimir-se les nimfes del balcó del principal, mentre que els pinacles del terrat també van ser eliminats.

El projecte de la casa Loewe el signà l'arquitecte Ramon Duran i Reynals i la decoració, la projectà Francesc Ferrer i Bartolomé, essent el contractista Ribas i Pradell, S.A."

**9.- Hernández Cros i AAVV: CATALEG DEL PATRIMONI ARQUITECTONIC HISTORICO-ARTISTIC DE LA CIUTAT DE BARCELONA. Ed. Ajuntament de Barcelona, 1987. (CAT).**

"Passeig de Gràcia, 35. Casa Lleó Morera. Categoria B, cap. II.

La casa Lleó Morera, obra del 1905 de Lluís Domènech i Montaner, constitueix el millor exemple de la plenitud de l'estil floral domenequí aplicada a una casa de pisos. Tot i això, i havent estat premiada en el seu moment per l'Ajuntament, ens ha arribat salvatgement mutilada, tant en els baixos, on columnes i escultures han estat substituïts per una pretenciosa botiga, com en els acabaments, dels quals ha desaparegut un cos alt enretirat i l'esvelt temple que coronava el xamfrà, en el qual es conserva, sense les escultures d'Eusebi Arnau, la tribuna de planta circular. Als alçats, Domènech defuig la convencional disposició dels balcons i actua amb una gran llibertat i varietat; galeries columnades al principal, i al capdamunt, sota un tancament calat en la pedra, avui molt erosionada, balconeres al primer, flanquejades per relleus femenins, i uns originals balcons aparentment circulars al segon. L'interès que suposa l'edifici a tots nivells contrasta amb el mal estat de conservació general. La rica decoració interior es conserva també només en part."

**10.- Permanyer, Lluís: "La casa Lleó i Morera, a punto de ser lo que fue. Restauración de una obra maestra de Lluís Domènech i Montaner." LA VANGUARDIA. Lunes 16 de Marzo 1987. (ESP).**

"En el número 35 del passeig de Gràcia, cantonada Consell de Cent, s'aixecava la casa Rocamora. La va comprar la senyora Francesca Morera i Ortiz, que encarregà a Domènech i

Montaner una simple remodelació de la façana. El conegut arquitecte la va convèncer de que era millor l'enderrocament i la construcció d'una nova i important. Així van començar el 1903 unes obres que van durar dos anys.

El 1906, l'Ajuntament, seguint la tradició elo-giosa -inspirada per Pirozzini per estimular la construcció- de premiar cada any les obres arquitectòniques més destacades, guardonà la casa Lleó Morera com la millor construïda en 1905; però a més, la botiga del fotògraf Audouard, que ocupava la planta baixa i que havia estat realitzada per Domènech i Montaner va ser distingida amb el primer accésit a la millor decoració -de Arnau i Adrià Gual, segons Bassegoda; a Domènech i Homar, segons Cirici- d'establiment comercial.

Les publicacions de l'època li van dedicar els pertinents elogis, però també és revelador que la guia que a París va publicar el 1909 A. Ossorio Gallardo, li va dedicar quatre fotos i un text molt adulador.

La planta baixa de la façana era realment espectacular, amb la successió de grans arcades sostingudes per robustes columnes de marbre vermell de Novelda i capitells florals. Dos belles dones de mida natural, cisellades pel destacat escultor Eusebi Arnau, apareixien abraçades a d'altres tantes grans copes jardineres i adornades per una sensual túnica arremolinada. D'això no queda ni rastre.

Els noucentistes odiaven el Modernisme, fins a tal punt que tot un arquitecte culte com Ramon Duran i Reynals va signar la seva destrucció amb la finalitat de donar pas a la nova decoració de la botiga Loewe, que va projectar Francesc Ferrer i Bartolomé i que, segons precisa Bassegoda, en 1943 va construir el contractista Ribas i Pradell. Demostració patent de l'avorriment fins i tot físic que sentien va ser la destrucció a martel·lades de les dues delicades noies d'Arnau. Els caps es conserven avui al Museu Dalí de Figueres. (Dalí les va comprar per pocs diners al porter de la casa que les havia recollit de la vorera). També van ser destruïdes les sis nimfes pètries que orlaven la base de la tribuna.

El primer pis conserva els delicats relleus de quatre noies que elogien els avenços de la tècnica, i per això apareixen al costat d'una màquina fotogràfica de manxa, un gramòfon de trompa, un reòstat i una bombeta (el quart està en molt mal estat i ja és impossible de identificar).

La casa va ser originàriament coronada per un acabament tan històric com espectacular. A la cantonada, un temple de pedra meravellosament treballat i acabat en una cúpula de ceràmiques groga i blau; la caixa d'escala era dissimulada amb pinacles escultòrics i acabada amb una cúpula també ceràmica; la barana estava formada per una successió de pinacles. Quan van esclatar en 1937 els "fets de maig", van muntar en l'estratègic temple una metralladora, que mantenia un tiroleig amb els emboscats davant, en el Cercle Equestre (nº 38). Sembla que la peça arquitectònica va resultar malmesa i va ser demolida. Però també van acabar amb tota la resta de l'ornamentació esmentada.

La decoració interior de la casa era fastuosa. A excepció de la que ornava la botiga, ens ha arribat miraculosament intacta. L'ambient és un autèntic deliri d'atmosfera wagneriana, en la que la natura triomfa amb un esplendor digne de l'esclat primaveral.

Morera, aquest entresol tenia la mateixa distribució que els pisos superiors, un mateix nombre d'habitacions, entrada per l'escala de veïns i escalfapanxes entre els dos salons que donaven al passeig de Gràcia, dels quals el paral·lel a l'eix del passeig resultava més curt que el dels altres pisos perquè tenia una entrada exclusiva per una altra escala, a la qual s'accedia pel portal que s'obria a l'extrem superior de l'edifici (aquest detall es pot comprovar a la fotografia publicada a la pàgina 269 del llibre "Arquitectura modernista" d'Oriol Bohigas i Leopold Pomés). Juntament amb l'entresol es van llogar els semisoterranis i la sala magatzem posterior de la casa. Guarnit exteriorment amb les enyorades figures femenines modelades per Arnau i amb la magnífica instal·lació que en aquell entresol va fer el fotògraf Pau Audouard, primer dels llogaters, aquell mateix 1906, en el Concurs Anual d'Establiments va merèixer el segon accésit.

Al cap de dos mesos de l'adquisició de Can Lleó Morera per la Companyia d'Assegurances Bilbao, el 10 de març de 1943, per un import de 3.000.000 de Pts., la primera sol·licitud d'obres per "estucar façanes al nº 35 del passeig de Gràcia, que requereixen un gratat i neteja de les superfícies de pedra natural" van ser gestionades el juliol del mateix any. El 10 d'octubre del mateix any, Bilbao, Companyia d'assegurances, sol·licita en nom de la propietat el permís oportú per portar a la pràctica unes obres de reforma als baixos de l'immoble. Les obres de referència consisteixen en "la supressió de les parets existents, indicades als plànols, amb el consegüent apuntalament per mitjà de jàsseres i pilars; a abaixar el sostre existent fins al nivell de la vorera del carrer a la part que ocupa la primera crugia actual, a fi d'aconseguir el nivell de l'actual entrada a tota l'amplada de la botiga. En conseqüència, es suprimeixen els graons existents i se'n construeixen de nous, centrats, per salvar el desnivell, tot tal com es grafia als plànols adjunts: "S'enguiran els trossos de parament que resultaran afectats per les obres, tant a les parets com als sostres. El pressupost a què es calcula que ascendiran les obres és de 50.000 Pts.". Les obres foren aprovades el 14 de febrer de 1944.

Mentrestant, el 30 de desembre de 1943, el senyor Pau Loewe firma una altra sol·licitud d'obres. Consisteix a "ampliar la construcció amb una mollura a la façana i una lluernia que surt 1,06 m del pla de la façana, prèvia la consegüent excavació del terreny i la construcció del corresponent mur de contenció de terres, sota la direcció de l'arquitecte Ramon Duran i Reynals i de l'aparellador Adolf Ollé i Nogués". D'aquesta reforma se'n va encarregar la constructora Ribas i Pradell. La desencertada reforma, que va alterar l'aspecte de tota la part baixa de l'edifici, es deu al projecte del decorador Francesc Ferrer i Bartolomé. De les figures femenines -van resultar totes trencades-, només se'n conserven els caps (al Museu Dalí de Figueres, molt erosionats i disposats entre altres objectes) i les nimfes, que eren les figures més petites que adornaven la cornisa de la rotunda central de l'edifici, a l'alçada del principal, es diu que van ser desmuntades i portades a l'Ajuntament, tot i que aquesta dada no ha estat comprovada.

**12.- García, Iluminación: "Oficinas en Barcelona" ON N°104. 1989.(ESP).**

"La Casa Lleó Morera constitueix el millor exemple de la plenitud de l'estil floral domenequí, aplicat a la tipologia de l'habitatge plurifamiliar. En un moment en què el modernisme havia aconseguit la consolidació

definitiva dels seus sistemes sintàctics característics, l'arquitectura pot dedicar-se ja a l'exploració de noves expressions tipològiques i formals, com és -en el cas de la Casa Lleó Morera- el tema de les obertures de les façanes. Tanmateix, l'encert més significatiu de Domènech en aquest edifici fou potser la perfecta coordinació aconseguida en el treball dels excepcionals artesans que van col·laborar en la seva realització; Eusebi Arnau (decoració escultòrica de les façanes), Lluís Bru (decoració ceràmica d'aquests mateixos paraments exteriors), Enric Serra (ceràmiques interiors), Josep Pey (disseny de marqueteries i pintures ornamentals), Rigall i Granell (vidreres emplomades) i Gaspar Homar (decoració general i amoblament dels espais interiors).

Malgrat que la casa Lleó Morera rebé en 1906 el premi concedit per l'Ajuntament al millor edifici de la ciutat, la seva història està plagada d'incidents i vicissituds en les que ha perdut alguns dels seus elements més significatius; el temple circular que coronava la seva façana (actualment en curs de reconstrucció) i la decoració escultòrica de les plantes baixa i entresol. Pel contrari, alguns dels habitatges de l'edifici conserven l'estructura espacial i els tractaments ornamentals originals. Una d'elles fou rehabilitada en 1987 per la instal·lació de la seu del Patronat Municipal de Turisme (publicat en ON n°86).

.....

**13.- Domènech Girbau i Figueras Burrull: LLUIS DOMENECH I MONTANER I EL DIRECTOR D'ORQUESTRA. Ed. Fundació Caixa de Barcelona. 1989. (CAT).**

"La més representativa i clàssica de les cases de vivenda de Domènech és la casa Lleó Morera.

El solar de la casa Lleó és el clàssic de 15 m. d'amplada amb la singularitat d'ampliar-se quan arriba al xamfrà Passeig de Gràcia-Consell de Cent. Aquesta anomalia suggereix ja d'entrada la zonificació clara en què l'arquitecte divideix les dues parts fonamentals de l'habitatge: La part més ampla i amb vistes sobre el carrer, es destina a la zona pública i representativa, aquella que només s'obrirà per a rebre visites en els salons o en el despatx-biblioteca. Separada d'aquesta zona mitjançant l'estrangulació de l'escala i dels celoberts, comença la intrincada teoria de petits dormitoris, saletes, cuines i rebostos que constitueixen el veritable habitatge. Al final de la seqüència, el menjador i la galeria recobren l'èmfasi representatiu. La proporció entre les dues parts es manté molt equilibrada, i reflecteix la dualitat del sistema de vida i la importància donada a la imatge representativa del habitatge. Els salons de la Lleó Morera, per exemple, superen els 130 metres quadrats, dimensió d'un bon habitatge actual.

A l'estratificació tipològica dels edificis li correspon una diversificació morfològica en alçada que tendeix a singularitzar la individualitat de les famílies que vivien en el mateix immoble. El tractament diferenciat dels pisos és l'excusa per a definir una autèntica teoria de composició de la façana: la façana de la Lleó Morera és concebuda com una composició acabada en si mateixa, però referida, al mateix temps, al context general de l'illa, mentre els dos trams plans estan pensats per a "creixer" a les cases veïnes, empalmant la successió de finestres mitjançant la zona de paret totalment lliure que fa de junta.

El tractament "urbà" de la casa, també es nota en la voluntat de que les dues peces planes de la façana, de dimensions diferents, siguin

llegides com a iguals, subratllant així la continuïtat del xamfrà, element bàsic de la morfologia general de l'Eixample. Això s'aconsegueix gràcies a la repetició d'un motiu, encara que les unitats de què es compongui siguin diferents en nombre. (Columnes al principal, mainells a la "loggia").

.....

Els dos esmentats fragments de la façana plana tenen una composició interna pròpia: el conegut esquema del Palau Ducal de Venècia es repeteix una vegada més, tot disminuint en alçada la potència de les obertures, i recuperant la foradada finalització de "loggia" que enllaça amb la florida terminal de coberta. Es una composició que superposa, com a tantes cases de Domènech, dos esquemes que es troben en un punt, que a la Lleó Morera és l'extraordinària finestra-balcó circular del segon pis.

La coherència que a cada moment té l'exterior també es troba en el tractament interior de l'edifici.

L'accés des del carrer es feia pel xamfrà i el vestíbul, no gaire gran però extremadament decorat, anava a buscar directament l'escala, molt ben col·locada en planta.

El principal, com a paradigma, s'obre amb un vestíbul que a la seva funció com a distribuïdor (5 portes) uneix la de la visió diafragmàtica sobre les peces representatives de l'habitatge en un dia de recepció. En aquesta peça s'inicia el tractament en alçada, tan característic del Modernisme, amb resonàncies vieneses: El nivell de l'arrimador, la paret decorada en colors clars i motius petits i la superfície rugosa i en clar-obscur de les bigues i els revoltos decorats del sostre. El més significatiu no és aquesta divisió sinó la forma com es fa el traspàs: A la Lleó Morera, l'arrimador és el fust d'unes pilastres, els seus capitells florals connecten fluidament amb les parets i amb els arcs lobulats de les portes on apareixen les figures al·legòriques modelades per Arnau.

Del vestíbul es passa als salons, una peça que ocupa tota la longitud de la façana, de crugia atrevida, i que, en el pis principal, proposa una de les més emocionants relacions visuals amb el carrer, a través de la columnata exempta (ja hem comentat la confiança que tenia Domènech en la funció espacial de les columnes). Aquí no estem en la complexa i multicolor alternança de les columnes del Palau, sinó davant d'una successió severa de fustes monocolors, separats de la transparent fusteria, la qual cosa crea la idea d'una gran peixera o mirador que passa de l'alineació recta a la planta circular del mirador sense solució de continuïtat. Davant d'aquest immens mirador es desenvolupa la vida del saló, centrada en la llar de foc, inflexió de la convexitat de la cantonada corregida per la presència dels dos escons de fusta, en els quals la presència "mitteleuropa" hi és patent.

A l'extrem oposat dels salons, hi havia el menjador i la galeria. L'esquema laberíntic de les habitacions centrals recobra claredat en la peça del menjador, tractat amb una asimetria que els mobles de G.Homar emfasitzen. La rotunda de la galeria torna a ser, com a l'extrem oposat, una gran peixera, amb vitralls que evolucionen la Natura".

**14.- Lacuesta y González: ARQUITECTURA MODERNISTA EN CATALUÑA.** Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1990. (ESP).

"Casa Lleó Morera. 1905. Passeig de Gràcia, 35. Accessible i visitable el vestíbul i la planta principal (oficina de turisme).

Es potser l'edifici residencial més interessant dissenyat per Domènech. Al 1943, una inculta transformació de la planta baixa per instal·lar una botiga de luxe ens privà de la bellesa de la combinació de l'arquitectura de Domènech (columnes de marbre vermell de Novelda, capitells florals, arcs escarsers o trilobulats amb figures a l'intradós) i l'escultura d'Eusebi Arnau; en el centre dels finestres de l'entresol, dues figures femenines de mida natural, les túniques de les quals s'enroscaven a les grans tasses jardineres que sostenien i, assegudes en el bord de la tribuna, sis nimfes que subjectaven garlandes, les vestidures de les quals es convertien en les mènsules radials de suport.

En el vestíbul es conserven alguns mosaics de Lluís Bru, autor dels primitius de la cúpula i, a la planta principal, mosaics, elements ornamentals arquitectònics i arrimadors i detalls de fusteria de Gaspar Homar, relleus d'Eusebi Arnau i excel·lents vidreres policromes. L'escultor Alfons Juyol va realitzar els treballs d'ornamentació de l'edifici que no realitzà Arnau i executà els d'aquest.

La coronació de la façana ha estat restaurada (1989) sota la direcció dels arquitectes Oscar Tusquets i Carles Diaz. La restauració de la planta principal i la instal·lació del Patronat de Turisme (1987-1988) fou projectada per Mireia Riera."

**15.- Hernández Cros, Mora i Pouplana: ARQUITECTURA DE BARCELONA.** Ed. Demarcació de Barcelona del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. Barcelona, 1990. (CAT).

"1905: Lluís Domènech i Montaner. 1988. Restauració i reposició del temple: Oscar Tusquets i Carles Bassó".

**16.- Bancells, Consol: GUIA DEL MODERNISME A L'EIXAMPLE.** Col. Terra Nostra N° 22. Edicions de Nou Art Thor. Barcelona, 1990. (CAT).

"L'Ajuntament de Barcelona concedí a aquest edifici el premi a la millor obra realitzada l'any 1905. Fa poc se n'ha restaurat la façana, el temple del terrat i l'interior. La planta baixa -- exterior i interior -- fou salvatgement mutilada per l'empresa "Loewe". Els balcons eren de ferro forjat, amb unes jardineres de pedra amb forma de copa, a les quals -- com indicava A. Cirici -- s'agafaven, portades per una brisa que arremolinava els seus vestits unes donzelles de mida natural". També van ser suprimides les sis nimfes assegudes i voltades de garlandes que decoraven la tribuna.

Al primer pis sobresurten els balcons de pedra, flanquejats per relleus escultòrics, que representen els invents de l'electricitat, la daguerrotipia (utilitzada pel famós fotògraf de l'època Pau Audouard, en el seu estudi de la planta baixa) i el fonògraf. Als dos últims pisos destaca la combinació dels balcons de planta circular, galeries d'arc trilobulat i cresteries d'elements florals i heràldics. El temple que coronava l'edifici va ser demolit per un projectil l'any 1937. La recent reconstrucció d'aquest temple, decorat amb relleus escultòrics de pedra i ceràmica vidrada policroma, ens permet

descobrir el seu paper en l'equilibri visual de la façana de l'edifici.

El conjunt ornamental de l'interior és inigualable. El terra és revestit amb parquet, paviment hidràulic o mosaic romà; els arrimadors ceràmics amb rajoles, peces emmollades, mosaic o trencadis; les finestres i tribunes interiors amb vitralls; els sostres estan pintats, enrajolats o teginats de marqueteria; les parets pintades, estucades o amb esgrafiats; les portes són de fusta esculpida; les làmpades, tiradors i espieres són de llautó; els arcs de les portes estan decorats amb relleus escultòrics de pedra; les llars de foc combinen metall, mosaic i fusta tallada.

La casa Lleó Morera és sens dubte l'edifici que millor representa la passió dels arquitectes modernistes per la realització de l'obra d'art total. Cap altre edifici de l'Eixample va ser decorat amb tanta profusió i qualitat d'elements decoratius en totes les plantes. Domènech va comptar amb els millors artistes del moment, com l'escultor Eusebi Arnau, el moblista i decorador Gaspar Homar, el dissenyador Sebastià Junyent, el mosaicista Mario Maragliano, el decorador Josep Pey i tants d'altres excel·lents artesans que resten en l'anonimat."

**17.- Solà Morales, Ignasi: ARQUITECTURA MODERNISTA. FI DE SEGLE A BARCELONA.** Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1992. (CAT).

"Per al luxós habitatge del principal del passeig de Gràcia, xamfrà amb el carrer de Consell de Cent (casa Lleó-Morera), Domènech demana la col·laboració d'un interiorista perquè dirigeixi l'operació complexa d'acabat. Serà el moblista i decorador Gaspar Homar qui s'encarregarà d'un projecte conjunt, al qual també col·laboraran nombrosos artesans de gran renom de l'època. Els mosaicistes Mario Maragliano i Lluís Bru, amb la col·laboració del també mosaicista i dibuixant Josep Pey. La intervenció fonamental, sobretot a les façanes i a la seqüència de llindes dels passadissos, del modelista i escultor Eusebi Arnau, condiciona el caràcter narratiu de tota la iconografia d'aquest habitatge on alegories de la vida moderna o llegendes medievals exaltadores de la vida familiar es representen en escultures, en marqueteria o en els superbs vitralls d'Antoni Rigalt.

.....

En cap lloc com el que ens ocupa es presenta amb tanta intenció la voluntat de reunir en un mateix projecte i amb la finalitat d'aconseguir un efecte unitari un conjunt tan ampli de creatius dels distints oficis."



### 1.- Vega y March, Manuel: "El edificio del Orfeo Català". ARQUITECTURA Y CONSTRUCCION Nº 188. 1908. (ESP).

"L'arquitecte ha retratat els matisos més visibles de l'esperit de la col·lectivitat propietària del Palau. A l'exterior ha acusat valentment, mitjançant massissos cilíndrics d'elegant nuesa, el robust bloc que s'ha format per sostenir la construcció, de maó, perquè el maó és element típic a la nostra arquitectura nacional, des d'èpoques glorioses com la mossàrab.

La tasca externa no correspon en absolut a la bellesa dels interiors. El millor de les façanes és l'alè de grandiositat amb que han estat construïdes. Això s'accentua en les línies fonamentals de l'edificació, la qual, malgrat la modernitat del seu caràcter, conserva la serenitat del classicisme. La façana lateral, i sobre tot l'últim cos d'aquesta és la part més encertada en aquest sentit. A la principal, encara que essencialment són les mateixes línies, aquestes es distreuen, s'oculten i passen a segon terme per la profusa multiplicació d'altres elements secundaris i no tan bonics.

També destaca a les façanes la pobresa i debilitat dels acabaments superiors, no concordants amb la resta. Manca alguna cosa per coronar degudament els murs; no és bastant la lleugera faixa amb que s'acaben i la primera baraneta que els corona. Una i altre manquen de proporcionalitat amb aquell alè de grandiositat esmentat en les altres línies.

La escala és d'allò més preciós que es pot concebre per la fluïdesa de les línies corbes de les seves voltes, per l'efecte majestuós del seu desenvolupament, per l'enllaç de la seva estructura amb la del vestíbul que la precedeix i la de la galeria o saló obert que la segueix, per la novetat de les formes de les grans obertures que li donen accés, pel conjunt harmònic que contribueix a donar amb les altres parts de l'edifici.

El saló d'assaigs, la galeria del pis principal, els balcons del segon, són també de gran efecte.

El saló de concerts és el punt culminant de tota l'obra. Tota la gran varietat de recursos artístics esmentats, mostra de la inesgotable fantasia i del gran talent de l'autor, tant artística com tècnica i científicament, tenen la seva aplicació en aquest saló, lluminós i transparent, que sembla un gran fanal ple de joies, sumptuós, sense deixar de ser obra arquitectònica sempre, robusta i vital, mecànicament.

El conjunt del solar no es separa molt de la forma quadrangular, de costats summament desiguals. El menor correspon a la façana principal, la qual, per una irregularitat del terreny en l'amplada de la primera crugia, encara és més estreta que la resta del solar.

La distribució de la planta baixa és: un vestíbul que comprèn tot aquest primer tram esmentat. Darrere l'escala, de dues branques; a continuació un gran saló que comprèn tota l'amplada del solar

D'aquí surt, en el sentit de l'eix del rectangle de la planta un ampli corredor o galeria, als costats de la qual s'organitzen totes les demés dependències. Al fons un altre saló semblant al primer, que dona accés a la sala d'assaigs, en hemicicle. Cadascuna d'aquelles dependències, així com els dos salons entre els que es troben, es marquen a l'exterior pels arcs de la planta baixa.

A la planta principal es desenvolupa el gran saló d'audicions musicals a tota alçada. L'escala

segueix fins el segon pis, i a la primera crugia, sobre el vestíbul de la planta baixa, en el primer i segon es forma un saló de descans. A l'hemicicle del saló d'assaigs correspon el de l'escena o lloc per executants, en el de concerts".

### 2.- Ràfols, J.F.: MODERNISME I MODERNISTES. Ed. Destino. Barcelona, 1949. (Versió catalana, 1982). (CAT).

"L'excés d'ornat -o tal vegada la mala interpretació dels projectes de Domènech pels decoradors- perjudicà en el Palau de la Música el prestigi de l'obra. L'ús dels maons a la façana impedeix que el conjunt assoleixi una monumental dignitat. Ni l'aplicació de ceràmica ni el grup escultòric de Blay a la cantonada, no arriben a desvirtuar aquella sensació".

### 3.- Cirici Pellicer, A: EL ARTE MODERNISTA CATALAN. Ed. Aymá. Barcelona, 1951. (ESP).

"El monument més important de l'etapa floral de l'art de Domènech i Montaner va ser el Palau de la Música catalana, edificat per a l'Orfeo Català.

Aquesta significativa institució, fundada el 17 d'octubre de 1891, va encarregar a Domènech, per iniciativa de Joaquim Cabot, una sala de concerts, a aixecar en el carrer Alta de Sant Pere.

En la seva concepció, l'arquitecte va pensar en l'enroncament amb el medievalisme, potser portat per la mateixa fe equivocada de Ruskin, qui creia veure en cada element de la construcció gòtica una interpretació d'una forma natural. El naturalisme, en efecte, fou la nota dominant, interpretat en ple Jugendstil, combinat amb el sentit funcional, de la mateixa manera que ho va fer Victor Horta, i reflectint les solucions "ós de carner" d'Hector Guimard.

Es tractava de crear una atmosfera, i Domènech va donar importància capital a la brillantor i la transparència. Domènech va crear un veritable il·lusionisme d'allò meravellós, enlluernant els ulls amb el centelleig dels mosaics ceràmics i enganiant amb les transparències dels elements vitris. L'atmosfera buscada era la d'un bosc encantat poblat per fades.

La gran sala, flanquejada per murs calats, convertits en grans vitralls de perfil Tudor, amb escuts i garlandes de gust florentí, testimonis de Morris i Walter Crane, sosté els pisos que l'envolten i el sostre en columnes revestides de mosaic ceràmic policrom, de tema floral, i coronades per capitells, també florals, de majòlica blanca.

Els cons invertits de les voltes de ventall del gòtic perpendicular anglès, bastits entre arcs Tudor, amb els nervis dibuixats en ceràmica, semblen sostenir el gran sostre pla, que mostra la seva estructura de jàsseres tibants, bigues i revoltons, tot això recobert de rajoles esmaltades i envernissades i enormes roses ceràmiques pendents. Tant la sinceritat de l'estructura vista, com el seu recobriment ceràmic, deuen possiblement la seva existència al gust que per elles va mostrar en Gallissà.

Dos grans motius escultòrics en relleu pla formen els muntants i quasi l'arc de la boca de l'escenari. Treballats en pedra tova molt blanca, representen, el de l'esquerra la música catalana, amb les "Flors de Maig", donzelles sota un arbre, al peu del bust de Clavé, i el de la dreta la música alemanya, amb un fragment de temple dòric envoltat per núvols, on s'allotja el bust de Beethoven, sota la cavalcada de les Walkiries, que amb les potes dels cavalls

pendents sobre l'escenari i amb grans llances de fusta i metall a la mà, formen de manera atrevida la llinda.

Una claraboia en forma de si, pendent, en vitral policrom, amb rostres frontals vienesos, centra el sostre.

L'escenari té forma d'un absis, la part baixa del qual, en ceràmica, representa una ronda de fades, amb vestits d'estil heràldic, que s'escampen sobre el terra a la manera japonesa, unides per garlandes florals i tocant instruments primitius. Els seus bustos brollen del mur i es converteixen en escultures senceres, accentuant l'efecte creat per Homar en les seves marqueteries. A sobre hi corre una galeria d'arcs Tudor amb vitralls.

Les baranes de les llotges tenen balustres de vidre groc, en forma d'os de carner; les dels pisos eren de ferro i mosaic, amb grans roses silvestres de vidre, de nucli transparent i pètals lletosos, i serrells de poncelles pendents que, com les roses, s'il·luminaven interiorment i que en gran part han estat suprimits per una restauració.

A la gran escala de marbre brillen els sòcols vidrats, els balustres de vidre groc i els fanals de majòlica. A sobre hi descansa un saló de voltes de secció Tudor.

La façana externa, en maó, presenta una planta baixa d'arcs carpanells decorats amb mosaics ceràmics, i una part alta, de dos pisos, en la que es combinen els arcs Tudor de maó amb jocs de columnes musives ornades amb flors policromes. Bustos de músics i fanals decoren les seves obertures, i els punts de recolzament dels tibants són prolongats en fals sobre el carrer.

L'edifici va inaugurar-se el 15 de febrer de 1908."

### 4.- Sostres Maluquer, José M<sup>o</sup>: "Luis Domènech y Montaner a través de un edificio cincuentenario". REVISTA NACIONAL DE ARQUITECTURA. Nº 202. Octubre 1958. (ESP).

"Inauguració de l'edifici de l'Orfeo Català, en febrer de 1908.

El gran mestre que ensenyarà Domènech la puresa del llenguatge estructural serà Henri Labrouste, l'arquitecte de la Biblioteca de Santa Geneveva de París, pel qual el nostre arquitecte sent una extraordinària admiració que podem observar en moltes de les seves obres, especialment en el Palau de la Música; la seva estructura metàl·lica clara, el seu atrevit teginat pla, constituït per biguetes i revoltons simplement, la generosa utilització de les superfícies envitrallades, recorden el Labrouste de la Biblioteca Nacional de París. A aquesta superposició de racionalisme francès i plàstica germànica -alhora naturalista i simbolista-, es deu, principalment, aquesta inquietant tensió entre fantasia i ordre estructural aconseguit en l'edifici del Palau de la Música.

Entre els valuosos ajudants de Domènech i Montaner es trobaven l'arquitecte Gallissà, el seu fill Pedro Domènech, els escultors Pere Blay i Pablo Gargallo, el ceramista Luis Bru, el forjador Luis Labarta. Tots ells van col·laborar en el Palau de la Música, i precisament en aquest lliure joc entre allò personal i allò impersonal es troba la múltiple vida de la obra, ressò llunyà del gòtic o del barroquisme.

L'encàrrec del projecte del Palau de la Música data del 1891, moment en el que Domènech

havia aconseguit gran prestigi per la seva intervenció en l'Exposició Universal de 1888, per la qual havia edificat el Cafè-Restaurant i l'Hotel Internacional. En el Palau de la Música, el geni poètic de Domènech va tenir ocasió d'expressar-se en un ampli tema espacial; una seqüència d'ambients contigus constituiran un pretext per a crear una atmosfera molt singular, al·lucinant i irreal, en la que la brillant policromia dels materials convida a l'espectador a evadir-se cap a allò meravellós. L'arquitecte aconsegueix suggerir l'encant d'un bosc, tractant amb esperit naturalista els pilars cilíndrics revestits de mosaics, submergint l'atmosfera en el vermell resplendor d'un crepuscle, tamisant per això la llum a través dels grans finestralls de vidre acolorat. En el Palau de la Música, els elements ceràmics emprats segons diferents tècniques, ja sigui com a peces emmolllades i vidriades, com a mosaic bizantí o com enrajolat, o simplement com a rajoles planes, donen la nota predominant del seu suggerent polimaterialisme, i assenyalen, per altra banda, la transformació que en el seu estil es va operar durant els anys d'execució de l'obra.

A la planta baixa, ocupada per la Sala d'assaigs, Direcció, Administració i altres dependències, l'ornamentació ceràmica respon encara a la gamma neogòtica de tons marrons, verd ampol·la, ocre, siena, realitzats amb la rudimentària tècnica de vidriera corrent. A la planta superior s'utilitza per primera vegada els tons de porcellana, que sota la influència impressionista i Japonitzant, s'havien emprat a Anglaterra des de principis de segle, responent a un nou ideal estètic de lleugeresa i transparència. Colors clars, juvenils i alhora nostàlgics; blau cel, groc llimona, rosa o verd clar i especialment una extensa gamma de morat, que els secessionistes van difondre ràpidament per convertir-se en dels colors símbols de l'època.

**5.- Bohigas, Oriol: UN SEGLE DE VIDA CATALANA. ARQUITECTURA. Barcelona, 1961. (CAT).**

"Aquestes característiques de vinculació definitiva a l'Art Nouveau on més clarament apareixen és al Palau de la Música Catalana, inaugurat el 15 de febrer de 1908. L'habilitat de col·locar el Palau en un terreny de forma i situació desgraciades, amb un joc d'espais impressionant, el vestibul exterior articulad amb l'obertura de l'escala, la continuïtat de la sala de descans, l'escala i els passadissos d'amfiteatre, en fa una autèntica obra mestra. Altrament, un fet importantíssim és la utilització de l'esquelet de ferro amb totes les seves possibilitats de transparència. Les parets laterals del Palau són totalment vidrades, primer exemple de façana de vidre que més tard la Bauhaus havia de portar a les últimes conseqüències. Es cert que hi ha el precedent de les estructures d'acer dels grans mercats i, sobretot, del Palau de Cristall de les Exposicions Universals, però aquesta és la primera utilització no exclusivament d'enginyeria, sinó perfectament arquitectònica, dos anys abans que la casa de Rue Turin i cinc que la famosa Casa del Poble de Brusel·les de Victor Horta, tinguts sempre com els immediats precedents de l'arquitectura moderna. Sobre aquest fet de trascendència cultural, notem encara l'extraordinària qualitat plàstica del Palau. Ens interessen menys les al·lusions wagnerianes de gairebé tota la seva escultura, les referències folkloristes, les estil·litzacions gòtiques, principalment Tudor, que l'intel·ligent joc de llum i color, la meravellosa ornamentació floral vertebrada per tota l'estructura d'acer i la modulació de l'espai de l'hemicicle, que arrenca de la ceràmica vidrada

de la paret inferior, puja per la galeria i vibra entre reflexes cristal·lins per a perdre's en unes transparències que el difonen lluny, en unes estranyes atmosferes lluminoses."

**6.- Mackay, David: "El Palau de la Música Catalana". CUADERNOS DE ARQUITECTURA. Nº 52-53. 1963. (ESP).**

"Des del detall d'alternar capitells de fulles i flors en la balustrada, fins al criteri general, però no absolut, de fer evolucionar el disseny des del realisme en les parts baixes de l'edifici fins la lliure abstracció en la part més alta, es nota sempre en la decoració de tot l'edifici una intensa preocupació intel·lectual.

Les columnes estan completament cobertes de mosaic amb motius florals i arabescs; quan aquest mosaic ultrapassa la zona de les columnes, s'incrusta dins del mur de maó, sense sobresortir de la seva superfície.

Sobre l'entrada principal es desenvolupa un valent plantejament espacial, semblant a moltes construccions posteriors de Le Corbusier. El constitueix el balcó principal, molt retirat, que abraça l'altura de tres pisos, expressant i resumint la funció de les dues sales de descans, la primera de les quals té l'altura de dues plantes. Està travessat per dos fileres paral·leles de cinc columnes, les quals estan unides perpendicularment al carrer a l'altura que correspondria al inexistent segon pis. Els intercolumnis paral·lels al carrer no estan units fins el tercer pis, a partir del qual continuen només parelles de columnes, formant tres obertures en forma d'arc, en les que es projecten els tres balcons semicirculars de la sala del tercer pis.

....."

**7.- Bohigas, O: "Vida y obra de un arquitecto modernista" CUADERNOS DE ARQUITECTURA Nº 52-53. Barcelona, 1963. (ESP). Mateix text a Bohigas, Oriol i Pomés, Leopold: ARQUITECTURA MODERNISTA. Ed. Lumen. Col·lecció Paraula i Forma. Barcelona, 1968. (CAT).**

"L'obra de Domènech potser més sorprenent en tots sentits és el Palau de la Música Catalana, inaugurat el 1908. Sorprenent per la seva ornamentació floral, per la seva policromia, per la successió impressionant i per la unitat d'espai que inclou. Però, sobretot, pel seu mateix planteig estructural. El Palau és tot ell una estructura reticulada de peus drets i de jàsseres de ferro laminat que determina una successió de plantes lliures -en aquest cas penetrades només pel gran volum de la sala d'audicions-tancades exteriorment, a la façana, per una simple mampara de vidre, potser com un antecedent de les "curtain walls". Ja el fet de la utilització prematura de l'estructura de ferro és important, ja que sembla que el primer edifici europeu d'aquest tipus, en ús no estrictament industrial, és l'Hotel Ritz de Londres, datat el 1905. Però encara és més extraordinària la utilització de l'esquema de la planta lliure i el tancament de vidre, que ha d'ésser presentat, els anys vint, com una aportació autèntica de la nova arquitectura. No volem cometre ara la ingenuïtat de voler fer de Domènech l'inventor textual de determinats elements que no suraren culturalment fins al ple racionalisme. Però cal subratllar que aquesta absoluta transparència del Palau, que és el seu primer atractiu, no és una casualitat ni la conseqüència d'un plantejament només plàstic. A la planta de l'edifici hom pot trobar mostres de com Domènech va forçar les estranyes condicions

del solar i va trobar solucions enginyoses per a fer de l'edifici una estructura reticulada neta closa per tots cantons per una caixa contínua de vidre.

Segons una referència familiar, sembla que Domènech no va estar d'acord en el desenvolupament de l'obra amb la Junta de l'Orfeó, sobre tot en alguns aspectes decoratius i d'acabat. Inclús, acabada l'obra, es va negar a tornar a entrar al Palau."

**8.- Borràs, M<sup>a</sup> Lluïsa: "Domènech i Montaner, prototipo". DESTINO Nº 1673, 25 Octubre 1969. (ESP).**

"L'obra mestra de Domènech i Montaner, el Palau de la Música, és, segons Carlos Flores "l'obra més lograda, possiblement, del Modernisme català". La recerca de la unitat espacial aconsegueix eliminar tota separació entre escenari i públic, i amb les seves parets vidriades, tendeix a superar la llavors inevitable separació entre interior i exterior. Avui es considera la sala "Lluís Millet" un indiscutible precedent de les "curtain walls". Però si al Castell dels tres Dragons Domènech i Montaner va recórrer a la revalorització de l'artesanía com una més de les aspiracions a entroncar allò modern amb allò medieval, al Palau de la Música arriba a un virtuosisme d'escultures, mosaics, vidres, ferros, obra dels més qualificats artistes del moment, que incorpora amb saviesa d'ofici i inspiració de creador, a un edifici que ha concebut amb un rigid plantejament estructural. Ha estat, potser, la seva profusió decorativa, jutjada com a decadentista, el que va ajudar a emmascarar els valors arquitectònics de la seva estructura."

**9.- Borràs, M<sup>a</sup> Lluïsa: DOMENECH I MONTANER. Col. Fotoscop. Ed. Polígrafa. Barcelona, 1970. (CAT).**

"El Palau de la Música Catalana, és l'obra mestra de Domènech i Montaner i potser la més acurada del Modernisme. Sota la decoració exuberant, d'un lirisme exaltat i apassionadíssim, Domènech amaga una concepció arquitectònica estricta, una visió revolucionària i genial. Aquella recerca d'unitat espacial a l'interior que apuntava al Cafè-Restaurant s'imposa en el Palau de la Música objectius sorprenentment ardis: eliminar tota separació entre públic i escenari, mentre que per altra banda les parets envidrades volen superar la fins llavors inevitable separació bàsica entre interior i exterior. La sala Lluís Millet, per exemple, es pot considerar un indiscutible precedent del "curtain wall". Però, en contrapartida, l'aspiració a entroncar el futur amb el passat medieval portà Domènech cap a una virtuositat d'artesanía i decoració on artista i artesà s'identifiquen plenament. Així Domènech va convertir aquella concepció geomètrica, el seu rigid plantejament estructural, en un joell, en una capsa preciosa de vidre, mosaic i ferro forjat, on tots els materials ordinaris apareixen, gràcies a la imaginació desbordant, a una sensibilitat finament delicada, com si fossin materials preciosos".

**10.- Garrut, J.M.: "El Palau, definición arquitectónica del Modernismo" LA VANGUARDIA. 5 Diciembre 1971. (ESP).**

"Si existeix en el món un edifici veritablement "singular", aquest és el Palau de la Música Catalana, resum d'un moviment, la Renaixença, però també final de molts altres.

El solar on Domènech i Montaner ha de planificar i aixecar l'edifici no reuneix condicions òptimes i malgrat això, aconsegueix dissimular tots els seus defectes, tot i ser molts, i aconseguir aquella meravellosa arquitectura que, basada en solucions de les èpoques daurades d'aquesta Barcelona a la que va dedicar tots els seus esforços, arriba a projectar també el que pot ser l'arquitectura del futur. Així, la part decorativa adquireix una significació decisiva i és una de les millors mostres existents quant a aquesta qualitat. Mosaicistes, vitrallistes, serrallers, fonedors, fusters, ebenistes, escultors, moblistes, marbristes, tot un conjunt impressionant que sembla haver treballat, no només sota ordres concretes sinó col·laborant amb independència i amb respecte per la seva personalitat.

#### LA DECORACIÓ DE L'EDIFICI.

La façana - La característica dels seus entrants i sortints és la riquesa de color donada a les zones que exigia la visualitat. Edifici recobert de maó vist, dominant per tant aquell color almagre característic, ve recobert en aquestes parts per mosaics, realitzats per Lluís Bru, un artista escenògraf que per consell del mateix Domènech va passar a realitzar mosaics, estudiant a Itàlia aquest procediment al propi temps que Mario Maragliano portava a terme una campanya a Barcelona durant aquests anys i en aquest sentit.

La riquesa colorista, amb ornaments de figuració vegetal, és realment extraordinària i podríem dir que ve a ser com una moderna versió raveniana posada a la Barcelona modernista de 1908. Parets i columnes revestides amb múltiples fragments, ben entesos com correspon a un art que en aquest moment aconseguia una altura i que després, en desaparèixer el moviment modernista, va caure en un total marasme fins arribar gairebé a nostres dies.

Sobre aquestes columnes que mantenen els pisos de la façana alta i amb balustrades s'acaben a base d'algunes escultures de diferents músics: bustos de Palestrina, Mozart, Beethoven, Wagner, obra de l'escultor Eusebi Arnau, que tant va col·laborar amb Domènech en aquesta i en moltes obres més. El color ve sumat pel dels vitralls, que serveixen de separació entre l'exterior i l'interior de l'edifici. A la cantonada, un grup en pedra que representa la cançó popular catalana, coronada per un Sant Jordi, és obra de Miquel Blay. Un tríptic a l'acabament de la façana principal, amb mosaics figuratius, Catalunya i l'ofrena de les arts, de qualitat inferior als altres, sobretot pel dibuix, completen aquesta moguda i alhora unitària façana, a la que els decoradors han posat la seva part principal i li han donat un sentit rítmic que completen i donen força a l'obra de l'arquitecte.

El vestíbul - Aquí la decoració amb tonalitats més pàl·lides, per a guanyar llum que és un dels secrets d'aquest edifici, ofereix, amb les línies pròpies de l'arquitectura floral de Domènech, el revestiment de ceràmica, sempre amb aquells tons, més febles que a l'exterior amb un panell mural pintat a l'oli sobre tela degut a Miquel Massot, propi de l'època, adscrit més que al Modernisme, a l'escola acadèmica anterior a l'Impressionisme, però amb testimonis del seu temps en la seva representació encara que no en la seva composició. A les voltes, amb llistat de ceràmica, com un record de les de creueria, si bé manquen de funció arquitectònica i només tenen la decorativa. Les dues escales de marbre que ascendeixen a la sala de concerts, resoltes amb un gran sentit de la proporció i salvant amb habilitat les dificultats d'espai.

Sala de concerts - S'arriba a la sala de concerts per un vestibul enfront de la mateixa que, separat per vidreres, té la virtut de donar com una sensació de continuïtat, vist des del replà que formen les escales, com tanmateix, vist des de la sala Millet, que és el saló de descans del pati o platea de la sala amb més de dos mil seients. Escales i replans es limiten amb unes balustrades de vidre color ambar amb ànima de ferro, que li donen un clima de transparència, juntament amb els vidres que envolten tota la sala, és un dels grans encerts de Domènech. Vista de dia, la sala és una de les sorpreses que pot tenir el visitant. No és freqüent de veure la llum diurna en tot el seu esplendor i matis. Podríem dir que és com una "Sainte Chapelle" posada a Barcelona i creada amb el primer gran estil del segle XX.

A l'emboadura de l'escenari, la gran escultura de Pau Gargallo, que és com un crit brutal de la plàstica lliure del tirantet i de la natura. A l'esquerra, símbol de la música popular, el bust d'Anselm Clavé i formes arbòrees que s'uneixen amb el sostre. A la dreta, entre columnes clàssiques, el bust de Beethoven i els cavalls de les Walkiries wagnerianes trotant pels cels de la sala. Al centre, una claraboia de colors amb cúpula invertida, sortint per tant, i a l'absis de l'escena un mosaic en el centre, sota l'orgue amb l'escut de Catalunya, segons dibuix del germà de Gargallo i els mosaics meravellosos de Lluís Bru, que cobreixen aquesta part del fons, compost per figures femenines, el bust de les quals és de relleu, en ceràmica, figures femenines musicants, amb instruments de metall i fusta. El contrast del mosaic, delimitada la figura amb una cinta de trencadis blanc per concretar-la a distància, (plana per tant aquesta part inferior del cos i en relleu la part del tòrax i cap), és una de les sorpreses més grans i més encertades de l'ornamentació d'aquest edifici. Poden constituir com un símbol d'un moment, tanmateix de l'estil que defineixen amb tota la seva expressivitat.

Les arts i oficis barcelonins estan aquí representats sota la fórmula actual de la "integració de les arts" que aparentment es pot definir com la que aquí es va portar a terme. Les diferents manifestacions artístiques, tant d'art com qualsevol altra cosa, es poden contemplar en aquest monument en la seva ambientació, aquella que va donar personalitat a Barcelona.

Aquest monument singularíssim i únic va passar els seus moments greus. Cap al 1940, els propis entusiastes de l'obra de l'Orfeó Català, proposaven el seu enderrocament perquè deien "aquí no és possible escoltar música amb tranquil·litat, aquest estil és horrible, hem de liquidar-lo i construir un altre de nou dins de l'estil actual" i així, d'altres comentaris. Conseqüència d'aquests conceptes, quan el Modernisme passava encara per la fase de crítica menyspreadora, va ser que en restaurar-se l'edifici i renovar el seu mobiliari es va realitzar una tasca de "rasurat" que va perjudicar la puresa estilística que s'havia conservat fins els anys 50."

11.- Boix, José: "El Palacio de la Música Catalana". CUPULA Nº 273. Julio 1972. Pp. 405-410. (ESP).

"... al Palau es desborda a través d'inspiracions apassionades i apassionants on des del traç medieval fins l'arc Tudor o, en particular, a la plena integració de les arts amb l'arquitectura que, esdevé un feliç avançament al que uns anys més tard realitzaran arquitectes estrangers

que la publicitat parcialista ha qualificat de genials innovadors. El joc lluminós i vibrant de tota la ceràmica, l'alegre cromatisme a tota l'estructura, semblen contradir-se amb la serena presència de les formes essencials, a més de l'ús valent dels murs envitrallats que després seran tan utilitzats a l'arquitectura d'avantguarda.

Ja fou rotunda empremta del modernisme el fet d'integrar les arts menors a l'arquitectura, però aquí l'esculturada pedra, el mosaic, el vidre, la ceràmica, el maó, la fusta, el marbre o el ferro, constitueixen absoluta plenitud plàstica -sense oblidar el paper preponderant donat a la llum natural i artificial- que comença a la pròpia façana amb els seus volumètrics entrants i sortints, amb la riquesa colorística que manifesta el maó vist, de tonalitat vermellova, o pels suggestius mosaics de Lluís Bru. Parets i columnes amb vessants ornamentals vegetals i florals. I a la cantonada, sobresortint en aquest insòlit frontispici, un vertical grup escultòric de Miquel Blay que representa la cançó popular catalana presidida per la imatge de Sant Jordi. Cúpules i cupulins, mosaics figuratius, extensa balconada vorejant l'edifici i grans portalades, testimonien la contribució sensitiva d'uns meritoris artífex que van saber crear alguna cosa molt original, única, en arriscada aventura artística en la que tants haurien fracassat. En el decurs dels anys, gràcies als alts i baixos valoratius d'aquesta obra, aquesta façana va patir diverses mutilacions i vulgars retocs.

Però si l'exterior del Palau és sorprenent, el seu interior allotja impressionants meravelles. A l'acollidor vestíbul, amb esplèndid mural pintat a l'oli conforme a les sensibilitats, aviat criden l'atenció les voltes obrades amb minuciosa ceràmica i, al final d'aquest atri, les dues solemnes escalinates de marbre que ens portaran a la sala de concerts; escales resoltes amb molta habilitat tècnica atenent a la exigüa i poc propícia superfície amb que Domènech i Montaner va haver de treballar. I mitjançant un altre discret vestíbul, entrem a la sala de concerts. En ella resideix majorment la sorpresa. Aquesta sala capaç per a més de 2.000 espectadors està dissenyada amb l'objecte d'eliminar tota separació innecessària entre públic i escenari. Es una de les sales de concerts més belles del món; atenent al seu ornat, sobresurten a l'emboadura de l'escenari, les sobèrbies escultures de Pau Gargallo -la cavalcada, els frenètics cavalls de les Walkiries wagnerianes trotant per la part alta de la sala- d'una vibració estàtica, amb la seva paret de fons decorada amb escultòriques figures femenines, els bustos de les quals, de ceràmica, emergeixen d'entre els diferents mosaics, formant una atrevida però encertada decoració. Al centre de la sala, destaca una afiligranada i colorística claraboia amb cúpula invertida. I al sostre s'aprecia l'estructura de jàsseres, biguetes i revoltos ceràmics. També és embriagadora la sala Lluís Millet, constituïda per un vitrall que va del sòl al sostre.

El Palau de la Música Catalana, amb la seva composició metàl·lica reticulada de peus drets i jàsseres d'acer laminat, la seva planta lliure, els tancaments exteriors sense càrrega alguna com si fos una caixa de vidre, el seu audaç plantejament, ens evidencia una pausada però formal i segura evolució cap al racionalisme.

Però, al Palau, i potser de manera única en arquitectura, la forma ha dominat totalment l'estructura. I el que és més admirable, sota la fantasia de tants elements ornamentals batega

gairebé oculta una simbiosi arquitectònica extraordinària i molt enginyosa."

**12.- Robert, Manuel: "Restauració del Palau de la Música Catalana". SAN JORGE Nº 88. 4º Trimestre 1972. (ESP).**

"... Recentment, ha estat declarat Monument Artístic Nacional, raó per la qual rep automàticament les ajudes precises de les entitats estatals i municipals; el qual significa que la seva vida queda garantida. La Junta directiva de l'Orfeó Català sol·licità l'ajuda urgent de la Direcció General de Belles Arts. Es va posar fil a l'agulla, començant sota un criteri racional i tenint cura de tornar el primitiu esplendor que el pas del temps havia deteriorat. Un fet important en aquesta tasca ha estat l'aportació dels artesans que des de la seva construcció han treballat a l'edifici, amb els documents i maquetes conservats pels seus immediats avantpassats.

A partir d'aquest moment es va plantejar el problema de les quatre fases a seguir: interior de l'edifici públic, serveis privats i d'escena, locals del Orfeó Català, exteriors de façana, patis i terrats. La restauració presentava dificultats, donat que molts materials semblaven impossibles de trobar, com ara les vidreres i les ceràmiques. L'Escola valenciana de Manises va resoldre la tasca de la ceràmica, i els artesans van marcar les solucions de les vidreres. Així s'han despertat arts abandonades i han recobert vida antics ensenyaments, aconseguint en aquesta tasca d'equip, el cap del qual és l'arquitecte Joan Bassegoda i Nonell, uns resultats molt positius que han permès de dotar novament al Palau de la seva bellesa original.

.....

**13.- Sabat, Antoni: PALAU DE LA MÚSICA CATALANA. Ed. Escudo de Oro. Barcelona, 1973. (CAT).**

"... Les columnes estan revestides totalment de mosaics on predominen els motius florals. El vidre del fust entre la base de pedra i el capitell de ceràmica a les columnes de l'àmplia balconada dona, encara més, una transparència i lluminositat a la gamma colorista de l'exterior. A través de semblants recursos, l'arquitecte revestí l'armadura de ferro, veritable singularitat de l'edifici. L'ús prematur de l'estructura fèrrica és decisiu, ja que representa un dels primers edificis europeus d'utilització pública. Si el fet és important, no ho és menys el seu revestiment, de forma que el suport ferri no és mai visible. Sobre la planta baixa d'arcs carpanells ornamentals amb motius ceràmics i coronats per una sobresortint balconada, neixen, en superposada continuïtat, uns arcs Tudor de maó a l'altura de dos pisos.

.....

Una de les tendències del Modernisme és la recuperació del maó en la construcció d'exteriors i interiors sense escamoteig. Si fins aleshores el recobriments de parets s'havia efectuat a través d'estucs i esgrafits, hom retorna a la nua i veritable visió del maó, que obté així un paper decoratiu preponderant. Domènech i Montaner l'utilitza a bastament al Palau, i aconsegueix un clima unitari de besllum rogenca que combina a la perfecció amb la pedra, el vidre i la ceràmica. I no solament l'utilitza en parets llises sinó també a les columnes i arcades.

Un altre element decoratiu és el motiu floral. El neogoticisme ressuscita la inspiració natura-

lista. La Renaixença catalana, assimila aquest llenguatge i atribueix a les flors un paper protagonista en els seus poemes. D'altra banda, l'extraordinària varietat floral, evoca móns exòtics, remots paisatges, indrets de somni. L'element floral, atorga, arreu del Palau, aquest ambient de fantasia, de somni.

La temàtica floral predomina en la decoració, si bé en trobem d'altres de motiu heràldic, molt propi igualment del modernisme que sent una forta atracció per l'època medieval. Les columnes són revestides de tot tipus de flors. (Potser la més completa antologia d'aquesta ornamentació la trobaríem a la columnata de la Sala Lluís Millet). En ocasions, la flora desborda el propi context i penetra altres elements. Molts dels sostres, interiors i exteriors, són decorats per flors. També en forma de relleus les trobem arreu i no cal dir, en múltiples variants ceràmiques, a capitells i com a suports de llums.

Les rajoles, les ceràmiques que decoren, al costat d'escuts i notes musicals, els arrambadors, no poden sostreure's tampoc d'aquesta motivació. A vegades són flors de color unitari. Majorment, però, són aplicades en trencadís als sostres, a les parets, a les columnes. Els capitells, tret d'algun arabesc, són formats per ufanoses flors. Tots ells diferents. Als vitralls de les parets laterals i de pont de la sala de concerts, una garlanda de flors n'unifica la continuïtat. A la culminació de les arcades de la sala de concerts, les flors formen exòtics palmerars i al sostre trenquen la monotonia plana o de les voltes.

.....

Tres graons separen els dos nivells de l'entrada. El trànsit a l'altre nivell no és marcat solament pels tres graons, sinó per una arcada de pedra, sostinguda per dues columnes a cada banda que formen així mateix una estreta arcuació. Les columnes són simples, ornamentades només als capitells i al basament. Al seu extrem superior deixen lloc a uns relleus de pedra de temàtica musical.

.....

El vestíbul rep la llum a banda i banda a través dels compartiments laterals segons l'estructura inicial. ... Les columnes que suporten el primer pis, són de maó vist, amb capitells ceràmics.

A la sala de Juntes, i degut a una reforma posterior, que permeté d'allargar-la uns metres, hom pot veure a l'angle superior de la paret mitgera amb l'edificació contigua, un capitell de pedra. És l'únic vestigi del claustre de l'antic convent de Sant Francesc.

...

Dues grans columnes de pedra i maó sostenen la volta, suport de l'hemicicle, i separen en dos compartiments la sala. La forma semicircular està disposada per a un treball racional a l'estil de l'escena grega, com és la preparació dels cors.... Al mig de les dues columnes i a terra de la sala, veiem encara la primera pedra de l'edifici col·locada el 23 d'abril de 1905.

.....

La balustrada és molt característica, ja que és composta de cinc materials diferents. El balustre amb suport de pedra i ànima de ferro treballat en espiral és recobert de vidre groguenc transparent. La base i el capitell són de ceràmica groga amb elements florals. La pedra que uneix els balustres sosté un ampli passamà de marbre blanc, totalment llis.

.....

En arribar al nivell del primer pis el replà possibilita una àmplia visió; la sala de concerts fins al fons de l'escenari, a través de les portes de vidre. Per la part oposada, la galeria de columnes de la façana exterior.

.....

El primer pis, amfiteatre, és sostingut per unes columnes revestides de ceràmica, i capitells florals, tots ells diferents.

.....

L'amfiteatre o primer pis és sostingut per les columnes rodones que emergeixen de la platea i que continuen, a través d'aquest espai intermedi, per tal de sostenir el segon pis. .... El sostre forma dues peculiars solucions: voltes amples als passadissos i molt més estretes a partir de les columnes, sota el voladiu. Aquestes són similars a les del gran sostre superior, totes recobertes de ceràmica. Cal remarcar la decoració floral lligada a l'ornamentació característica de les columnes. La decoració de les columnes és similar a les de platea, amb preponderància de línies ondulants, com pretenen un cert moviment i alliberament.

.....

Al segon pis són resoltes les culminacions de les columnes d'una manera original i admirable. Les columnes sostenen el sostre de la sala, i originen unes semivoltes que resembren palmeres obertes. Uns llums circulars, en forma de cercols de ferro treballat, pengen d'aquesta volta asimètricament decantades.

.....

**14.- Mackay, David: "El Palacio de la Música". ARQUITECTURA Nº 172. Any 15. Abril 1973. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. (ESP).**

"Si nosaltres entenem que estil és el coherent llenguatge de moda i el seu sistema simbòlic - com deia Norberg-Schulz -, llavors l'estil del Palau de la Música Catalana ens ensenyarà moltes coses sobre les realitats i aspiracions que es vivien durant la primera dècada del segle. Els arcs "Tudor" i decoracions florals responen al romàntic desig de buscar en la història i la natura noves bases per a un nou estil; l'ús de ceràmiques, vidres de colors i ferro responen a un desig de tornar el paper de l'artista en la indústria; l'ús d'una estructura metàl·lica, parets de vidre i la forma de l'edifici responen al desig de desenvolupar les noves tècniques de la tecnologia d'estructures, il·luminació, ventilació i acústica; d'aquesta manera l'estil relaciona aquests elements entre ells, en lloc d'estar justament aplicats.

El Palau de la Música Catalana es pot valorar ara, 60 anys després, essent no només la culminació d'un estil nacional, sinó també la col·lecció crítica d'elements d'una arquitectura transitòria que era la precursora de la d'estil modern, reconeguda més tard com racionalista. Però, a part d'això, els elements estables comuns a tots els llenguatges d'arquitectura estan sempre presents. Esmentarem algun: la continuïtat de les dues façanes, l'intercanvi de les escales gran i petites, l'alternativa d'estàtics i dinàmics espais psicològics i la fluïdesa de moviments a través d'ells -introduint sorpresa més aviat que xoc- el control de la repetició de temes decoratius i la seva transició d'un costat a l'altre de l'edifici, la modulació estructural, i finalment, però no pas el menys important, l'habilitat de crear espais ordenats en un recòndit lloc de la ciutat.

La primera cosa que deu observar-se a l'exterior del Palau és que les dues façanes van ser compostes com una sola unitat, fent seguir el ritme al llarg de la cantonada, tal com ho confirma un croquis primitiu del mateix Domènech. No obstant això, paradoxalment, des de cadascun dels carrers, la visió és limitada i es trunca amb la col·locació d'una escultura gegant, de Miquel Blay, en aquesta mateixa cantonada arrodonida. En realitat, tota la façana és com una paradoxa destinada a solucionar realitats contraposades. En ella es poden llegir, al mateix temps, els volums, les funcions i els nivells dels diferents terres de l'interior. Això s'ha aconseguit retirant les finestres del plànol del mur exterior i deixant que s'estenguin horitzontalment, com a la planta administrativa, o verticalment, com a la Sala Millet.

La sala de concerts és rectangular, amb naus laterals que abracen la platea fins trobar-se a l'àbsis, al seu mateix nivell, formant pròpiament l'escenari. L'orgue és al centre, al fons de l'àbsis, a l'alçada del primer pis, i des de darrera d'ell les parets completament envitrallades envolten l'àbsis per continuar al llarg d'ambdós costats de la sala, motiu pel que les galeries laterals semblen flotar en l'espai, circumdant l'auditori. Aquestes galeries estan interrompudes a la boca de l'escenari per uns enormes contraforts aplacats de pedra que, en contrast amb la lleugeresa de la construcció en els altres elements, vénen a equilibrar la composició i a subjectar-la visualment al terra. No obstant això, fins i tot aquests mateixos elements massissos s'han tractat amb un toc de lleugeresa al ser dividits lateralment per a donar lloc als accessos de l'escenari i al modular de manera barroca i exuberant els seus acabaments superiors, amb les escultures de Gargallo que es projecten cap a davant i que arriben gairebé a unir-se sobre la boca de l'escenari, precisament en un punt descentrat. Aquesta escultura pesada i violenta és essencial per a contrarrestar la delicadesa de la resta i aconseguir aquesta qualitat estàtica de l'espai de la Sala de Concerts.

El sostre pla amb ceràmica verd és extraordinari en la seva claredat estructural, amb les jàsseres d'un costat a l'altre de la sala, amb les biguetes molt juntes, i entre elles, les voltes ceràmiques. La peça central és una superba clara boia de vidre, d'una qualitat a la altura de les millors vidreres emplomades de la història. Es com un globus de foc suspès, en el que les lents rodones de vidre vermell fosc, ataronjat, groc clar i marró, es van convertint en realistes flames i raigs blaus que es fonen en els verds freds, blaus, púrpures i blancs de les quaranta donzelles col·locades en composició geomètrica regular.

**15.- Costanzo, Michele: "Lluís Domènech i Montaner, 1850-1923" L'ARCHITETTURA** 212-213. Anno XIX, n.º 2-3. Giugno-luglio 1973. pp. 144-158. (ITA).

"L'edificio è a pianta rettangolare con una struttura in ferro, così da rendere possibile quella successione di spazi che culmina nell grande volume dell'auditorio, chiuso ai lati da una superficie continua di vetro e, a coronamento del tutto, coperto dal celebre, enorme lampadario-lucernario. Il fatto di avere usato il ferro per un edificio non industriale fu per quella epoca un fatto veramente notevole e l'uso della pianta aperta e le pareti in vetro ne fanno certamente una opera di concezione moderna. Tuttavia quello che si rimprovera a Domènech i Montaner è l'uso sovrabbondante della decorazione. Scrive infatti il Collins: "la stranezza

di questo edificio, all'esterno come all'interno, non può essere descritta a parole; ceramiche, mosaici policromi, colonnine trasparenti in vetro, cavalli alati in gesso ed infine il lucernario dalle vetrate colorate". E prosegue Hitchcock: "Il grande Palau de la Musica Catalana... è uno stravagante esempio dell'architettura di quegli anni, originale, rozzo e fastoso, ma senza nulla del tocco e della profonda coerenza di Gaudí".

Come si vede, si fa grande uso di aggettivi quali "strano" e "stravagante", sintomo di un atteggiamento di sostanziale rifiuto incondizionato comune a molti critici. Infatti R. Schmutzler scrive che il Palau è un "sottoprodotto" dello "storicismo" e Tschudi-Madsen segue l'opinione di quest'ultimo, limitandosi a considerare che Domènech i Montaner resta molto lontano dall'Art Nouveau. La fusione architettura-artigianato non si pone più nei rapporti in precedenza espressi, come nella casa Editrice Montaner i Simon. Qui l'ornamentazione prevale in modo sovrabbondante sulla struttura, impedendone, in pratica, la sua identificazione. Questo aspetto, come abbiamo già rilevato, in diverso modo, è sempre presente nell'opera di Domènech i Montaner fino a raggiungere il limite massimo di "ambiguità" nel Palau. Ambiguità che avrà una sua chiara manifestazione in quel decorativismo che, se poteva avere un preciso valore nei primi anni della sua carriera, ed un preciso significato ideologico, diventa ora, sovrabbondante com'è, di difficile comprensione, tant'è riccidi allusioni e di rimandi ad eventi, immagini, personaggi che pur avendo un unico epicentro di significati, si perdono nella pluralità delle immagini, organizzate e resse con un processo di simbolizzazione assolutamente univoco che sovrachia e frastona lo spettatore e non gli permette di apprezzare l'estrema razionalità dell'impianto. In questa continua oscillazione tra razionale e irrazionale, può essere individuato un nucleo di problemi su cui si possono coagulare vari tipi di interpretazione.

Quest'opera per la sua complessità può essere considerata, indifferentemente, come espressione di un profondo stato di angoscia dell'intellettuale, o come rispecchiamento della insicurezza esistenziale in cui si trovava il popolo catalano. Ma può anche essere portatrice di altri valori e significati latenti, tanto da fare apparire lo stesso Palau come un'architettura "inquietante", una sorta di "oggetto ansioso" da dover rifiutare, culmine di una crisi di valori che darà origine a quel movimento denominato "Novecentismo".

Sarebbe certamente interessante affrontare, a questo proposito, il problema della decorazione soprattutto come latrice di messaggi, intesi come rapporto tra coscienza immaginativa individuale e simboli dell'inconscio collettivo, trasmessi dal processo di sedimentazione storica, estendendo magari il discorso a tutta l'opera di Domènech i Montaner."

**16.- Bohigas, Oriol: "El Palau de la Música Catalana". LLUIS DOMENECH I MONTANER. EN EL 50è ANIVERSARI DE LA SEVA MORT. Nadala Carulla. Barcelona, 1973. (CAT). Text molt semblant a Bohigas: ONCE ARQUITECTOS Ed. La Gaya Ciencia. Barcelona, 1976. (ESP).**

"El 13 d'octubre de 1904 El Foment catalanista va adquirir un solar al carrer Més Alt de Sant Pere i va encarregar a Domènech i Montaner el projecte del seu local que havia d'incloure una gran sala d'audicions. El 23 d'abril de 1905, diada de Sant Jordi, fou col·locada la primera pedra i el 9 de febrer de 1908 l'edifici fou

solemnement inaugurat. L'Ajuntament li va concedir el premi al millor edifici de l'any.

Malgrat que el solar era de petites dimensions, de forma complicada, i tenia només dues façanes en cantonada, Domènech decidí de fer un edifici amb una disposició interior autònoma, com si estigués aïllat en una àrea oberta. És a dir, els espais interiors s'haurien de definir al marge de les mateixes limitacions del solar. Això ho aconseguí d'una manera admirable amb una gran habilitat en la solució dels carregaments i en la disfressa de les irregularitats; deixà un pati allargat al costat de la mitgera i així pogué disposar la sala d'audicions amb dues façanes simètriques, encara que només n'hi ha una que sigui autènticament una façana: l'entrada del carrer Més Alt de Sant Pere, esquifida i asimètrica, la subdividí en dues grans porxades, una d'oberta per als carruatges i una altra de vidrada per als vianants, amb doble accés en angle, una de les quals coincidí amb l'eix general de la sala d'audicions, resolent així tots els problemes de l'asimetria; compensà amb les escales secundàries i els serveis auxiliars les restants irregularitats, excepte el queixal a la graderia de l'últim pis, que va dissimular confonent-lo amb la massa de públic amb un enginyós sistema decoratiu de ceràmica puntejada.

Per altra banda, la façana en angle tenia problemes propis en relació al fet urbà del seu entorn. Sense trair, com veurem, la realitat interna de l'edifici i la seva compartimentació funcional i estructural, va compondre-la com un tot continu, amb un punt d'interès al mateix angle: la gran escultura de M. Blay. Aquesta dualitat compositiva és un punt de partida intel·ligentíssim i el fonament d'una bona part de la riquesa espacial i epidèrmica de l'edifici.

El conjunt es divideix en tres cossos successius. El primer comprèn el vestíbul, les dues sales de descans superposades i la gran escala monumental que els relaciona. El perímetre exterior, que gira gairebé simètricament a l'angle marcat pel grup escultòric de M. Blay, està tractat amb aquell mateix principi de la façana doble a què ja he fet referència al parlar del Cafè-Restaurant. A la zona del carrer Més Alt de Sant Pere el passadís s'enriqueix espacialment i es transforma en una gran balconada interrompuda per "screens" columnaris que, a mida que s'enlairen a doble altura, van configurant espais més fraccionats i més complexos, sempre jugant amb les possibilitats expressives de la construcció i amb la fantasia del color i de textura de l'ornamentació.

El segon cos és pròpiament la sala d'audicions que només a l'última planta envaeix el primer, com una perllongació anòmala sobre la sala de descans. És una gran estructura de jàsseres i peus drets d'acer laminat que marquen una quadrícula contudent a cada sostre. Les dues façanes -la del pati i la del carrer- són absolutament vidrades i, podríem dir, tractades amb la mateixa intenció que una moderna "curtain wall". La separació amb el primer cos és també un parament complet de vidre transparent, i el traspàs cap al tercer -l'escenari- és una gran boca, els límits de la qual queden difuminats en la vibració volumètrica de les dues grans pilastres esculturades, simbolitzacions de la música popular -el bust de Clavé sota un salze de pedra que s'eleva fins el sostre- i de la música clàssica -la cavalcada de les valkiries sobre dues columnes dòriques gegues que emmarquen el bust de Beethoven. El sostre està foradat per una gran clara boia rectangular penetrant cap a l'espai interior en

formes còniques i esfèriques que s'interfereixen amb el rectangle segons una voluntat geomètrica d'individualitzar-les.

La primera sorpresa d'aquest espai és la seva claredat i força estructural. Mai una sala d'aquest caràcter representatiu no havia estat tractada amb uns mitjans tan industrials i amb tanta seguretat en l'expressió de l'estructura. Per altra banda, la idea de fer una sala totalment de vidre és d'una modernitat desplaçada de la seva època i una autèntica anticipació a la plàstica del Moviment Modern. Al Palau hi ha una voluntat de fer de la façana una superfície de vidre contínua, sense interrupcions, ni tan sols les mínimament estructurals, més enllà del que pugui ésser la Sainte Chapelle i àdhuc la Santa Genoveva de París. Això, per altra banda, queda prou indicat amb la mateixa ornamentació que s'esforça per semantitzar l'estructura de l'espai: les garlandes i els elements florals que el plom dels vidres hi dibuixa passen de llarg els pilars amb tota brutalitat, fent del conjunt de la sala una unitat.

Hi ha una altra característica important en la definició i seqüència dels espais del Palau, que és la intel·ligent superposició de dos criteris aparentment contradictoris, però que, precisament, conviuen en el Modernisme: l'esforç de continuïtat i fluïdesa i, al mateix temps, la voluntat de definir autònomament cada conjunt compositiu com una unitat espacial i constructiva. En realitat es tracta d'una aportació al llarg dilema entre la unitat global, jerarquitzada i fluida del sistema arquitectònic barroc i la juxtaposició encadenada i fins i tot de volumetria autònoma que va imposar el Neoclassicisme.

Efectivament, cada cos de l'edifici manté una unitat espacial i constructiva independent, que queda clarament acusada a les façanes, fins i tot traint algun detall en la funcionalitat per a expressar millor aquella unitat estricta, com per exemple la finestra que correspon al replà de l'escalinata i que se'n separa amb un petit corredor de servei per a mantenir els mateixos nivells que a la sala de descans. Però, per damunt d'aquesta autonomia, hi ha un esforç de fluïdesa que traspasa totes les unitats compositives amb una sèrie de transparències intencionades. El primer nivell d'aquesta continuïtat espacial es troba, per exemple, dintre de la mateixa sala d'audicions, on, malgrat ésser en conjunt un dels cossos autònoms clarament expressats, la ineludible subdivisió en plantes podia haver-hi indicat un fraccionament horitzontal. Contra aquest possible fraccionament, l'ornamentació hi juga un paper important, des de la continuïtat de textures de tots els paraments, fins a les baranes -ara desaparegudes- de l'amfiteatre i del primer pis, fetes amb una successió de flors lluminoses i de garlandes ceràmiques brillants, que s'empastaven visualment amb la massa de públic i esborraven la rígida superposició de pisos, tan típica dels teatres tradicionals. Hom troba un fet semblant en la gran superfície vidrada de la sala de descans que uneix l'espai interior amb la successió de columnes de la balconada, la qual constitueix, a més, una altra transició contínua cap al límit de la façana doble. Això i la complexa relació amb l'escala de les dues plantes redueix les possibles compartimentacions en el conjunt autònom del primer cos de l'edifici.

Però hi ha un segon nivell en aquesta fluïdesa espacial; la que, amb transparències i amb vibracions de textura, traspasa d'un cos a l'altre, conferint a tot l'edifici una unitat superior

-i tan jerarquitzada com en un edifici barroc- a la suma de les unitats autònomes. A la sala d'audicions, això ve realitzat, per un cantó, amb l'obertura vidrada cap a la caixa d'escala, que no té cap justificació funcional i només un claríssim propòsit expressiu, i per un altre, amb l'ambigua penetració cap a l'escenari -a través de la vibració de l'emmarcament esculturat- que s'allarga al fons amb noves transparències i que s'estructura com un ressò desequilibrat de la zona de l'auditori, repetint elements, però creant distorsions i distincions matisades. La mateixa clara boia invertida del centre de la sala crea la inquietud psicològica d'una irreal penetració de l'espai exterior.

En el mateix tema de la fluïdesa espacial cal subratllar l'acurada tecnologia del ram de fuster. Les portes i vidreres sempre són col·locades de manera que no interrompin la continuïtat dels murs o de les sèries de columnes; en lloc d'encastar-s'hi, s'hi superposen, lleugerament destacades, deixant una línia de separació que remarca visualment el tombant de l'element massís. Els revestiments verticals i els paviments també marquen la continuïtat d'una manera molt subtil.

Els mateixos símptomes d'unitat global els trobem en el tractament de la façana. Malgrat la clara distinció dels cossos, el grup escultòric de la cantonada marca un eix compositiu de la totalitat, que passa per damunt de les individualitats juxtaposades. La situació d'aquest eix, precisament a la cantonada, unifica fins i tot els dos plans perpendiculars de les façanes i elimina la preeminència del cos d'entrada, que té en si mateix una axialitat més clàssica. El porxo i el balcó continu del primer pis, que abraça tots els cossos de l'edifici, reforcen aquesta unificació jerarquitzada del conjunt.

Val a dir que aquesta descripció no correspon a l'estat actual del Palau. A la sala d'audicions hom ha fet modificacions diverses; el pati lateral ha estat en part cobert i, per tant, suprimida la transparència d'una façana, i les baranes dels pisos han estat substituïdes per una balustrada contínua que subdivideix erròniament l'espai.

La planta baixa -sota la sala d'audicions- dedicada a assaigs i dependències administratives, està construïda segons un sistema reticulat de pilars amb els típics capitells florals i voltes de maó. Tant pel sistema constructiu com per les solucions formals, aquest sector s'assembla molt als interiors de l'Hospital de Sant Pau, l'altra obra important que en aquell moment Domènech dirigia. La sala d'assaigs, per raons de major insonorització ha estat també malmesa i ha perdut un joc de transparències que la feien molt més coherent amb tota la intenció espacial del Palau.

El Palau de la Música no és solament l'obra mestra de Domènech i Montaner, l'apogeu de la seva proclama floral i racionalista, sinó també la més significativa d'una línia molt potent del Modernisme. Mai com aquí és tan clara la correspondència entre l'estil floral -portat fins a la bogeria dels colors i les textures com en el famós sostre esquitxat de roses ceràmiques i els capitells més típics de la sèrie domenequiana- i la voluntat racionalista -sense cap concessió a la linealitat abstracta que s'apartés del naturalisme orgànic i simbòlic-. Mai un edifici no havia donat un tal to de modernitat progressiva en el camp tecnològic i en el de la claredat funcional i potser poques vegades l'arquitectura catalana s'havia integrat a l'avantguarda europea amb tanta capacitat de crear i de reinterpretar. Finalment, en cap més

edifici trobem tan ben expressat l'esforç de síntesi entre una composició unitària jerarquitzada i una composició puntual additiva, que és, segurament, l'aportació espacial més característica del Modernisme i la que tingué una intervenció més operativa en l'evolució dels nous temes i els nous estils arquitectònics.

El dia 19 de novembre de 1971, el Palau de la Música Catalana fou declarat Monument Nacional.

#### 17.- AAVV: MODERNISMO EN CATALUÑA. Eds. de Nou Art Thor. Barcelona, 1976. (ESP).

"L'estil bizantí, el basilical paleocristià, el "decorated english gothic", el gòtic francès de finals del segle XIII, l'estil medieval venecià, les formes del barroc i molt del mudèjar de maó vist i ceràmica vidriada, es barregen i cristal·litzen en una obra extraordinàriament personal en la que l'aportació dels escultors, pintors, ceramistes i demés artesans va concórrer sota la direcció experta de Domènech.

El Palau de la Música té planta basilical de tres naus amb cripta (la sala d'assaigs amb voltes en maó de pla que aparenten solucions nervades estrellades amb nervis de ceràmica vidriada) té coberta d'armadures de ferro de parí "pendolón", té trifori (les llotges) i presbiteri (l'escenari), separat de la nau (platea) per l'iconostasi (arc triomfal de les Walkiries, el temple dòric, Beethoven i Clavé). Té doble façana com les catedrals gòtiques, i, al igual que aquestes, grans vidreres en els murs laterals. El cimbori sobre el creuer ve substituït per la forma cupular invertida de la gran clara boia. Les columnes estan recobertes de mosaics a la bizantina i els capitells deriven dels de la planta baixa del palau dels ducs venecians, però l'habilitat de Domènech redueix tots aquests elements, incloses les voltes de ventall dels pilars del segon pis, preses del claustre de la catedral de Gloucester, i ho converteix tot, lliça i planament, en la millor arquitectura modernista."

#### 18.- Schmutzler, Robert: ART NOUVEAU. Ed. Thames and Hudson Ltd. Londres, 1978. (ING).

"Els diferents estils que es barregen al Palau de la Música Catalana són tan heterogenis com les inspiracions que van marcar el primers treballs de Gaudí.

Aquest edifici es va construir a Barcelona entre 1906 i 1908, obra de Lluís Domènech i Montaner, i suposa l'exemple més brillant artísticament que es pot trobar a Europa d'un "híbrid" Art Nouveau adulterat per l'historicisme. Particularment durant els anys que van seguir 1900, quan va convertir-se en molt popular, l'Art Nouveau no sempre va progressar de la seva gran etapa corbada i orgànica cap a l'etapa posterior cúbica i geomètrica, però a vegades va experimentar un resorgiment d'allò que era característic del darrer historicisme; una tendència cap al conglomerat o la síntesi d'elements heterogenis. Aquesta combinació d'Art Nouveau amb estils històrics remots no és inevitablement inferior, sinó que pot a vegades conduir a resultats remarcables que ens sedueixen a través de la seva fantasia i magnificència, com l'edifici de Aronco per l'Exposició de Turin o el Palau de la Música de Domènech i Montaner.

Amb una facilitat virtuosa i una força enorme, Domènech i Montaner reuneix estils del Romanticisme, Gòtic i Venecià. Les magnífiques parets de maó vist estan decorades amb molts mosaics policroms i ceràmiques

treballades en relleu. Per damunt d'aquestes parets, una cúpula i una terrassa, l'estil de les quals és més fàcil de sentir que de definir; certament influències bizantines (una mica descurades per l'autèntic eclecticisme) hi juguen un paper important en la seva concepció general, igual que en el Sacre Coeur de París i la Capella a Chicago de Tiffany's de 1893. En l'edifici de Domènech i Montaner l'element bizantí és una vaga reminiscència de San Marc de Venècia, i inclús més de les esglésies ruses. La cúpula de la torre s'aguantava per suports que recorden llances de les quals es suspenen escuts que recorden les espases Tàrtares de les hordes de Gengis Khan. Transportant l'estil a l'arquitectura, el resultat esdevé fantasmagòric; la preferència d'Art Nouveau vers els contes de fades ara sorgeix com les "Nits aràbs". El Japó i el seu art, i potser alhora, també la seva subtil habilitat per escollir i simplificar, perden el seu suport i queda suplantat per l'Orient. Després de 1900, a més hi ha una altra reacció contra la decadent i mòrbida qualitat de l'Art Nouveau. En el seu lloc, podem detectar un goig de completa brutalitat que ja no busca més l'element vital en les formes de vida primària, en delicades algues marines o en poncelles de flors, sinó més aviat en l'art dels Mars del Sud o de Àfrica. El culte a la brutalitat en la primera fase de l'art modern, en el Fauvisme, Cubisme i "béton brut architecture" troba un paral·lel en l'exuberància dels edificis de Gaudí i Domènech i Montaner. En el disseny de la llum per al centre del sostre, Domènech i Montaner va crear un objecte híbrid que mai havia existit. Consisteix en una claraboia que proporciona llum tant de dia com de nit i s'infla cap al hall com un gran medusa penjada cap avall.

**19.- Navascués, Pedro: "La arquitectura modernista", dins de Vol. V: "Del Neoclassicisme al Modernisme" de AAVV: HISTORIA DEL ARTE HISPANICO. Ed. Alhambra. Madrid, 1979. (ESP).**

"L'edifici està concebut com una caixa de vidre, els murs perimetrals dels quals desapareixen com a tals murs continus de càrrega, concentrant càrregues i esforços en punts determinats, desenvolupant en el fons principis bàsics de l'arquitectura gòtica, si bé auxiliat aquí amb jàsseres de ferro. Això va possibilitar la incorporació de la llum natural que inunda l'interior, inclús l'escenari, l'embocadura del qual no existeix en realitat, produint-se una fusió espacial inèdita en àmbits fins ara molt diferenciats.

.....

Aquesta composició utilitza una tècnica múltiple, donat que part de les figures van en relleu, potser obra de Arnau, mentre que la resta és de mosaic fi, omplint el fons amb un mosaic de peces més grans i desigualment tallades (trencadís). Aquests mosaics es deuen a Lluís Bru, col·laborador habitual de Domènech, que en el propi Palau de la Música els va fer extraordinaris a la columnata del balcó principal, on cada fust va revestit de temes diferents, sense que per això perilli la unitat total de la obra.

.....

Entre les façanes i la sala de concerts només s'interposa l'escala, de desenvolupament bifid, en una línia ja habitual en Domènech."

**20.- Russell, Frank: ART NOUVEAU. ARCHITECTURE. Academy Editions. Londres, 1979. (ING.)**

"Al Palau de la Música Catalana li correspon una acurada observació. Per als ulls no acostumats a l'arquitectura de Barcelona, la impressió d'un desordre d'ornament mancat d'alguna lògica i control sembla devastadora. I ja l'edifici segueix exactament les exhortacions dels racionalistes. L'estructura, en maó i ferro, queda clarament expressada. Des de dins, l'edifici resulta ésser un bastiment vidriós en el qual les sòlides parets semblen haver-se esvaït. La disposició externa, pasmosa en el seu enlluernador colorit i en la seva abundància de detalls simbòlics, ha de ser entès en part en termes de l'elaborada ornamentació eclèctica dels edificis que l'envolten (els que requereixen una fort reacció), i en part en termes del caràcter fonamentalment simbòlic de l'edifici com a expressió del nacionalisme cultural català."

**21.- Bassegoda i Nonell, Joan: MODERNISME A CATALUNYA: ARQUITECTURA. Edicions de Nou Art Thor. Barcelona, 1981. (CAT).**

"L'estil bizantí, el basilical paleocristià, el "decorated english gothic", el gòtic francès de finals del segle XIII, l'estil medieval venecià, les formes del barroc i molt del mudèjar d'obra vista i ceràmica vidriada, es barregen i cristal·litzen en aquesta obra extraordinàriament personal en la qual l'aportació dels escultors, pintors, ceramistes i altres artesans es va fondre sota l'experta direcció de Domènech.

El Palau de la Música té una planta basilical de tres naus amb cripta (la sala d'assaigs, amb voltes de maó de pla que simulen solucions nervades en forma d'estel i nervis de ceràmica vidriada), té coberta d'armadures de ferro de dues vertents i monjo, té trifori (les llotges) i presbiteri (l'escenari), separat de la nau (plata) per l'iconostasi (arc triomfal de les walkies, el temple dòric, Beethoven i Clavé). Té doble façana com les catedrals gòtiques i, com aquestes, grans vidreres en els murs laterals. El cimbori sobre el creuer ve substituït per la forma cupular invertida de la gran claraboia. Les columnes són recobertes de mosaics a la bizantina i els capitells deriven dels de la planta baixa del palau dels ducs venecians, però l'habilitat de Domènech redueix tots aquests elements, incloses les voltes de ventall dels pilars del segon pis, preses del claustre de la catedral de Gloucester, i ho converteix tot, senzillament, en la millor arquitectura modernista."

**22.- Permanyer, Lluís: "El Palau de la Música Catalana". JANO. Medicina y Humanidades. Nº 653. Mayo 1985. (ESP).**

"El Palau és l'edifici més modernista del món; és quelcom més que una joia arquitectònica de seductora bellesa, és la seu de l'Orfeó Català i una sala de concerts que ha estat el marc únic on es desgranen la música simfònica i coral de Barcelona. No obstant això, dues raons li han impedit d'ésser reconegut com a joia modernista i gaudir del renom que mereix: el fet d'estar encaixonat entre carrers petits, el que li resta vistositat i perspectiva, i el no haver estat aixecat a París o Londres. Això explica que hagi passat desapercbut, però sobretot perquè el moviment que el va succeir a Catalunya, el Noucentisme, abominava tot el que es referia al Modernisme.

Una de les característiques de l'arquitectura modernista fou la recerca de les senyes d'identitat perdudes, i en el medievalisme català

va trobar el gòtic. També va reincorporar el maó vist, perquè propugnava la sinceritat de mostrar el material amb el que es construïa, en comptes de dissimular-lo sota falsos revestiments que pretenen aparentar una realitat inexistente. Es per això que el Palau es va construir en maons vermells.

L'impacte que produeix la seva visió exterior és forta. La façana no és la típica casa plana, sinó que es beneficia del relleu i del moviment. En primer lloc perquè s'alça en una cantonada, amb el que adquireix la grandiositat agressiva d'una proa solemne; però també perquè la successió encadenada de columnes policromes -en el gran balcó de la façana principal forma un veritable bosc- de capitells, d'arcs estil Tudor, de balcons correguts, de falses arcades, li confereix la força del moviment. A més apareix realçada per la combinació llampant del vermell intens del maó amb la variació colorística de les incrustacions ceràmiques.

La cantonada o proa apareix desafiadora, sobre una columna de volum impressionant, marcada amb la creu de Sant Jordi. I en lloc d'un mascaró pur i simple, l'escultor Blay va compondre un dens conjunt petri molt ben organitzat, un grup humà que simbolitza al poble fos en una massa coral; sobre els caps s'aixeca Sant Jordi, tocat amb artística armadura del segle XV, armat d'espasa i amb la bandera desplegada al vent. I en la part més alta, l'escut policrom de l'Orfeó, que encara apareix coronat per una historiada cúpula. Els bustos que el notable escultor Eusebi Arnau va cisellar per a col·locar en d'altres punts, també elevats d'aquesta façana, representen a Palestrina, Bach, Beethoven i Wagner. Tota l'ornamentació a base de majòlica i de mosaic la va fer en Lluís Bru.

L'entrada consta d'un vestíbul que impressiona veritablement, encara que només és un pàl·lid avançament del que ens espera al pis superior. A l'esquerra, una immensa pintura de M. Massot "La ciència musical cap a l'inspiració". Del replà arrenca la majestuosa escalinata doble i simètrica que condueix al públic cap a l'accés a la sala de concerts. Abans de pujar, veiem tot el fons decorat amb vidreres precioses que separen la zona pertanyent a l'Orfeó, on hi ha el bar, la biblioteca -de primer ordre, que atresora, per exemple, manuscrits del segle X-, dependències administratives i una sala circular per assaigs.

En arribant a la primera planta, a un costat la sala de concerts i la sala de descans, anomenada amb el nom del seu fundador Lluís Millet. És difícil de descriure la impressió que rep el visitant. L'arquitecte David Mackay, autor d'un minuciós estudi monogràfic del Palau, escriu: "Aquest espai és un dels millors encerts de l'edifici. La vista impressionant de la sala a través de les obertures horitzontals de la modulada estructura de separació, equilibrada mitjançant l'alta vidriera d'entrada a la Sala Millet és una de les millors experiències artístiques arquitectòniques del món.

.....

La gran sala de concerts és un esclat de color, d'alegria, de floració, que contrasta amb el tot obscur del pati de butaques. És un espectacle de difícil descripció. Al fons, l'escenari. La gran boca apareix sorprenentment emmarcada per unes peces escultòriques d'allò més arriscat. Només un mestre consumit de l'escultura com Pau Gargallo podia sentir indigne d'aquest desafiament. Del costat esquerra arrenca l'al·legoria de la cançó catalana "Les flors de

Maig" que envolta el bust del pare de les masses corals, Josep Anselm Clavé, i culmina en una frondosa arborescència. En el costat dret, la testa de Beethoven i una atrevida interpretació de les Walquíries que es fon en un núvol.

Al fons de l'escenari semicircular, una de les peces més originals i més aconseguides. Sobre un fons ceràmic uniforme, d'un Siena torrat, s'alinea un rosari encantador de divuit muses, cadascuna amb un instrument diferent a les mans, molt ben concebudes plàsticament per dos magnífics artistes. La meitat superior del cos fou esculpida en pedra per Eusebi Arnau. Totes elles apareixen realçades amb vestits d'inspiració medieval, algunes inclús coronades o tocades amb adorns de l'època. La resta del cos i de les vestidures apareixen únicament siluetejats mitjançant un joc de mosaics de Lluís Bru. En el centre, la consola del gegantesc orgue i l'escut de l'Orfeó Català, d'inspiració medieval i degut a l'arquitecte Antoni M<sup>a</sup> Gallissà. Tot això apareix entrelaçat per garlandes de flors.

El sostre de la sala és una espessa catifa floral de majòlica. En el centre, una enorme claraboia que constitueix la sublimació del colorit encès que agafa el Palau sencer, i la sala de concerts del qual vista des d'aquí sembla una caixa grandiosa de vidre.

En resum, la racional prestació de servei apareix en aquesta obra mestra de Lluís Domènech i Montaner unida a la més moderna expressió artística i tecnològica (fou la primera estructura en ferro d'ús estrictament no funcional que va aparèixer en Europa, juntament amb l'Hotel Ritz de Londres).

Un inspirat poema d'exuberant fantasia fet arquitectura."

**23.- Bohigas, Oriol: "La arquitectura modernista: Renovación estilística y raíces ideológicas" ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE EL MODERNISMO ESPAÑOL E HISPANOAMERICANO. Córdoba, 14-21 octubre 1985. (ESP).**

"Potser l'obra de Domènech més sorprenent en tots els sentits sigui el Palau de la Música Catalana inaugurat el 1908. Sorprenent per la seva ornamentació floral, per la seva policromia, per la successió impressionant i alhora per la unitat d'espais que determina. Però, sobretot, pel seu mateix plantejament estructural. El Palau és una estructura reticulada de peus drets i jàsseres de ferro laminat que permet una successió de plantes lliures -penetrades pel gran volum de la sala d'audicions-, tancades exteriorment, en la façana, per una simple mampara de vidre, potser com un antecedent de les "curtain walls". Ja el fet de la prematura utilització de l'estructura de ferro en un edifici no industrial és important. Però encara és més extraordinària la utilització de l'esquema de la planta lliure i el tancament de vidre, que constituirà, en els anys vint, una aportació autèntica de la nova arquitectura. Aquesta continuïtat de la mampara de vidre s'interromp només en un sector de l'edifici on aplica el sistema de la doble façana que havia estat la base compositiva del Café-Restaurant.

No vui aquí cometre la ingenuïtat de convertir a Domènech en l'inventor textual de determinats elements que no es van integrar culturalment fins al ple racionalisme. Però hem d'assenyalar que aquesta absoluta transparència del Palau, que és el seu màxim atractiu, no és pas una casualitat ni la conseqüència d'una simple anèdota plàstica. A la planta de l'edifici es poden

trobar mostres de com Domènech va forçar les estranyes condicions del solar i va trobar solucions enginyoses per a fer de l'edifici una pura i neta estructura reticulada tancada per una caixa continua de vidre."

**24.- Bassegoda i Nonell, Joan: GENT NOSTRA: DOMENECH I MONTANER. Edicions de Nou Art Thor. Barcelona, 1986. (CAT).**

"Malauradament, no s'ha conservat cap exemplar del projecte de Domènech, llevat d'alguns croquis de la boca de l'escenari o hemicicle i unes plantes esquemàtiques publicades per l'arquitecte Alfons Dupré a "Pequeñas monografías de arte". Puix l'arxiu de Lluís Domènech ha desaparegut en la seva major part, a l'Orfeó Català tampoc hi ha cap còpia del projecte i a l'Arxiu Administratiu de l'Ajuntament encara no ha estat localitzat l'expedient i l'única dada concreta és la de la concessió de la llicència d'obres al mes de gener de 1905 a nom de Joaquim Cabot, president de l'Orfeó.

Les dades de construcció i inauguració són conegudes per la premsa contemporània, especialment pel que fa a la benedicció i inauguració, els dies 9 i 15 de febrer de 1908.

El solar és a la cantonada dels carrers Més Alt de Sant Pere i Cameros (ara Amadeu Vives), i Domènech resolgué les façanes amb paraments d'obra vista, grans pilars cilíndrics a la planta baixa, arcs carpanells i, en el primer pis, una doble columnata de fusts revestits de mosaic sobre el carrer de Sant Pere i balcons amb balustres de ferro, ceràmica i vidre en els dos carrers. La composició és tan viva i singular que, malgrat l'escassa visibilitat per l'estretor dels carrers, l'efecte és imponent. L'angle de les façanes era coronat per un complicadíssim temple que fa molt temps s'hagué de desmuntar i, a l'alçada del primer pis es va col·locar el 1910 el grup al·lusiu a la cançó catalana, obra de Miquel Blay i Fàbregas.

A l'interior cal fer esment de l'escala imperial i la sala de concerts totalment policroma, degut a l'ús de la ceràmica vidrada, el finestral amb vidres de colors, els mosaics, els estucs, els llums i la pintura, excepció feta de l'arc triomfal que separa l'hemicicle de la sala, tot ell de pedra artificial de la casa Morell pintada de blanc, representant la música clàssica amb un Beethoven sota dues columnes dòriques i la cavalcada de les Walkíries damunt i, a l'altra banda, la cançó popular catalana amb Anselm Clavé, sota d'un salze, i nimfes portadores de garlandes de flors de maig.

En l'hemicicle són de destacar les nimfes esculpides per Eusebi Arnau pel que fa als busts i amb cossos fets de trencadís de ceràmica aplacat sobre el mur semicircular. Eusebi Arnau, Pau Gargallo, a qui s'atribueix sense confirmació certa l'escultura de l'arc triomfal, Francesc Modolell, Frederic Bechini, Didac Massana, Mario Maraglino, Lluís Bru, Lluís Querol, Rigalt, Tarrés i Juncosa foren els escultors, mosaicistes, vidriers i industrials en general que van contribuir a l'obra dirigida per Domènech, amb una important i continuada intervenció de l'arquitecte Francesc Guàrdia i Vial.

El Palau ha sofert també degradacions al llarg del temps, degut a l'excessiva fragilitat i complicació de la decoració domenequiana i al període de menyspreu del modernisme quan de la seu de l'Orfeó s'en deia el Palau de la "Quincalleria Catalana".

Ultra el temple d'angle la pèrdua del qual s'ha esmentat, també desaparegueren els llums de la balconada del primer pis de la sala de concerts i altres parts de la decoració com la de la sala d'assaigs, obligada per una defectuosa insonorització.

El 19 de novembre de 1971 va ser declarat Monument històric-artístic de caràcter nacional i en els anys 1972 i 1973 amb sengles projectes de restauració de la Direcció General de Belles Arts redactats per l'arquitecte conservador del Palau, Jordi Vilardaga i Roig i per l'autor d'aquest treball, es procedí a una reconstrucció de les parts més malmeses i hom espera l'aprovació de dos projectes més per continuar la restauració fins a retornar l'edifici al seu aspecte inicial".

**25.- MacCully, Marilyn: "Introducció: HOMENATGE A BARCELONA. LA CIUTAT I LES SEVES ARTS. 1888-1936. Ed. Ajuntament de Barcelona. 1987. (CAT).**

"En el Palau de la Música de Domènech i Montaner, es recorre abundantment a l'art recuït de la decoració ceràmica, tant a l'interior com a l'exterior, i el color i dibuixos de les columnes de ceràmica en la balconada superior genera un ritme que és complement de les arcades ogivals de rajola vermella. Cadascun dels trets decoratius té un significat específic, mentre els motius florals Art Nouveau -com els girasols i roses de ceràmica (o de vidres de color a l'interior de l'edifici)- confereixen un simbolisme orgànic a l'estructura total. A dins, sobre l'auditori de la sala de concerts, unes noies d'aspecte pre-rafaelita, totes allargades, que irradien com si fossin pètals del voltant d'un sorprenent llum que penja del sostre, sostenen en les mans lliris llarguíssims i esvelts. El vestibul ja és un experiment agosarat i innovador per l'ús de les parets de vidre; al mateix temps, però, l'esquema decoratiu amb el seu ús lliure dels motius heràldics, és també una mena de ressò de formes i materials medievals, mentre els grups escultòrics celebren tant el llegat de la història de la música (Wagner en particular), com la tradició de la cançó popular catalana. És un edifici que, amb la seva poderosa dependència de fonts estrangeres contemporànies i de tècniques i estils històrics catalans, amalgamats en una unitat extravagant i atrevida, va ser el compendi d'una tendència de l'arquitectura modernista"

**26.- García-Martín, Manuel: BENVOLGUT PALAU DE LA MUSICA CATALANA. Ed. Catalana de Gas S.A. Barcelona, 1987. (CAT).**

.....  
"L'anhel que havia heretat Joaquim Cabot, compartit també pels mestres i els components de les juntes, així com per tots els socis de la popular entitat coral, que un dia arribessin a disposar d'una casa pròpia, es va fer realitat el 9 de febrer de 1908, data en què fou beneït solemnement el local, i sis dies després amb la inauguració de la sala de concerts, encara que l'edifici no fou acabat fins a la fi de l'any següent.

Tot i la poca visibilitat que proporciona l'estretor dels carrers on s'aixeca el Palau de la Música Catalana, l'efecte d'aquest edifici és imponent. Les dues façanes estan resoltes amb paraments d'obra vista i aplicacions de ceràmica vidrada i de mosaic, amb grans pilars cilíndrics i arcs carpanells a la part baixa, i el balcó del primer pis que dona al carrer Més Alt de Sant Pere amb una doble columnata de fusts revestits de mosaic i barana de balustres de ferro, ceràmica i vidre que es repeteixen al llarg del mateix



balcó pel carrer d'Amadeu Vives. En el frontis de la part superior de la façana principal, hi destaca el gran mosaic de l'allegoria de l'Orfeó Català, coronat per una cúpula, també revestida de mosaic, i un templet complicadíssim que ara reconstrueixen a l'angle de les dues façanes. Componen l'obra escultòrica el grup al.lusiu a la música o cançó catalana i els bustos dels músics Palestrina, Bach i Beethoven, en els tres balcons del carrer Més Alt de Sant Pere, i Wagner, en el primer dels balcons del carrer d'Amadeu Vives.

A l'interior, el vestíbul -que comunica amb les dependències del local social: bar, biblioteca, arxiu, sala d'assaigs... i separa una gran vidriera artística que hi fou col·locada el 1958 amb motiu d'unes reformes que hi van efectuar aquell any-, el decorena una pintura sobre llenç, que representa "la ciència vers la inspiració", dos fanals molt bonics amb base de pedra, fust de vidre i anells de llautó, i llanternes -que s'il·luminaren amb gas-, dos canelobres de ceràmica molt originals, de cinc llums, que es repeteixen en el replà del primer pis, i l'escala imperial, per la qual s'accedeix a la platea i a l'amfiteatre, adornada amb relleus ornamentals i balustres semblants als del balcó exterior del primer pis; la sala de concerts, totalment policroma per la profusa utilització de la ceràmica vidrada, el mosaic, l'estuc, la pintura i els vidres de colors que componen les deu grans vidreres emplomades dels murals laterals, les catorze del primer pis, les dues del segon, les sis de l'escenari i la gran claraboia, que, a la part central, adopta la forma de cúpula invertida, i al fons l'hemicicle, separat del públic per un gran arc esculturat de pedra natural, de color blanc, al mig del qual figura un escut heràldic, i a les dues parets laterals dos grups de figures -nou a cadascuna-, meitat relleu meitat mosaic, darrere de les quals prossegueix el motiu decoratiu de les garlandes que apareixen a les vidreres de la mateixa sala.

Amb el temps, aquest edifici ha sofert diverses modificacions, com per exemple la supressió dels llums de l'escenari i els de les balconades del primer pis de la sala de concerts, i la d'algunes parts de la sala d'assaigs de la planta baixa, a més d'altres pèrdues degudes a la fragilitat dels elements ornamentals, a modernitzacions equivocades (com les portes d'entrada) o a la poca cura que es té amb els bustos femenins de l'hemicicle, per exemple, que serveixen sovint per penjar-hi qualsevol cosa durant els assaigs (veiem les fractures que han sofert les mans d'aquestes escultures i els instruments musicals que sostenen).

Durant el període de menyspreu del Modernisme, del local bastit per l'Orfeó Català s'en deia popularment "Palau de la Quincalleria Catalana", perquè hom encara no havia assimilat el valor que avui es dona a la seva decoració.

Aquest edifici fou declarat Monument històric artístic de caràcter nacional el 19 de novembre de 1971, i el 1909 va mereixer el premi al millor edifici artístic construït a Barcelona durant l'any anterior, premi concedit per un jurat que, entre d'altres qualificacions molt encertades, enregistra a l'acta: "...demostran que batega en l'autor de l'edifici un ànima de poeta".

A la façana principal del Palau de la Música Catalana, a l'esquerra de l'espectador i a l'alçada del primer pis, hi figura la placa del premi del Concurs d'Edificis Urbans, concedit per l'Ajuntament el 30 de maig de 1909.

Per ésser adjudicat al millor edifici públic o privat que, a judici d'un jurat nomenat a aquest efecte, reunís mèrits artístics i hagués estat construït dintre l'any de la convocatòria, el 23 de juny de 1899 la corporació municipal de Barcelona va acordar de concedir un premi anual que havia de consistir en "una placa decorativa de rajola de València, pròpia per a ésser fixada a la façana de l'edifici que en resultés més digne". Aquest acord fou modificat posteriorment en el sentit que "la placa seria de bronze i que, a l'autor del projecte de l'edifici, es queia atorgar-li un diploma al.lusiu". Del dibuix de la placa, se n'encarregà l'arquitecte Bonaventura Bassegoda; del modelatge, l'escultor Andreu Aleu, i de la fosa, els tallers Masriera i Campins.

El dictamen del Jurat que concedeix el premi de l'Ajuntament a l'Orfeó Català diu: "Ha estat relativament fàcil, en aquest Concurs, la feina confiada a aquest Jurat, car, entre els edificis acabats durant l'any 1908, un d'ells s'ha sobreposat, naturalment i sense vacil·lacions, a tots els altres.

.....

De l'examen minuciosament que pels diversos districtes d'aquesta ciutat ha efectuat el Jurat, se n'ha pogut desprendre aquesta afirmació, corroborada per la importància excepcional de dues edificacions extraordinàries i d'un caràcter completament divers.

N'és una el Palau de la Música Catalana, sumptuosa residència de l'Orfeó Català, el lloc d'emplaçament del qual potser és l'únic defecte remarcable que se li pot assenyalar; i l'altra, la sèrie de construccions científicament ordenades i embellides ... que en el suburbi marítim de la Ciutat Antiga té establerta la Societat Catalana de l'Enllumenat per Gas.

El superb edifici de l'Orfeó Català compleix plenament la primera condició per optar al premi del Concurs, car es pot dir ben bé que, per ell mateix, embelleix no sols el seu propi emplaçament, sinó que irradia l'ambient d'art, animació i bellesa a tota la seva barriada, una de les més pobres de la Ciutat antiga en edificis notables i privada del tot de vies amples i extenses.

Les seves dues façanes, tan boniques, constitueixen una joia del nostre art modern i s'hi ha tret partit de tots aquells materials que constitueixen alhora el nostre art industrial, de tanta aplicació per prestar bellesa i color local a les nostres construccions. La fàbrica de maó, hàbilment combinat en pilars i arcuacions, les columnes, de forma esvelta i ben traçada, revestides de rajola de València, que imprimeix al conjunt arquitectònic aquesta nota de color, pròpia de l'art meridional, que dona a la construcció un aspecte de vida intensa; el coronament de la façana, d'una riquesa extraordinària, les principals notes escultòriques, de les quals no ens podem estar de fer esment, signant aquí els noms insignes de Blay i d'Armau, són mèrits innegables de l'aspecte exterior d'aquest Palau, completat per la manera enginyosa d'haver disposat l'entrada de carruatges, servei d'evident necessitat i importància, per al qual s'ha ideat una feliç combinació amb l'angle de l'edifici.

Simbol del seu noble destí, les dues façanes inclouen, com un estoig d'aquesta joia tan preuada, un devessall de riquesa policroma a l'interior amb algunes notes dignes d'aplaudiment entusiasta.

Les majòliques i el vidre es pot dir que formen les dues notes característiques de la decoració

interna, i de la combinació d'aquelles tonalitats en resulta un aspecte de fastuositat, esplendidesa i riquesa, ben exposat al fracàs si una mà tan experta i una intel·ligència tan equilibrada no haguessin dominat en el projecte, primer, i en la realització, després, els efectes produïts per la llum i el contrast.

La boca de l'escenari, posada a contribució d'un simbolisme profund i exquisit, en el qual s'encarnen els genis de la música clàssica en Beethoven, els de la nova en Wagner i de la popular en Clavé, demostra que batega en l'autor d'aquest edifici una ànima de poeta que, amb la d'aquell altre poeta insigne, l'homenatge al qual encara ressona a les nostres comarques, completa el geni i l'art característic de Catalunya, fort com la seva raça, gran com la seva història i bell com el seu cel incomparable.

Una menció especial cal fer, també, per part del Jurat, de l'Escala monumental i del Saló de descans, elements principals de la construcció, que constitueixen per ells mateixos una autèntica obra d'art.

El pis baix d'aquest edifici monumental, allotjament de l'Orfeó i les seves escoles, la sala de cors del qual està coberta per una volta tapiada d'unes dimensions extraordinàries, és una altra mostra del talent constructiu del seu autor, que no ocupa inútilment el setial més elevat en l'ensenyament de l'arquitectura catalana.

Aquest Jurat considera, finalment, prou innecessari fer una descripció detallada de l'edifici de què es tracta, ni és tampoc la seva missió l'anàlisi minuciosa de les seves disposicions, car entén que davant l'aspecte monumental del conjunt en sobren conceptes i judicis que ja ha emès i sancionat l'opinió dels intel·ligents. Per tot això exposat, doncs, aquest Jurat entén que és de justícia concedir i concedeix a l'edifici del qual és autor i director el distingit arquitecte senyor Lluís Domènech i Montaner, situat al carrer Més Alt de Sant Pere, nº13, i Passatge de Cameros d'aquesta ciutat, destinat a Palau de la Música i propietat de l'Orfeó Català, el premi assenyalat per l'Excm. Ajuntament al millor dels edificis construïts i enllestits durant l'any 1908 transcorregut."

(Veure ANUARIO ASOCIACION ARQUITECTOS CATALUÑA. 1910)

**27.- Moncada Cárdenas, Bernardo: DOMENECH I MONTANER. AN ARCHITECT FOR THE IDEAL OF THE CATALAN REVIVAL. A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master in Philosophy. Department of Art-History and Theory. University of Essex. 1987. (ING).**

"Aquest edifici li va ser encarregat per a seu central de l'Orfeó Català. Va significar per al món secular català el que la Sagrada Família per a l'església. Domènech es va volcar completament en aquest projecte i la història contada per la seva família, de que mai no va posar els peus en l'edifici acabat perquè no estava d'acord amb el resultat en alguns detalls, ens dona una idea del seu compromís personal amb aquesta obra en particular.

L'edifici es va completar en tres anys i Domènech va rebre un nou Premi per aquest magnífic palau de concerts.

.....

L'edifici li va ser encarregat el 1903 quan l'Orfeó, fundat vuit anys abans, havia arribat a ser la primera societat coral de Catalunya. La primera pedra es va posar el 1905 i l'edifici va ser

inaugurat el 1908. Es va construir sobre les ruïnes de l'antic convent dels Franciscans a Barcelona -un lloc difícil per a un edifici tan important: un terreny irregular envoltat per estrets carrers del barri Gòtic, i totalment amagat des de la propera Via Layetana-.

L'aparença exterior de l'edifici mostra una absoluta ignorància del retirat emplaçament. Les diferents escultures, disposades de manera ostentosa contra el lluminós fons de maó vermell, i el gran valor decoratiu de les façanes, les quals creen un efecte d'un edifici tornat al revés, i els seus pinacles i ornamentals superiors necessiten un espai molt més ampli per a ser vistos.

Com a conjunt aquesta obra estaria ubicada idealment en un espai obert de la ciutat, però Domènech va desenvolupar aquest lloc ocult de Barcelona com una porta cap al seu màgic sentit d'atmosfera; cap a una experiència sorprenent que ens porta lluny de les rodalies d'una capital moderna.

El plànol de planta és el resultat de l'adaptació de Domènech a la incòmoda forma del solar, per tal d'aconseguir un edifici simètric amb vidrades superficials en ambdues façanes laterals on, normalment, només podien aconseguir-se dues façanes. La planta principal presenta els locals de l'Orfeó i l'entrada a la gran sala de concerts precedides per dues cambres addicionals; la sala Lluís Millet i la sala de fumadors. L'edifici està clarament dividit en dues parts per l'escala principal.

L'enginyós disseny de l'entrada principal que dona al vestíbul transforma l'aparent simetria diagonal del conjunt del volum extern en l'estricta simetria longitudinal dels interiors. Aquesta àrea petita dona a l'enlluernadora escala principal i al bar, i també a les oficines de l'Orfeó que tenen la seva entrada principal per l'altra façana. L'entrada petita al vestíbul està tancada en vidre i entaulada amb una cintada volta que es repeteix com a estructura que suporta el primer pis. L'entrada queda tancada amb grans panells de vidre emmarcats en fusta polida i llautó que creen un efecte brillant en contrast amb la gran columna buida que marca la cantonada i comprèn la taquilla i una petita escala de cargol -pesadament decorada amb fileres de maó vermell mate-.

El teulat voltat, decorat amb florons grocs de ceràmica sobre rajoles blaves, ajuden al vidre i la pintura mural a allargar aquest espai que continua a l'edifici.

Els llums, semblen fanals, i l'efecte de riquesa que produeixen els llums de l'enrajolat, suggereixen la influència de l'Opera de Paris, obra de Garnier. El mèrit més gran es treu de les balustrades de les escales, simplement fetes en ferro forjat cobert amb vidre tubular de color ambre, en el qual la brillantor de la llum juga uns efectes enlluernadors. El conjunt, amb pedra esculpida, blaves i grogues rajoles, vidreres de colors i fusta fosca polida, crea una atmosfera de irresistible sumptuositat.

A més de separar les dues àrees de l'edifici, l'escala principal reuneix totes les comunicacions verticals i els serveis menys importants. Així també s'aconsegueix horitzontalment; a la planta baixa, l'entrada amb el bar, compartit amb la sala de concerts i les oficines de l'Orfeó. També hi ha els arxius i la biblioteca i una petita sala d'assaigs; un amfiteatre concebut intimament, amb una sorprenent severitat, en el més pur ordre Tosca. Al final es troba el grup de serveis entre bastidors. Al primer pis, a un costat de l'escala,

hi ha un gran auditori, i a l'altre, la sala Lluís Millet amb la fila de balcons i la paret de vidre; al segon pis l'escala s'obre a les galeries i a l'acollidora sala superior, amb les seves voltes mudèjars apuntades que sostenen la secció superior de la galeria. La gran sala allotja 2000 persones i és, sens dubte, la part més sorprenent del Palau.

Una gran quantitat de materials es van emprar en la construcció de l'edifici; les bigues que suporten el teulat de les voltes formen l'estructura metàl·lica; parets i voltes es construeixen en maó vermell, i algunes columnes i arcs estan fets també d'aquest material, encara que la majoria són de pedra. La més gran varietat de ceràmiques, vidreres, fustes i ferro forjat, així com mosaics i pintures murals, completen la selecció de materials amb els que Domènech aconseguí la impressionant exuberància d'aquest edifici, rivalitzant en la complexitat decorativa del millor Barroc Espanyol, explotant la habilitat dels artesans, igualant els de l'època Gòtica o Plateresca.

Tres característiques hi destaquen com a recursos estranys en el projecte de la sala de concerts; l'extranya decoració escultural del prosceni i les cantonades de la orquestra, representant a una banda, la tradició europea amb la cavalcada de les Walkiries i el bust de Beethoven, emmarcats per un pòrtic Dòric, i a l'altra la música catalana representada com un arbre que corona el bust d'Anselm Clavé; la gran clara boia, preciós treball de vidreres, atrevidament projectada com una explosió de llum i colors suaus, penjant del sostre com un raig de sol en un firmament de flors brillants, i del qual l'encisadora qualitat de l'espai de la sala sembla emanar-hi. Finalment, també hi ha les divuit donzelles de pedra, vestides amb robes medievals i mig-flotant en el fons de l'orquestra, cadascuna tocant un instrument musical antic. Aquestes figures, amb la part més baixa del seu cossos fets amb mosaic i els seus torsos esculpits en pedra, sobre una superfície vermella de trencadís -la típica tècnica catalana antiga de diverses ceràmiques trencades- recorda la pintura de Burne-Jones "Les escales daurades" de 1880, en la qual, divuit donzelles descendeixen per una escala de cargol, cadascuna portant un instrument musical antic.

La decoració en el Palau mai no és opressiva, donat que la llum i el color redueixen la sensació de tancament. La llum entra tamisada pels tons suaus del vidre i brilla sobre les superfícies enrajolades o vidrades, ajudant a crear una atmosfera que vibra en empatia amb la música. L'ornamentació no ha estat concebuda sense un propòsit; s'utilitza per intensificar el valor de l'estructura, com en el teulat on la utilització de voltes en forma de ventall es reforça per un motiu de ploma de paó. Inclús alguns trets en l'estructura s'accentuen i es mostren com decoració en si mateixa; aquest és el cas dels mig-arcs que allargassen l'enginyós marc d'acer reforçat de l'exterior. Aquests elements, que a primera vista poden semblar absurds, realment sostenen la gran amplada de la sala Lluís Millet i les voltes de l'escala principal en columnes molt primes amb un enreixat de bigues atansades. Aquests arcs actuen i semblen contraforts invertits flotants, constituint una rara anticipació del formigó, ideat quan aquest mètode de construcció encara no havia desenvolupat les seves expressions formals típiques.

Però el principal propòsit de la decoració va ser la de crear una atmosfera, en la qual l'edifici aconsegueix tanta efectivitat que ens porta a dir, juntament amb Bohigas, Boix i Sabat, que "El Palau no només és l'obra mestra de Domènech i Montaner, sinó la peça més important de l'arquitectura del Modernisme". L'edifici reuneix l'interès pel simbolisme i el misticisme amb la voluntat de progrés de la societat barcelonina, amb el seu culte a la realització tecnològica i fe en la modernitat. El Palau de la Música Catalana era la més propera declaració en arquitectura al que Abrams anomenà "Supernaturalisme Natural" que impregnà la celebració de les Festes Modernistes. Crea l'atmosfera d'un bosc encantat, aconseguit amb sorprenent naturalitat, en el centre de la ciutat. Cada part de la sala s'integra dins de la gran cambra de escenografia fantàstica, i al mateix temps, juga un paper dins l'estructura amb precisió i competència tècnica. Domènech també aconseguí una síntesi entre un mètode de projecte que treballava per addició, construint i decorant petits llocs un per un, i un esquema general més gran en el qual l'ordre i la jerarquia poden explicar cada part de l'obra. El principi unificador també queda expressat en l'utilització de la llum.

Com a les catedrals medievals, el constructor va buscar de permetre el màxim de llum dins l'espai. De forma permanent aquesta llum inunda la sala, plena d'objectes brillants i superfícies polides, entrant a través de colors templats per les vidreres.

Domènech, Gallissà i el seu equip de col·laboradors i artistes projectaren i construïren un micro-cosmos encantat. Sota la gran clara boia, impressionant símbol del sol, i amb la vaga llum flotant dispersa per tota la sala, tot aquell que assisteix a una actuació, descobreix noves al·lusions a la música. El Palau va donar lloc a l'inefable esperit de la música, d'una manera que seria incomprendible per a les generacions posteriors."

**28.- Domènech Girbau, Lluís: "Vives Fierro en el bosque encantado del Palau de la Música" LA VANGUARDIA. 17 Mayo 1987. (ESP).**

"Es difícil de dir coses originals sobre el Palau de la Música per la seva contínua actualitat, però és innegable que la seva riquesa fa possible múltiples apreciacions que no s'han donat o que no s'han posat bastant de relleu. Bàsicament, els anàlisis que s'han fet sobre el Palau s'han centrat en els aspectes tipològics, tecnològics i decoratius, i moltes vegades s'oblida un fet general que afecta a l'estructura de l'espai i que té relació amb els tres aspectes esmentats; es tracta de la utilització, per part de l'arquitecte, de la llum natural en l'edifici, amb l'obertura de façanes i sostres, el qual provoca una especial constitució tipològica, unes intrèpides solucions tècniques i una decisiva incidència en la forma de veure i d'entendre la decoració.

La llum natural, la relació amb l'atmosfera exterior, és un element motriu del projecte. En el Palau, la llum de les vidreres i de les llumeres de la sala i de l'escenari és l'autèntica delimitació de l'espai, el senyal més inequívoc de que no hi ha res als seus costats i a sobre de l'auditori, el signe de la seva autonomia. Domènech i Montaner havia ja emprat aquesta espècie de puntuació lluminosa de l'espai, aquesta delimitació que és, al mateix temps, perimetral i escenogràficament de perspectiva, en d'altres obres com l'editorial Montaner i Simon, on la

lluerna petita que correspondria al de l'escenari del Palau, es situa sobre l'entrada, i la lluernia gran ocupa la posició central. La paret foradada del fons de l'edifici de l'editorial avança la repetició màgica de les finestres laterals del Cafè-Restaurant que desembocaria en la neta solució del "curtain-wall" del Palau. Però, a la vegada, la llum és matèria, és el complement alquímic que atorga noblesa i riquesa a uns materials que segons els noucentistes eren "quincalla"; el mosaic, el vidre, el guix.

La llum es converteix, així en decoració luxosa, reflexada, refractada i transparentada en gran quantitat d'elements concrets, que, no obstant, componen un fenomen interior unitari que respon a l'ideal romàntic modernista, d'influència alemanya, de crear el "bosc encantat", concepte que adquiriria el seu màxim desenvolupament en l'expressionisme alemany i que formulària una teoria poètica, unida a la llum i al vidre, que inspiraria inclús l'arquitectura de Mies Van der Rohe.

Altra característica positiva del Palau de la Música que el temps s'ha encarregat de decantar és la qualitat ambiental del seu interior com atmosfera ideal i específica per a escoltar música. Durant molts anys això s'entenia d'una forma totalment contrària i negativa, encara que si en aquests moments es repassessin amb la suficient perspectiva aquelles crítiques es veuria clarament que correspon a posicions ideològiques o polítiques contràries als interessos que representa el Palau i que foren propis del Noucentisme. Fou necessària la llarga travessia del desert que va imposar el "funcionalisme" de la primera arquitectura moderna, amb la seva estètica nua, carent de decoració, per tornar a gaudir d'un espai ambiental que té l'estranya virtut de crear el "pathos" adequat per escoltar música, tant si es tracta de "lieder" alemany, com d'oratoris haendelianos, de música barroca italiana o bé d'una gran orquestració romàntica.

Deixant de banda el fet decoratiu o formal, existeix una altra qualitat del Palau tan òbvia que potser ha tingut poca rellevància. Ens referim al seu funcionament, al seu bon funcionament, en el sentit d'ajustar el disseny de l'edifici a una funció específica; la de fer música. No hem d'oblidar que fins fa relativament poc temps, els edificis no es pensaven en funció del seu estricte funcionament sinó amb referències a uns models tipològics i representatius adaptats a la funció i les sales de música eren un cas típic d'això.....

El Palau és el paradigma d'edifici "modern", pensat per a una estricta funció (si bé al principi només havia d'utilitzar-se per a la música coral), a partir del qual hauriem de parlar de la sala més famosa del món actualment, la Philharmonie de Berlín, de Hans Scharoun, per posar un exemple de semblant qualitat. El Palau busca, en el moment del concert, la recreació d'un espectacle total; és gairebé una òpera, amb la participació de músics, escultures i públic, rodejant-se uns als altres. En aquest sentit, sembla tremendament encertada la idea de incloure en l'actual remodelació l'ampliació de l'escenari que ara es fa de forma vergonyosa quan actuen grans orquestres, a base d'una utilització massiva de clavells per a dissimular allò provisional. Es necessita una ampliació definitiva, clara i respectuosa, el que millorarà a més, segons diuen els especialistes, l'acústica orquestral en avançar-se les seccions de corda fora de la boca de l'escenari, reforçant aquella idea participativa. De totes maneres, el Palau funciona perfectament sense gent

....

Altra singularitat arquitectònica del Palau, poc celebrada, és la de situar, en funció de l'exigu solar de que es disposava, la sala d'audicions en el primer pis, deixant la planta baixa lliure, estructuralment parlant, en la que hi ha els accessos, la guardarroca, el bar, les oficines, la sala d'assaigs, etc., funcions aquestes que necessiten estar a prop del carrer. Es una solució brillant, no només com recurs funcional sinó com idea global arquitectònica d'espai. La sala d'audicions, l'autèntic "bosc encantat" està -com hem dit- envoltada de l'atmosfera màgica de la llum exterior i també flota sobre el terra augmentant així la idealització de la seva concepció, fent possible l'existència de la gran escalinata d'accés a la sala, introducció pensada i molt convenient, per la majestuositat de l'espai interior de l'auditori.

.....

**29.- Navascués Palacio, Pedro: "Reflexiones sobre el Modernismo en España". BOLETIN ACADEMICO Nº9. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de La Coruña. Octubre 1988. (ESP).**

"Es un moment molt sensible cap a totes aquestes realitats patriòtic-històric-arquitectòniques, que van fer sorgir en aquest moment obres que recordaran aquell goticisme barrejat amb d'altres elements, però sobretot interpretats de forma molt neta com poden ser els pavellons interiors de Sant Pau de Domènech i Montaner, o en aquesta obra esplèndida que és el Palau de la Música Catalana que compta amb aspectes molt interessants i a més, és un dels pocs edificis en els que potser el caràcter de planta lliure que té, el tractament dels murs, la il·luminació zenital de l'interior, la relació entre escenari i sala que ocupen els espectadors, plantejaria, potser, la possibilitat d'un modernisme estructural i d'un modernisme a nivell de projecte, no pas únicament, a nivell decoratiu o simplement ornamental."

**30.- Domènech Girbau i Figueras Burrull: LLUIS DOMENECH I MONTANER I EL DIRECTOR D'ORQUESTRA. Edició Fundació Caixa de Barcelona, 1989. (CAT).**

"En la singular obra del Palau de la Música, a més de les representacions heràldiques, aquesta vegada no gaire prodigades, si bé que representades en els llocs preeminents de l'edifici (com la paret de l'hemicicle de la pròpia sala de concerts, vidreres laterals, a l'angle exterior de la façana sobre el grup escultòric d'en Blay, ultra els disposats al frontal superior de la façana oriental realitzats a partir dels dibuixos de Gallisà que va compondre per a la Senyera de l'Orfeó Català) dels quals podem establir l'habitual similitud amb les varietats tipològiques alemanyes tot incidint en les al·lusions a la Casa Comtal de Barcelona; escut inclinat amb cimera de cas dextrat i llambrequins; a la cimera hi adopta una lira, també incorporada en la versió heràldica de l'escut vertical voltat del Toisó d'Or.

Es de constatar, per sobre d'altres significacions, la representació al·legòrica que constitueix tot l'edifici en si mateix, en el seu interior i exterior, on es ressalta l'afecció per la música, accentuada en totes les seves possibles manifestacions; notes en rajoles de ceràmica, mosaics i plafons ceràmics, músics i instruments esculpits, que donen vida a una exultant manifestació concertant en la qual, els

acords musicals, converteixen en l'edifici en un manifest de l'art total."

.....

"El Palau és una obra tan radical com pot ser ho el Cafè-Restaurant, o fins i tot, més. El que succeeix és que per a la mentalitat moderna, el despullament ornamental d'aquest ens l'acosta més a la nostra sensibilitat.

Si al Palau l'arquitecte té unes primeres idees que ens faran jutjar la seva estructura conceptual com una extraordinària creació arquitectònica, l'aportació decorativa final, la que durant molt de temps va originar la crítica negativa de la mentalitat noucentista, és una teoria rigorosa que pretén crear un estat ambiental idoni per escoltar música, i que la mentalitat actual, més serena i oberta respecte a judicis pseudo-puristes, pot gaudir i jutjar positivament.

.....

Es tractava d'incloure, bàsicament, un gran espai públic en un solar molt petit; per tant és lògica la determinació d'inscriure en l'àmbit disponible la forma tipològica d'un auditori, deixant fora els espais irregulars, sobretot el provocat pel queixal de l'església veïna. El que ja no és tan fàcil d'imaginar per un arquitecte són les dues determinacions que pren Domènech i que qualifiquen positiva i definitivament el Palau: a) Atès que l'espai sobrant en planta, no és suficient per situar-hi la primera part del programa (serveis de l'Orfeó), s'aixeca la sala fins al primer pis, donant lloc a un gran "foyer" en el qual, separades per "bambolines" de fusta i vidre es situaran les oficines i la sala d'assaigs. b) Inscrita la gran sala a l'interior del solar, és possible transformar-la en tipologia simètrica, prescindint de l'angle de cantonada i de les dues mitgeres, a base de la introducció d'un pati en la mitgera lateral, i la creació, així, d'una tercera façana.

Gràcies a aquest dos recursos, la Sala, la gran protagonista, adquireix una llibertat compositiva total, és una gran bombolla iridescent tancada en la caixa que els carrers i la propietat del solars li limiten.

Evidentment el fet de portar la Sala a un primer pis no deixava de ser un inconvenient, però Domènech ho aprofità convertint l'escala d'accés en un gran espai introductor que prepara l'ànim de l'espectador abans d'entrar a la Sala i a més, serveix de connector amb els espais sobrants perimetrals, les sales de descans.

La determinació dels espais està decidida però hi manca un últim gran esforç: Transformar l'estructura resistent en una autèntica proposta revolucionària. Introduint uns pilars reculats de les línies perimetrals, no solament es disminueix la llum de les jàsseres centrals de coberta i es contrapesa en els trams petits l'esforç que hi gravita, sinó que allibera la façana d'obstacles, donant llibertat absoluta al tancament.

Això permet d'establir l'autèntica racionalitat i radicalitat de la proposta de Domènech, a qui la seva adoració per Viollet i Labrouste li permet avançar molts anys la solució teòrica de murcortina.

La teoria estructural del Palau està íntimament lligada a la lògica constructiva (descàrrega dels arcs) i a la recerca espacial. Es per exemple, molt interessant comparar les dues façanes als carrers, i veure com en la del carrer Amadeu Vives es donen dos sistemes compositius: L'un lligat a l'estructura interior de la Sala, tendeix a

primar l'obertura de vitralls, i emmascara els peus drets que reben esforços verticals amb un ritme repetitiu que es equilibrat als efectes de volumetria general, pels dos grans balcons correguts, mentre que l'altre sistema compostiu que gira cap al carrer de Sant Pere més Alt, respon totalment a la complicada espacialitat dels sistemes binaris de pilars i a la necessitat d'agafar els esforços perpendiculars a la façana que els arcs sobre pilars i la volta de la sala de descans del segon pis provoquen.

Domènech va dibuixar, com a mínim dues vegades, la perspectiva exterior del Palau. En la qual, deixant de banda l'anècdota, no comprovada, que el vailet de color fosc situat davant de l'edifici és la transformació, gràcies a l'habilitat de l'arquitecte, d'una imprevista taca de tinta, es pot apreciar, en primer lloc, el traçat rigorós i l'equilibri de les parts; en segon lloc la intencionalitat espacial, suggerida per les ombres amb els inevitables efectes articuladors dels pilars (els enormes de planta baixa i els de la galeria); en tercer lloc, la ja esmentada "continuïtat": com d'una definició estructural o constructiva es passa a la indicació decorativa dels arcs de planta baixa, a la intencionalitat precisa de l'escultura que realitzaria Miquel Blay, a la posició dels busts de músics insignes o al tamany i forma dels fanals penjats dels contraforts.

El Palau és, per damunt de tot, el seu interior. La capacitat de generar espais interns unitaris però alhora plens de fragments autònoms, lluminosos però d'una complexitat i riquesa decorativa atapeïda, continus conceptual i cromàticament però variats de tècniques i materials, es va veure capaç d'aconseguir un dels interiors més bells de la història de l'arquitectura.

La gran escala imperial és una introducció al que serà la Sala d'audicions. A l'escala hi trobem una articulació espacialment magistral entre la seva part baixa, llegida com a perllongació del vestíbul amb la simètrica utilització de la coneguda combinació d'arcs carpanells i lobulats, i la part alta, quan l'escala agafa impuls vertical i es llegeix com a "nucli vertical" adossat a una façana de vidre (les entrades a platea i amfiteatre) culminada per un homenatge al barroc d'emocionant efecte, les balustrades curvilínies, actualment alliberades de falsos additaments gràcies a la restitució que n'ha fet, del Palau, l'arquitecte Oscar Tusquets.

La sala d'audicions del Palau de la Música és radicalment eclèctica quant a la necessitat de mostrar, simultàniament, les diferents possibilitats d'un auditori, des de les més modernes, d'acord amb les idees de "teatre total" o circular que Piscator i Poelzig desenvoluparien cinc anys després a Alemanya, fins a les més clàssiques de l'auditori a la italiana.

Es evident que la barreja de sentit de modernitat amb l'amor a la tradició i a la Història, donen a l'obra de Domènech l'inquietant i ambigu valor que només els grans mestres europeus (Otto Wagner, Hoffmann, Horta, Mackintosh) d'aquest període de la fi del segle van assolir.

Al Palau la interceptació de la bocana entre la sala de públic i l'escenari introdueix el punt de ruptura que dona vitalitat i enriqueix polèmicament un espai concebut com a unitari. Unitarietat que Oriol Bohigas ha explicat encertadament en referir-se al paper unificador entre pisos que exercien les garlandes desaparegudes que penjaven de les

balustrades, o a la lectura unitària de l'alçat dels vitralls laterals prescindint dels forjats de planta.

Es per això que la boca de l'escenari és un gest intencionadament irònic i simbòlic: veu la inutilitat de la seva funció però aprofita l'ocasió per retre tribut a la tradició escènica.

La gran Sala del Palau invita a descobrir la pura creativitat arquitectònica, des de les intencions més globals, com el tractament de la llum (focalitzada sobre l'escenari, difusa en el sostre central, compartimentada en el segon pis, per crear l'ordre desitjat) fins als detalls més petits com la llumera central de la sala amb la seva increïble penetració volumètrica, les muses escultòriques de l'escenari, mig planes, mig en relleu, dibuixades acuradament a una escala lleugerament superior a la mida natural, o els llums-garlandes inclinats que rodegen els pilars del segon pis i que componen un imaginari capítell d'ordre gegantí però, encara que subtilment, no toquen la columna."

### 31.- Mackay, David: L'ARQUITECTURA MODERNA A BARCELONA. 1854-1939. Edicions 62. 1989. (CAT).

"Sovint es fa referència al Palau de la Música tot considerant-lo el punt de partida de l'arquitectura racionalista a Barcelona, a causa de la seva concepció tecnològica com una mena de receptacle de vidre revestit amb una carcassa d'acer, de la perícia amb què fou solucionada la qüestió acústica (la qual representà una preocupació essencial del projecte), de la previsió del fet que s'hi mouria un públic nombrós, i de la cura que es va tenir perquè auditori i executants formessin un tot. Per altra banda, encara que les característiques racionalistes de l'edifici i l'exhibició de mestratge de la "ciència" arquitectònica en fan una obra valuosíssima del patrimoni arquitectònic modern, el Palau té uns valors profundament artístics.

Al Modernisme català es va confirmar una de les tendències més profundes del Romanticisme, protagonitzada per Schiller, Byron, Schinkel o Goethe, d'associar la música i l'arquitectura. Domènech havia llegit Ruskin, autor que va desenvolupar aquesta idea i que va definir l'arquitectura com "una ciència de sentiment més que no pas de norma". L'arquitecte català, a més, tenia molta relació amb Alemanya i vivia l'onada de wagnerisme que covulsava Barcelona. La conjunció arquitectura-música queda ben manifesta en els grups escultòrics que sobresurten al prosceni del Palau: a una banda, i com homenatge a la tradició local de música popular, un bust d'Anselm Clavé, promotor del ressorgiment d'aquesta; a l'altra, i en homenatge a la tradició clàssica europea, la cavalcada de les Walkíries, de Wagner, que es troba per sobre de les sòlides columnes dòriques que emmarquen el bust de Beethoven. Aquest simbolisme té referències nacionalistes, en termes específicament modernistes: per un cantó l'arbre, que simbolitza l'arrelament de la identitat nacional, i per altre, els núvols, els quals representen la unió espiritual amb Europa.

El Palau és un receptacle de vidre dintre d'una gàbia de maons; una gàbia que, en un moment donat, de manera insospitada, gira la cantonada amb un majestuós porxo d'entrada i un tomb de la doble façana entorn de la recepció i la zona de l'escala, tot utilitzant com a eix un gegantí grup escultòric de Miquel Blay. L'estructura de la gàbia de maons canvia allà on comença a

eixamplar-se la sala de concerts, tot repetint-se la constant expressió funcional de la façana que ja havia aconseguit Domènech en una obra anterior, l'Editorial Montaner i Simon. Al l'interior, el vidre s'utilitza amb abundància per tal de subdividir les diferents àrees i permetre alhora que els raigs de llum ho impregnin tot. Això, a més d'intensificar la unitat de l'edifici, permet que aquestes zones, les quals poden absorbir-se mútuament quan és necessari, tinguin el màxim d'ús funcional. Es un pas endavant amb relació a les pantalles de vidre d'una obra anterior, la Fonda Espanya (1902-1903). En el lloc destinat als oients, la integració entre aquests i els executants és duta a terme fent girar per darrera de l'àbsis escènica l'estructura de la façana de vidre i el mateix amfiteatre, de manera que tot plegat fa quasi l'efecte d'unes arenes. A la paret situada darrera l'escenari es troben divuit muses de la música, els vestits de les quals, que representen diversos països, són mosaics de Lluís Bru; els bustos de les muses, com també els instruments que toquen, són escultures d'Eusebi Arnau que ressalten de la paret. La universalitat de la música és comparable a l'ideal de universalitat que perseguia el Modernisme per expressar l'ambició de la burgesia catalana que les altres nacions reconeguessin la identitat nacional i cultural de Catalunya."

### 32.- Güell Guix, Xavier: "L'arquitecte del Modernisme". EL PAIS. QUADERN. Dijous 7 de desembre 1989. (CAT).

"El Palau de la Música es té per l'obra més completa del Modernisme català. El precursor d'aquest treball és, al nostre entendre, la casa Navàs (1901), a Reus, que cal considerar una de les joies del nostre Modernisme, entesa com a petit objecte complet on cada detall ha estat resolt amb sensibilitat, bellesa i harmonia. Domènech desenvolupa al Palau un esforç titànic per solucionar tots els aspectes que conflueixen en aquesta obra. Des de qüestions urbanístiques, fins a arribar a saber resoldre en un edifici el diàleg entre una multitud de col·laboradors: des del seu gendre F. Guàrdia Vial, passant pels escultors M. Blay, E. Arnau i P. Gargallo, pels vidriers Rigalt i Granell, pels modelistes F. Bichini i F. Modolell, pels mosaicistes M. Maragliano, L. Bru i L. Querol, i tants d'altres de menor importància.

Lluís Domènech sap resoldre les irregularitats que comporten les petites dimensions del solar en una cruïlla de carrers estrets, amb un edifici perfectament ordenat amb uns eixos absolutament reguladors d'una funcionalitat interior. Cal destacar-ne la doble pell de la façana, on tot un joc de columnes i d'elements que ens recorden els contraforts protegeixen tota una pell interior, fràgil, lleugera, el pas de la llum a través de la qual dona com a resultat uns ambients interiors plens de llum i color que dignifiquen l'obra d'aquests col·laboradors que hem esmentat."

### 33.- Flores, Carlos: ARQUITECTURA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA. I. 1880-1950. Ed. Aguilar, Madrid, 1989. (ESP).

"El Palau de la Música és, possiblement, l'obra més aconseguida dins del Modernisme català. El moment en què aquest moviment arriba a un punt exacte de maduresa, un cop ja superats els contactes amb l'eclècticisme d'altres obres i sense arribar a ultrapassar-se a si mateix impregnant-se d'un sentit expressionista carregat d'obscur simbolisme, com en Gaudí, o derivant cap a l'arqueologia, cas freqüent i del

que l'obra de Puig i Cadafalch constitueix l'exponent màxim.

El Palau de la Música s'ens ofereix com una obra coral on les arts menors, integrades en l'arquitectura i arribant a ser una sola cosa amb ella, entonen un cant en ceràmica, vidre, ferro, pedra..., ple de vida i sensualitat. Estem aquí molt lluny del Modernisme frívol i rococó d'altres obres contemporànies. La impressió de puixança, l'alè vital, la força irresistible que es despren d'aquest Palau troben el seu recolzament precisament en els excessos decoratius, en la profusió formal característica de l'estil. Cadascun dels elements -ferros forjats, vidres de color, ceràmiques i mosaics, escultures figuratives, esmalts i estucs- que impròpiament podrien tenir-se com secundaris, juguen un paper de primer ordre en la totalitat de l'obra arquitectònica, tendeixen a augmentar el seu poder suggestiu i aquell alè de plenitud i força que de ella es despren. Ens trobem a molta distància de la impressionant sobrietat del Restaurant del Parc, però la mateixa sensació de grandesa que allí produïen els volums simples i els plans sobris apareix ara com a resultat de la profusió formal i l'exuberància decorativa.

Aquell que després de visitar el Restaurant del Parc es col·loqui davant del Palau de la Música ha de quedar sorprès, al menys en principi, de que ambdós treballs siguin del mateix autor. El contrast entre tots dos és violent. No és difícil, no obstant, després d'una observació detinguda, de relacionar aspectes comuns i de trobar entre ells punts de coincidència; la grandesa de concepció de ambdues obres, encara que manifestada a través d'un llenguatge profundament diferent, delata l'existència d'un esperit comú, d'una potència creadora anàloga i subjugadora."

**34.- Lacuesta y González: "ARQUITECTURA MODERNISTA EN CATALUÑA". Ed. Gustavo Gill. Barcelona, 1990. (ESP).**

"Palau de la Música Catalana. 1905-1908. C/ Sant Francesc de Paula s/n.

Una institució privada, l'Orfeó Català, creat al 1891, adquirí en 1904 un local en el casc antic de Barcelona per allotjar la seva seu social i una gran sala d'audicions. Així va néixer el Palau, una altra aportació de l'iniciativa privada a l'equipament cultural d'una ciutat allunyada durant molt de temps del poder polític.

En 1905 es va posar la primera pedra. A l'octubre de 1906, els diners escassejaven i es va haver de apel·lar als sentiments catalanistes d'artistes i simpatitzants. Al febrer de 1908, l'edifici fou inaugurat. La planta del Palau està molt condicionada per l'irregularitat del solar, problema que Domènech va resoldre magistralment. L'auditori es va situar en el primer pis i a la planta baixa (actualment ocupada pel "foyer"-bar) els locals administratius en comunicació amb el carrer.

L'edifici es va concebre -segons D. Mackay- com un intel·ligent joc d'espais, evitant la separació brusca entre exterior i interior (el tema de la doble façana és portat al límit) i tenint cura al màxim de la llum natural, autèntica protagonista de l'espai.

Entre els èxits formals i espacials del Palau hom destaca el gran auditori, en el que els forjats semblen volar, al veure's retallats en els paraments de vidre dels murs de tancament, i en el que sorprenen, a l'embocadura de l'escenari, les grans escultures de Pau Gargallo representant la música popular amb un bust de

Clavé, i la música romàntica amb un bust de Beethoven i la cavalcada de les Walkiries, i en el sostre, la gran cúpula invertida de vitralls.

La necessitat de millorar les condicions d'ús del Palau, portà a l'Orfeó a promoure, amb l'ajut econòmic de les administracions públiques, una profunda reforma que ha afectat tot l'edifici i la illa on es troba. El projecte inicial (1982) fou redactat per Oscar Tusquets i Lluís Clotet. Les obres, dirigides per Tusquets, Diaz i Associats, van concloure en la seva part essencial l'octubre de 1989.

A costa de la inacabada església de Sant Francesc de Paula, que el bisbe accedí a retallar-la, es projectà l'ampliació per a l'instal·lació d'oficines, camerinos, biblioteca i sales de repòs i assaig. La remodelació de la planta baixa permeté de dotar l'edifici del gran vestíbul-bar del qual mancava. L'escenari fou adaptat per a orquestra i cors (eventualitat no prevista al 1904) i s'intentà de millorar les condicions d'acústica, a més de climatitzar la sala i restaurar els elements estructurals i ornamentals primitius. Aquesta actuació -la més profunda realitzada en una obra modernista d'aquesta categoria- ha permès de subratllar aspectes del projecte de Domènech, com la transparència transversal de la sala, donat que ara el mur cortina de l'esquerra rep la llum directament del nou vestíbul."

**35.- Hernández-Cros, Mora i Pouplana. ARQUITECTURA DE BARCELONA. Ed. Demarcació de Barcelona del Col·legi d'arquitectes de Catalunya. Barcelona, 1990. (CAT).**

"Palau de la Música Catalana. Carrer de Sant Pere més Alt, 11/ Carrer d'Amadeu Vives, 1. 1905-1908: Lluís Domènech i Montaner. 1909: Premi de l'Ajuntament de Barcelona 1908. 25 de febrer de 1971: Declarat Monument Històric-Artístic d'Interès Nacional. 1982: Projecte de remodelació, ampliació i condicionament: Oscar Tusquets i Blanca, Carles Diaz i Gómez. 1983: Començament de les obres.

L'any 1904 l'Orfeó Català, una institució fundada el 1891 per Lluís Millet i Amadeu Vives perquè fomentés el cant coral, va decidir de construir la seva pròpia seu i auditori, i per fer-ho, es va escollir un solar amb un perímetre irregular i de superfície escassa que hi havia en una cruïlla de carrers del nucli antic de la ciutat. L'encarregat de fer el Palau de la Música, va ser Domènech i Montaner, al qual tot aquest clima va facilitar una gran llibertat expressiva, alhora que condicionava tota l'obra pel sentit simbòlic de què havia d'estar impregnada. Per aquesta raó, Domènech va prescindir de les limitacions pròpies del solar i de l'entorn, i va projectar l'edifici a partir de l'organització espacial interna. Tota aquesta organització gira al voltant de l'auditori, concebut com una gran caixa de vidre, i es resol mitjançant un entramat metàl·lic que allibera tant la planta com els paraments de la seva funció estructural, facilitant, així, la integració de les arts menors a l'arquitectura dins un espai ric i fluid, dins d'una atmosfera carregada de ressonàncies simbòliques, on exterior i interior cerquen una penetració continuada i mútua.

El conjunt es divideix en tres cossos successius (accessos, auditori i escenari) que es poden identificar clarament, a fora, a causa de la composició tripartida de la façana lateral. A dins, tots tres àmbits són immersits en una atmosfera integrada, que potencia la fluïdesa espacial mitjançant tota mena de recursos decoratius i ornamentals. Sota la sala

d'audicions, Domènech va distribuir-hi les sales d'assaigs i els locals administratius en una planta lliure construïda a base d'una retícula de columnes, adornades amb capitells florals, i voltes de maó.

Exteriorment, l'èmfasi representatiu es concentra al cos d'accés, la situació del qual al xamfrà recull el pòrtic obert i marca el grup escultòric que simbolitza la cançó popular catalana, obra de Miquel Blay. Des d'un punt de vista compositiu, aquests espais d'accés també queden accentuats gràcies al recurs de la façana doble, un recurs que Domènech ja havia experimentat al Cafè-Restaurant, tot i que aquí al Palau la decoració floral que s'hi ha aplicat i la policromia dels materials que s'hi han fet servir fan encara més ric l'espai. Amb Domènech, van col·laborar en aquestes qüestions un bon nombre d'artistes afins al Modernisme, com els escultors Ràfol, Blay i Gargallo, els vidriers Rigalt i Granell, els mosaïstes Maragliano, Bru i Querol, mentre que el seu gendre, l'arquitecte F. Guàrdia i Vial, li va fer d'assistent.

Fa pocs anys, el Palau fou sotmès a un procés extens de restauració i d'ampliació, resolt amb una gran sensibilitat i audàcia per Oscar Tusquets. Les obres van afectar tant la cosa purament tècnica (sanejament de l'estructura de ferro i instal·lació d'aire condicionat), com el pla funcional (adaptació de la sala d'audicions al tipus de concerts que s'hi celebren actualment, millora de les sales d'assaig, dels espais destinats al públic i a l'administració...). Ultra això, es va treballar, a més, en la implantació de l'edifici dins l'espai públic, tot reinserint-lo en un entorn urbà que també havia estat remodelat".

**36.- Bohigas, Oriol: "La innovació arquitectònica en el Modernisme". EL MODERNISMO. Ed. Olimpiada cultural. Barcelona, 1990. (ESP).**

"El Palau de la Música és segurament l'edifici que millor explica aquesta buscada ambigüitat -com a motor d'una nova expressivitat- entre espais ritmats i itineraris fluents. L'estructura rígida modular marca aquests espais, però els seus punts de contacte es modelen per passar de l'un a l'altre insensiblement: els detalls dels carregaments resolen puntualment el problema; les baranes dels pisos de l'auditori -malmeses en una restauració anterior i convertides en absurdes balustrades- eren unes vibrants garlandes de llum i de ceràmica que difuminaven el canvi dels plànols; les separacions verticals ineludibles -entrada, vestíbul, auditori...- són només diaframes de vidre que permeten la continuïtat visual. I tota aquesta complexitat queda després envoltada per un gran contenidor de vidre i a vegades per una doble façana que torna a desfigurar els límits de tot l'artefacte. Tots aquests elements han estat recentment rehabilitats gràcies a l'intel·ligent restauració de Tusquets i Diaz.

Aquesta forma compositiva basada en la subdivisió dins de la fluència potser també es pot entendre en l'ornamentació dels magnífics capitells de roses quadrades. En aquest ingredient ornamental es troba moltes vegades un fonamental caràcter simbòlic-estructural."

"Cal destacar la doble pell de la façana, on tot un joc de columnes i elements, que ens recorden els contraforts, protegeixen tota una pell interior

fràgil, lleugera, on el pas de la llum dona com a resultat uns ambients interiors plens de llum i color, dignificant l'obra realitzada per aquests col·laboradors que hem esmentat."

**38.- Loyer, F. CATALUÑA MODERNISTA 1888-1929.** Editorial Destino. Barcelona, 1991. (ESP).

"Quan Lluís Bru i Eusebi Arnau tapisen el fons de l'escenari del Palau de la Música amb rajoles trencades i mosaics, de les que sorgeixen les admirables figures al·legòriques en estuc blanc, no fan més que aplicar el seu talent a un sistema ornamental que és el de la seva generació; no sense parentiu, per altre part, amb la pràctica de Klimt a Àustria".

**39.- García-Martín, Manuel: LA FONDA DE ESPAÑA.** Ed. Catalana de Gas. Barcelona, 1991. (CAT).

"El pel que fa a la participació del pintor Ramon Casas i Carbó, la seva relació amb una obra de Domènech i Montaner, el Palau de la Música Catalana, l'ofereix una notícia publicada al "Butlletí de l'Orfeó Català", n.º 34, octubre de 1906, segons la qual "el pintor Casas està dibuixant l'immens fris del frontal, coronat per l'elevada cúpula". Aquest hauria estat el model per executar el mosaic que orna la part superior de la façana principal d'aquesta sala de concerts, si no l'hagués realitzat a l'aquarel·la el mateix arquitecte, en compliment del sisè dels pactes que es van subscriure el 25 de juny de 1908 per a l'acabament de l'obra."

**40.- Bohigas, Oriol: "L'encís renovat del Palau de la Música" EL PERIODICO, 5 setembre 1991.** (CAT).

"El projecte de Domènech era una lluita abnegada per fer en un solar entre mitgeres, migrat i baratet, un edifici que es pogués interpretar en la seva autonomia arquitectònica.

Però Domènech aconseguí una sala d'audicions d'excel·lent qualitat imposant unes dobles transparències que dissimulaven la pobresa urbanística del solar.

Un altre problema en la definició monumental de l'edifici i en la seva eficàcia funcional era la manca d'espai: la planta baixa tenia l'estructura unitària d'un gran vestíbul, però era dividida amb paraments lleugers per encabir els diversos serveis de l'Orfeó Català.

La sala era destinada als socis de l'Orfeó i, per tant, convenia una disposició sense massa jerarquies. Això no era possible del tot perquè les dimensions del solar exigien una superposició de nivells d'audiència. Però Domènech aconseguí d'unificar ambientalment l'espai amb una sèrie de recursos arquitectònics i decoratius, de manera que tot el públic se sentís -fins allà on era possible- en una sola comunitat.

El recurs més important fou el tancament de les dues façanes amb uns vitralls continus, dissenyats de dalt a baix com una sola peça. I un altre, gairebé tant important, fou l'ornamentació de les baranes del pis amb unes garlandes florals, de vidre i ceràmica, que esfumaven els límits i ho integraven tot en un espai únic".

**41.- Solà Morales, Ignasi: ARQUITECTURA MODERNISTA. FI DE SEGLE A BARCELONA.** Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1992. (CAT).

"El Palau de la Música Catalana havia d'ésser l'auditori apropiat per a allotjar com a seu

permanent el conjunt coral de l'Orfeó Català. El solar disponible al carrer d'Amadeu Vives era de dimensions reduïdes, de manera que l'edifici que es projectà fou el resultat d'una enginyosíssima disposició que permeté d'aprofitar de forma insospitada la superfície disponible de manera que l'auditori pot contenir un aforament superior als dos mil espectadors.

La solució de Domènech per a un edifici que fa cantonada, i que dona a dos carrers estrets, és d'un gran interès. A la disposició d'una estructura metàl·lica per formar l'espai de la sala, hi afegí unes façanes transparents i sense funció estructural. Les conseqüències d'aquesta decisió, tecnològicament audaç i avançada, es poden comprovar tant en els valors de transparència dels espais interiors com també en el particular relleu i transparència de les façanes. Malgrat que dona només a dos carrers, l'edifici adopta tres façanes: la tercera paral·lela al carrer d'Amadeu Vives. Aquesta façana com que dona a un pati interior només recentment s'ha pogut deixar al descobert, amb la intervenció de restauració i ampliació portada a terme pels arquitectes Tusquets-Díaz (1982-1989), recuperant-se així com a tercera façana de l'edifici. Un lleuger tancament amb vitralls, profundament ornamentats en aquestes façanes, serveix de fons a una filigrana d'arcs, contraforts, pinacles i escultura ornamental que és el que produeix l'efecte de profunditat i de riquesa espacial externa del tancament de l'edifici.

La disposició en planta sembla que segueix la tradicional de la d'un edifici teatral, tot ordenant al llarg de l'eix d'accés a vestibul, escalinates, sala i escenari. Però aquesta disposició queda espacialment modificada des del moment que els tradicionals murs de l'arquitectura teatral a la italiana desapareixen, gràcies a l'estructura lleugera metàl·lica, i es permet la seva substitució per tancaments de vidreres policromades. La percepció permanent del conjunt d'espais interiors i la seva intercomunicació visual tendeix a dilatar-los, i a produir un efecte d'eixamplament que elimina les limitacions del solar per a produir una grandiosa monumentalitat.

Aquest efecte és reforçat en els espais interiors amb una altra sèrie de recursos que també contribueixen a la dilatació espacial.

Un d'aquests és l'efecte de continuïtat de la galeria de butaques del primer pis que s'allarga sobre l'escenari, i el recorre per sobre, tot creant una franja curva il·limitada que es manté en tot l'entorn de la sala i de l'escenari.

De la teòrica boca d'escena sols en queda un vestigi format per les escultures de Gargallo: cavalls wagnerians i l'arbre il·luminista amb el gran bust de Beethoven, que actuen com un lleu cortinatge que no arriba a interrompre la unitat entre la sala i l'estrada per al cor i l'orquestra.

La profusa utilització de ceràmica vidrada i de vitralls en tots els murs i revestiments és també causa d'aquesta continuïtat, com també el gran lluernari que ocupa tota la part central del sostre de la sala.

Desafiant les consideracions negatives des del punt de vista acústic que plantejaven aquests materials, el Palau de la Música és com una flama de colors i reflexos iridescents pels efectes multiplicadors que produeixen les superfícies especulars de cristalls i vidrats.

Ens trobem davant un dels espais col·lectius que té no sols una major subtileza arquitectònica, sinó també davant un dels

edificis més emblemàtics de la coralitat social que l'arquitectura de fi de segle intentava produir com a missatge il·lusionat de l'aurora d'un nou temps."

**42.- Anònim: "Palau de la Música Catalana" Suplemento dominical de LA VANGUARDIA 5-4-92.** Barcelona (ESP)

"Domènech i Montaner inicia el 1905 la construcció del Palau de la Música Catalana que acabaria el 1908. Es tracta, molt probablement i en tots els sentits, de l'obra més sorprenent de l'arquitecte, en especial pel seu plantejament estructural, sense oblidar la seva excepcional decoració floral, la seva sorprenent policromia i la unitat d'espai que inclou. Amb materials modestos i parets fines, el Palau és una atrevida estructura metàl·lica molt acusada amb un revestiment ceràmic multicolor.

Enric Jardí defineix els arcs i obertures com apuntats a l'estil Tudor, on les cartel·les d'unió entre les jàsseres i columnes queden amagades dins dels cons curvilinis corresponents a aquell estil anglès, i igualment revestits d'una flora policroma. La discontinuïtat del sostre obrat amb revoltons, així com les superfícies convexes de cons i columnes i de la claraboia, fan que la sala gaudeixi d'una immillorable acústica.

Al Palau, resulta molt interessant la utilització tan prematura d'una estructura de ferro doncs, sembla que el primer edifici d'aquest tipus construït a Europa amb un ús de l'esmentat material no estrictament industrial, fou l'Hotel Ritz de Londres, obra del 1905, és a dir, pràcticament contemporània del Palau. I és que resulta igualment notable la singular i atractiva transparència de l'edifici obtinguda no només amb la utilització d'un esquema de la planta lliure, sinó amb el tancament de vidre. L'observació de la planta baixa del monument hi permet de constatar, al marge de l'esplèndida decoració, la manera com Domènech va saber adaptar-se a les més aviat estranyes condicions del solar aconseguint solucions enginyoses, fins a obtenir, tal com s'ha anticipat, un edifici amb una estructura reticulada neta tancada per tots costats per una caixa contínua de vidre.

Entre d'altres molts valors, hi destaquen en l'interior de l'edifici les figures amb el cos de mosaic i el bust en relleu obra de l'escultor Eusebi Arnau; l'evocació, esculpida per Pau Gargallo en el costat esquerre de l'escenari, de la cançó catalana personificada per Anselm Clavé i les noies de les Flors de Maig; l'evocació, ara a la part dreta, de la música internacional amb el bust de Beethoven i la cavalcada de les Walkíries. A la part exterior de l'edifici, en el xamfrà del mateix, resulta excel·lent el grup escultòric de l'olotí Miquel Blay.

Situat en el popular barri de Sant Pere més Alt, el Palau de la Música Catalana ocupa l'espai on va existir, fins el 1835, el claustre de l'anomenat convent dels Mínims, al veïnat de l'actual parròquia de Sant Francesc de Paula."

## II.2.19 CASTELL DE SANTA FLORENTINA. CANET

### 1.- Bohigas, Oriol: "Vida y obra de un arquitecto modernista". CUADERNOS DE ARQUITECTURA. Nº 52-52. 1963. (ESP)

"Molt decadent ens sembla, en canvi, el Castell de Santa Florentina a Canet de Mar, en el que, si bé el pati central té una certa qualitat arquitectònica, els interiors es ressenten d'un arqueologisme literal i grandiloqüent, segurament influenciat per la presència de Ricardo Capmany, gendre de Ramon Montaner, propietari del castell. A la cripta és on la bogeria floral arriba al paroxisme, però aquesta vegada sense totes aquelles característiques que ens permetien de trobar en l'ornamentalisme de Domènech una transcendència cultural. Dubtem inclús de la participació personal que pogués haver tingut en aquella zona de l'obra, perquè manca aquella inalterable devoció seva per les artesanies d'arrel popular, submergit aquí el gust pels marbres llampants i els mosaics venecians mecànicament meticulosos.

El castell es va construir aprofitant una antiga casa que es componia de dues torres i un cos d'edifici. Amb aquesta base, Domènech va fer un conjunt molt més gran amb una visió bastant arqueologista. Les torres van ser revestides amb carreus per entroncar amb tota la part nova. Al pati, que és la zona de més qualitat arquitectònica, es van utilitzar elements gòtics autèntics del Tallat de Reus, sobretot a la loggia on desemboca l'escala. Les obres van començar el 1900 (segons testimoni de la família Montaner) i es van acabar el 1909 (data gravada a la façana), encara que les reformes i adaptacions es perllongaren més. Alfons XIII pernoctà allí el novembre de 1908, quan atorgà el títol de Comte de la Vall de Canet a Ramon Montaner. Precisament per aquesta ocasió es va construir el Saló del Tron, que romangué fins avui amb aquella estranya grandiloqüència forçada. Hem de destacar els següents elements: la "tortugada" esculpida en una part dels ràfecs del pati, el paviment amb mosaic romà en un pis de la torre de l'Homenatge, el revestiment ceràmic en un curiós bany circular, la bella peça ceràmica utilitzada freqüentment intercalada en els paviments i que porta la inscripció "Gloriosa Santa Florentina, siau la nostra advocada", el sostre de fusta del menjador i del Saló del Tron, i la col.lecció de vidres, ceràmica i pintura medieval que va ser reunida sobretot per Ricard Capmany.

El castell fou construït per Ramon Montaner quan ja era vidu. Un tema fonamental va ser la construcció d'una cripta en la que va enterrar la seva esposa, en un sarcòfag que decora una romàntica estàtua jacent, obra de Blai. Tota la cripta està coberta amb voltes molt ornamentades amb escultura "esfumada" en marbres blancs. L'ornamentació fou realitzada per Carles Flotats de Barcelona i General Soler de Girona. Les columnes són de pedra numulítica de Girona. El mosaic venecià de molt baixa qualitat que figura al costat del sarcòfag de la dona de Ramon Montaner va ser fet a Itàlia".

### 2.- Bohigas, Oriol. "El Castell de Santa Florentina". LILUIS DOMENECH I MONTANER. EN EL 50è ANIVERSARI DE LA SEVA MORT. Nadala Carulla. Barcelona. 1973. (CAT)

"La restauració del castell de Santa Florentina fou encarregada per Ramon Montaner. Tot ell és d'una grandiloqüència i d'una aparatositat

arqueològica que l'allunya dels moments més autènticament creatius de Domènech.

Les obres començaren cap al 1900. La primera etapa no fou acabada fins el 1909, data que figura a la façana, però les obres i les modificacions es perllongaren molt més.

La restauració del castell va partir d'una antiga masia que tenia ja inicialment dues torres. Les torres foren revestides de pedra i enllaçaren amb tota la part nova, construïda segons tècniques i textures medievals. Al pati, que és la zona de més qualitat, Domènech hi utilitzà elements gòtics autèntics del Tallat de Reus, sobretot a la loggia on desemboca l'escala. Malgrat el caràcter poc original del conjunt, cal subratllar alguns elements interessants: la tortugada esculpida en una part de les barbacanes del pati, el paviment amb mosaic romà en un pis de la Torre de l'Homenatge, el revestiment ceràmic d'un curiosíssim bany circular, la peça ceràmica utilitzada molt freqüentment en els diversos paviments i que porta la inscripció "Gloriosa S. Florentina, siau la nostra advocada", el sostre de fusta del menjador i del saló del tron.

El castell fou bastit quan Ramon Montaner ja era vidu. Un tema fonamental fou, per tant, la construcció d'una cripta per a l'enterrament de la seva muller, que després es convertí en panteó familiar. Tota la cripta és coberta amb voltes molt ornamentades amb escultura "esfumada" en marbres blancs. Tot el conjunt té un aire amanerat i ja ben lluny de la cultura arquitectònica progressiva."

### 3.- Bassegoda i Nonell, Joan: GENT NOSTRA: DOMENECH I MONTANER. Edicions de Nou Art Thor. 1986. (CAT)

"El 1907 inicià la romàntica i violetiana restauració del castell de Santa Florentina a Canet de Mar que continuà fins al 1909. Era propietari de les dues masies que foren transformades en castell el seu parent Ramon Montaner i Vila, a qui Alfons XIII atorgà el títol de comte de la Vall de Canet. En la restauració neogoticista-modernista intervingué el col.leccionista i decorador Ricard de Campmany, autor l'any 1902 de la decoració del Cafè Torino al passeig de Gràcia amb intervenció de Pere Falqués, Josep Puig i Cadafalch i Antoni Gaudí. En la cripta hi ha el panteó familiar amb una imatge de Miquel Blay en la tomba principal."

### 4.- Carandell, J.Mª: "Presencias del pasado: Castillo de Santa Florentina". AD ARCHITECTURAL DIGEST. LAS CASAS MAS BELLAS DEL MUNDO. Nº13. Noviembre 1988. (ESP)

"En 1907, l'arquitecte Lluís Domènech i Montaner va començar la restauració i gran ampliació del castell de Canet, acabada al 1909.

A les torres militars del recinte, es descobreix la fidel restauració d'en Domènech i Montaner, que ens explica per què aquí allò vell apareix tan nou.

A la planta d'una de les torres militars es va crear una capella, i al subsòl, una curiosa cripta, també gòtica-modernista, on estan enterrats tots els familiars morts fins el present segle. Hi ha aquí acurats baix relleus en els capitells de les columnes i un mausoleu

modernista amb la estàtua jacent de l'esposa de Ramon Montaner, obra de l'escultor Blay, a imitació de les medievals.

Domènech i Montaner va utilitzar l'altra torre per col·locar l'escala que puja a la planta construïda al segle XIV.

Ramon Montaner, primer comte de la Vall de Canet, (editor, de l'Editorial Montaner i Simon) en el segle XIX i principis del XX, va portar a terme la reforma i ampliació modernista del castell.

Encara que la zona antiga està unida a l'ampliació modernista per mitjà de portes interiors, es passa a aquesta per l'ampli i preciós pati, amb l'esplèndida escala exterior.

Aponent, es troba la zona creada per Domènech i Montaner. Aquest, no només va voler "imitar" l'estil gòtic, renovant-lo, sinó que va portar aquí part del preciós claustre del derruït priorat de Tallat.

La zona "nova" consisteix en una successió de magnífics i sorprenents salons i dormitoris, en els que oblidàrem el modernisme característic de Domènech si no fos per alguns detalls en els marbres del terra, en les vidreres o en els teginats, i, pel bon gust característic del gran arquitecte.

Però es tracta d'un modernisme quasi totalment sotmés a l'estil gòtic de l'antiga casa."

### 5.- Domènech Girbau i Figueras Burrull: LLUIS DOMENECH I MONTANER I EL DIRECTOR D'ORQUESTRA. Ed. Fundació Caixa de Barcelona. 1989. (CAT)

"La restauració de la masia florentina de Canet, propietat de Ramon Montaner, va suposar una manifestació dels més típics arqueologismes, als quals s'hauran d'afegir però les singulars aportacions de l'autor, especialment en l'aspecte artístic concedit a la cripta. D'acord amb la prestància concedida a l'edifici i a l'èmfasi especial que Ramon Montaner volia dispensar al seu entorn (directament relacionada amb la seva importància social i la recent titulació nobiliària -Comte de la Vall de Canet- des del 1908, títol atorgat per Alfons XIII durant la seva estada precisament a Santa Florentina) Domènech va fer coincidir en aquesta restauració tots els tòpics a l'ús, incorporant a l'antiga edificació un claustre sencer, procedent de l'antic Santuari del Tallat amb la inclusió de tots els seus capitells historiatos, a més d'altres elements goticitzants que es troben inscrits en tots els murs exteriors dels edificis i que ultra les reproduccions, ostenten diferents procedències."

"L'any 1907 Domènech treballa en el projecte definitiu del castell de Santa Florentina, propietat de Ramon Montaner. Des de feia temps, els dos amics, conjuntament amb el gendre de Montaner, Ricard de Capmany, havien iniciat una sèrie de projectes tendents a ajuntar les dues belles torrasses medievals que donaven nom al castell. Domènech, gran afeccionat a l'arqueologia, es va dedicar durant tres anys a recuperar restes abandonats per incloure-les en aquest edifici.

"L'any 1908, el rei Alfons XIII va estrenar el castell "inventat" amb motiu de la donació del

títol de compte a Ramon Montaner. El pati d'armes, la part que Domènech va desenvolupar més personalment, es va fer aprofitant una gran quantitat de finestres gòtics procedents de l'antic monestir del Tallat de Reus.

L'altra part d'on es conserven els croquis originals de Domènech és la cripta, destinada a enterrar-hi la muller de Ramon Montaner, morta feia poc temps. Les estructures neogòtiques sortiren de la mà de Domènech amb la facilitat i el sentiment de quan estudiava el seu vell i adorat Viollet-le-Duc. La mateixa naturalitat

i rigor compositiu es troben en el dibuix per a la reixa d'aquesta cripta que finalment quedà llesta quan Domènech aconseguí que el seu amic Blay esculpís una bella imatge jacent de la comtessa."

**6.- González y Lacuesta. ARQUITECTURA MODERNISTA EN CATALUÑA. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1990. (ESP)**

"El castell de Santa Florentina, va ser profundament restaurat per Domènech entre

1907 i 1909. En el seu interior, hom pot veure obres de Miquel Blay (escultura jacent de la cripta), Eusebi Arnau i d'altres modernistes. L'obra fou promoguda pel propietari de l'Editorial Montaner i Simon. Pere Domènech Roura, fill de Domènech i Montaner, va col·laborar-hi amb aquest en la construcció de la casa Domènech (1917-1922) a la Riera Gabarra de Canet, al costat de la masia del segle XVII, propietat de la família".



### 1.- Arxivi Administratiu Municipal. Expedient 1662-1906. (ESP).

Plànols (Juliol 1908): Planta baixa, planta pis principal, Façanes Passeig de Gràcia i Carrer Major, Façana carrer Jesús, (microfilmades), planta pisos, planta coberta.

28-12-1905: Sol.licitud de Consuelo Fabra de Fuster per enderrocament i reconstrucció de la casa de la que és propietària, als carrers Passeig de Gràcia, Carrer Major i Jesús.

21-02-1906: Consuelo Fabra de Fuster, propietària, sol.licita permís i tanca de precaució per a poder procedir a l'enderrocament de part de la casa i reconstruir i ampliar aquesta mateixa.

3-3-06: Es denega el permís per manca de consigna de dimensions (longitud de façana) de l'obra.

26-9-06: Denúncia d'un veí, donat l'estat de deixadesa i aturament de les obres, runes, soroll, aigua...

22-11-06: Obligació a la propietària d'encarregar-se del tema, per a prevenir accidents, donada la suspensió de l'enderrocament.

18-9-07: Mariano Fuster, en representació de la seva muller, exposa que continuarà l'enderrocament i la posterior reedificació de la casa i demana permís per a posar la tanca de precaució, seguint les aliniacions oficialment aprovades per l'esmentada casa: Davant del Passeig de Gràcia 25 metres, Carrer major 18,80 mts i carrer de Jesús 64,50 mts.

12-12-1907: Es resol la seva sol.licitud, mitjançant l'autorització per enderrocament i col.locació de tanques, se li avisa per a posar les tanques a les distàncies marcades i que ha de demanar de nou el permís per la reedificació.

1-8-08. Un cop acabades les obres d'enderrocament, sol.licitud de permís per la reedificació.

8-10-08: Atorgament del permís (havent pujat molt la suma de drets; 10.429,92 pts per 46518,70 mts<sup>2</sup>. que medeixen els baixos i quatre pisos, 1.042,99 pts per 1303,74 mts<sup>2</sup>. corresponents als soterranis, 960 pts per 12 tribunes d'obra de fàbrica, i 18.734,90 pts per 749,39 mts<sup>3</sup> dels cossos de coronament de la façana.

18-12-08: Concessió oficial del permís, exigint el pagament dels drets de construcció.

20-02-09: Denúncia i recurs per distància de les tanques col.locades al carrer.

9-7-09: Instància per tornar a demanar el permís d'obres, però sol.licitant la reducció dels esmentats drets de permís, segons pressupostos establerts de 1906 o 1907.

1-2-10: Aprovat permís per reedificació de la nova casa i concessió de tanques, segons condicions exigides.

17-12-10: Pagament permís de construcció (37.231 pts. per tot).

1911: Especificacions del projecte, dins de la instància presentada per Mariano Fuster, per tal de que li redueixin despeses:

Façana Passeig de Gràcia: Han estat projectats dos cossos, la superfície dels quals és de 2,80 mts. i el seu fons de 2,80 mts. Dos coronaments que no arriben a 1 mt. de fons, superfície de 1,10 x 1 mt.

Quatre coronaments que no arriben a 1 mt. de fons ni de superfície.

A l'angle: Una torre formada per un cos quadrat a la base amb 8 contraforts disposats de 4 en 4 en dues direccions perpendiculars i coronada per un cos cònic.

La part cúbica d'aquesta part de la construcció es descompon en: part del basament circular que sobresurt de l'alçada permesa; 3,15 x 3,14 x 2 mts.

Cos quadrat del basament de la torre: 2,70 x 2,70 x 7,10 mts.

Cos cilíndric; 1,35 x 3,14 x 4,50 mts.

Cos cònic: 1/3 1,35 x 3,14 x 10 mts.

Façana Carrer Jesús: Es projecten 2 cossos, la superfície de la qual és de 3,08 mts, amb un fons de 2,80 mts.

Un cos de 18,40 mts. de superfície amb un fons de 5,30 mts.

Dos coronaments que no arriben a 1 mt. de fons, i superfície de 1,10 mts.

Vuit coronaments que no arriben a 1 mt. de fons i 1 mt. de superfície.

Total metres: 345,35.

Han estat projectades 10 tribunes; 2 en el front de Passeig de Gràcia, 5 a la cantonada, 2 al Carrer Major i 1 al carrer de Jesús.

L'estructura dels cossos de coronament es compon d'un temple format per 16 columnes als quatre vents (Ni es pot arrendar ni es pot treure'n profit d'això. Respon només a exigències d'estètica i a les regles de l'ornamentació, amb el plausible propòsit de fomentar l'ornat públic).

(Mariano Fuster 29-5-1911. Instància presentada per aconseguir reducció de preu a pagar). Pràcticament no li fan cas.

El permís sol.licitat i atorgat, no es refereix a una edificació vulgar, sinó a la construcció d'un edifici, el projecte del qual ha meregut els elogis de totes aquelles personalitats entusiastes i amants de l'art en les seves manifestacions arquitectòniques, precisament perquè es tracta d'una obra que tant per la seva riquesa exterior, com pel seu caràcter artístic i monumental, formarà digne coronament de la nostra millor i més concurrída avinguda.

El recurrent i la seva esposa, en projectar amb l'arquitecte Lluís Domènech i Montaner la casa a que em refereixo, tingueren en consideració l'increment que pren Barcelona; la importància notòria del seu Eixample; la conveniència de embellir-la amb edificis monumentals.

28-12-1913: Resum de la resposta, amb situació fins al moment, per ambdues parts: La torre que constituïa la part principal dels coronaments no ha estat construïda. A d'altres propietaris sel's hi ha tingut en consideració, el caràcter monumental o ornamental de les seves edificacions, el caràcter del qual no pot, en justícia, regatejar-se al bell edifici aixecat per la Sra. Fabra i els seus successors en el Passeig de Gràcia.

Solució: Convé de requerir a l'interessat per que presenti nous plànols dels que es pugui col.legir a) La cubicació de l'obra realitzada comparada amb la dels plànols primitius. b-c) Procedeix accedir a la devolució dels drets corresponents a aquelles parts de l'obra que no hagin estat realitzades.

25-1-1915: Presentació d'aquests nous plànols.

26-3-1915: Se l'hi demanen molts més plànols per a deduir-li despeses.

15-12-17: Li tornen diners.

### 2.- Cirici i Pellicer. EL ARTE MODERNISTA CATALAN. Ed. Aymá. Barcelona. 1951. (ESP)

"Es una obra de gran arquitectura l'últim projecte important de Domènech, la casa Fuster, en el nº 128 del Passeig de Gràcia, que tanca la seva perspectiva en el seu extrem alt.

Am silueta de goticisme nòrdic, recolzada enterament sobre voltes sostingudes per un bosc de columnes cilíndriques de marbre rosa; amb les façanes recobertes de marbre blanc, i coronada per una mansarda de ceràmica blau cel i or, té un motlluració simple, en pedra, derivada del gòtic català, per una esquematització molt pronunciada, excepte a la planta principal, que sostenen unes reestilitzacions de columnata aeròstila dònica, muntada en fals, a mode de tribunes, per sobre d'unes mènsules en forma de casc de nau, acabades en volutes jòniques. Es una veritable obra d'escultura sintètica la llosa circular, recolzada en la robusta columna de la cantonada, que sembla que sosté al seu voltant, en equilibri, el cilindre de la torre. Les ones d'unes greques clàssiques decoren uns balcons, mentre d'altres apareixen formats per ales simètriques que evocuen el mite de Lohengrin i els més alts amb flors de llis en ceràmica, darrer homenatge a Viollet-le-Duc.

Necessitats de la propaganda amb tubs de neó han obligat a treure els pinacles amb que abans es coronava l'edifici."

### 3.- Ràfols J.F.: "Lo decorativo en la obra de Domènech i Montaner". CUADERNOS DE ARQUITECTURA Nº 24. Febrer 1956. (ESP).

"esplendorositat que degué produir dins del seu art la pompa i l'abundància dels seus variadíssims capitels florals, quan no inclús faunístics com el dels nius d'ocells que en lloc axial apareix als baixos de la casa Fuster".

### 4.- Sostres Maluquer, Jose M<sup>a</sup>.: "Luis Domenech y Montaner a través de un edificio cincuentenario". REVISTA NACIONAL DE ARQUITECTURA Nº 202. Octubre 1958. (Pàgina 30) .(ESP).

"En una de les seves últimes obres, la casa Fuster, manté viva encara la seva insubornable posició històrica contra la general regressió a fórmules acadèmiques defensades en nom d'un fals mediterranisme. Recorda aquesta obra, passant el moment de les fantasies ornamentals, l'auster llenguatge volumètric emprat per Domènech a les seves primeres obres"

### 5.- Bohigas, Oriol: "¿Otro rascacielos?, En defensa de nuestra arquitectura modernista" DESTINO, 28 gener 1961. (ESP).

"Seria escandalós que s'hagués de ressenyar ja una altra greu mutilació, la de la casa Fuster, aquesta obra en la que Domènech va traduir les emocionades impressions de la seva visió romàntica i arqueologista del palau ducal de Venècia. Hi ha poques obres en el seu repertori tant bellament acurats, tant compostes en aquella interpretació personalíssima, i trascendent, renovadora, fins a la mateixa medula, dels estils medievals i renaixentistes.

### 6.- Bohigas: "Via y obra de un arquitecto modernista" CUADERNOS DE ARQUITECTURA nº 52-53. 1963. (ESP).

"L'últim pas en aquest procés simplificador cap a una puresa compositiva, és la sèrie de columnes de la façana posterior de la casa

Fuster, al carrer Jesús de Gràcia. Aquí el capitell pràcticament ha desaparegut i només queden unes lleugeres incisions entre geomètriques i vegetals. Aquesta façana, extraordinàriament plana, tractada amb una gran perfecció línial és quasi l'última obra d'en Domènech. I culturalment representa, efectivament, el seu últim pas, el resum de la seva eficaç evolució vers un purisme plàstic i un racionalisme constructiu, que podríem representar gràficament per la sèrie de capitells florals típics que comença a la casa Navàs, es concreta definitivament a la casa Lleó, obté la perfecció formal a l'Hospital i el Palau i aconsegueix el pas definitiu cap a la plàstica nova en aquesta façana posterior de la casa Fuster".

**7.- Bohigas O. : "Luis Domenech y Montaner 1850-1923". THE ARCHITECTURAL REVIEW. Nº 850. December 1967. (Pàgina 436) (ING).**

"Però l'últim pas en aquest procés de simplificació tingué lloc amb les columnes de la façana posterior de la Casa Fuster, al carrer Jesús del barceloní barri de Gràcia.

Aquí el capitell pràcticament ha desaparegut, i tot el que queda són suaus i fugaces incisions entre formes geomètriques i vegetals. Aquesta façana extraordinàriament plana, d'una perfecció línial extrema, fou gairebé l'últim treball de Domènech i, des del punt de vista cultural, podem prendre'l com el seu més alt punt."

**8.- Bohigas, Oriol i Pomés, Leopold: ARQUITECTURA MODERNISTA. E. Lumen. Col.lecció Paraula i Forma. Barcelona, 1968. (CAT).**

"La casa Fuster (1910) és pràcticament l'última obra urbana del mestre. I és curiós que hi trobem un llegat formal molt positiu, com un nou pas de progrés. La façana posterior de la casa insisteix, amb un llenguatge absolutament nou, en el valor expressiu del pla, i hi trobem un gust refinadíssim en el despullament ornamental, com si fos una mena de resso, elaborat i decadent, dels meravellosos plans de maó del Restaurant de l'Exposició".

**9.- Bohigas: "Casa Fuster". LLUIS DOMENECH I MONTANER. EN EL 50è ANIVERSARI DE LA SEVA MORT. Nadala Carulla. Barcelona. 1973. (CAT).**

"Una mica anterior a la casa Solà és la casa Fuster, realitzada entre el 1908 i el 1910. Per tractar-se d'un plantejament sense les restriccions d'una obra anterior a reformar, podem considerar-la com l'últim gran esforç creatiu de Domènech plenament reeixit i com una indicació de noves propostes formals en la línia de l'avantguarda europea. Malgrat certes coincidències en esquemes d'historicisme eclèctic, malgrat certa repetició amanerada a la façana principal de les fórmules del Palau, de la casa Lleó Morera o de l'Hospital, la façana posterior -sobretot a les plantes inferiors- representa l'aplicació d'un llenguatge nou, més desimbolt i fins i tot més original, al tema del valor expressiu del pla, que a l'obra domenequiana apareix com una preocupació persistent des dels anys del Cafè-Restaurant. Es tracta d'una façana extremadament plana, dibuixada amb una gran perfecció línial i en la qual els mateixos capitells -contradient i superant, per cert, els de les altres façanes que segueixen encara les formes florals del Palau i de l'Hospital- han estat reduïts a lleugeres incisions més geomètriques que vegetals, com un últim pas d'aquella significativa evolució de

l'"ordre" domenequí que he comentat abans. Tots els elements de la façana tenen un parentiu amb algunes formes secessionistes vieneses, encara que mai no es tracta d'una traducció textual ni en la forma elemental ni en la disposició sintàctica. No podem pas iniciar amb l'exemple d'aquesta obra una tesi sobre les influències secessionistes a l'obra domenequiana, perquè les crec molt poc probables. Més aviat hi ha coincidències en la recerca del despullament ornamental i en el mètode additiu de composició, que fou una de les bases de l'expressió de Domènech i, també de la major part d'obres de la Sezession, d'O. Wagner a J.M. Hoffmann. La línia iniciada a la casa Fuster tingué algunes conseqüències en el desenvolupament del Modernisme cap a les formes de l'arquitectura moderna. Segurament el continuador més eficaç en fou G. Granell, amb la sèrie de façanes de cases de l'Eixample de Barcelona, fetes sempre addicionant requadres que descomponien la totalitat en peces autònomes i desornamentades".

**10.- Bohigas, Oriol: ONCE ARQUITECTOS. Ed. La Gaya Ciencia. Barcelona, 1976. (ESP).**

"La casa Fuster, una mica anterior a la casa Solà, fou realitzada entre els anys 1908 i 1910. Per tractar-se d'un plantejament sense les restriccions de l'anterior, podem considerar-la com el gran esforç creatiu de Domènech plenament aconseguit i amb una indicació de noves propostes formals a la línia de l'avantguarda europea. Malgrat certes coincidències en esquemes d'historicisme eclèctic, malgrat certa repetició amanerada a la façana principal de les fórmules del Palau de la Música, de la casa Lleó Morera o de l'Hospital, la façana posterior, sobretot a les plantes inferiors, representa l'aplicació d'un llenguatge nou, més lliure i inclús més original, al tema del valor expressiu de les superfícies que a l'obra domenequiana apareix amb una preocupació persistent des dels anys del Cafè-Restaurant. Es tracta d'una façana extremadament plana, dibuixada amb una gran perfecció línial i en la qual els mateixos capitells -contradient i superant, per cert, els de les altres façanes que segueixen encara els temes florals del Palau i de l'Hospital- han quedat reduïts a lleugeres incisions més geomètriques que vegetals, com un darrer pas d'aquella significativa evolució de l'"ordre" domenequí abans comentat. Tots els elements de la façana presenten un parentiu amb algunes formes secessionistes vieneses, malgrat que mai es tracta d'una traducció textual ni en la forma elemental ni en la disposició sintàctica. Trobem allí coincidències amb la recerca de la simplificació ornamental i amb el mètode additiu de composició, que va ser una de les bases de l'expressió de Domènech i, també, de la major part de les obres de la Sezession, des de O. Wagner fins a J.M. Hoffmann. La línia començada amb la casa Fuster va tenir algunes conseqüències en el desenvolupament del Modernisme cap a les formes de l'arquitectura moderna. Segurament el continuador més eficaç d'aquesta orientació fou G. Granell, amb la sèrie de façanes de cases de l'Eixample de Barcelona, realitzades sempre sumant requadres que descomponien la totalitat en peces autònomes i desornamentades."

**11.- Russell, Frank: ART NOUVEAU. ARCHITECTURE. Academy Editions. Londres. 1979. (ING.)**

"La Casa Fuster recapitula no només l'estil de Domènech sinó també els principals trets del

Modernisme barceloní. En conjunt, la composició de l'edifici segueix purs principis racionalistes neo-gòtics -una torre a la cantonada per significar l'edifici com un esdeveniment, una clara diferenciació entre majors i menors intervals en l'articulació de les finestres, i un pintoresc i subtil efecte general. En una inspecció més profunda, ens adonem de l'energíca exageració de la cantonada volada, la qual empenya sobre el paviment, així com la confiança dels detalls i la barreja de deformacions clàssiques amb formes gòtiques i de l'Art Nouveau. Els capitells derivats de Olbrich o Mackintosh es troben directament per sota d'unes alegres volutes jòniques."

**12.- Bassegoda Nonell: GENT NOSTRA: DOMENECH I MONTANER. Ed. de Nou Art Thor. Barcelona, 1986. (CAT).**

"El 1911 va projectar la casa del Sr. Marià Fuster al carrer Major de Gràcia, 2 i 4. La construcció no era encara enllestida el 1915, quan el propietari va presentar-la al concurs anual d'edificis.

El Jurat, però, en feu molts elogis (Anuari de l'Associació d'arquitectes de Catalunya, 1917, pp. 26-27) i lamentà no poder atorgar-li el premi per no estar acabat. És un edifici molt interessant, amb tres façanes al passeig de Gràcia, al carrer Gran i al carrer de Jesús, construïts tots els pisos amb volta de maó de pla, sense bigues, i estil decoratiu similar a la casa Lleó, el Gran Hotel i el Palau de la Música, per bé que més senzill. Com en altres edificis de Domènech els primers i fràgils pinacles de la barana del terrat desaparegueren aviat. Les façanes, balcons i cornises han estat restaurats l'any 1979 amb força encert per l'arquitecte Jaume Viñals i Lecina i el contractista Hug Pracht i Prades".

**13.- Moncada Cárdenas, Bernardo: "DOMENECH I MONTANER. AN ARCHITECT FOR THE IDEAL OF THE CATALAN REVIVAL." A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master in Philosophy. Department of Art-History and Theory. University of Essex. 1987. (ING).**

"L'última obra important de Domènech i Montaner va ser la casa Fuster (1908-1910), un bloc de pisos amb oficines, les façanes de les quals mostraven el retorn a la seva preocupació per l'organització clara del projecte de planta i superfícies, reduint l'ús de l'ornamentació com havia fet en el Cafè-Restaurant. El resultat és un increment del valor del volum. L'acostumada competència inherent en ell entre el mur i els interiors, que havia portat a Domènech a ser el pioner en l'ús del mur-cortina amb la seva independència de les superfícies vidrades darrera de l'estructura de les parets a la Casa Thomas i al Palau, semblen haver cesat a la casa Fuster.

Després d'aquest edifici, Domènech aniria retirant-se cap a la vida privada, dedicant el seu temps als estudis literaris i històrics fins a la seva mort el 1923."

**14.- AAVV: CATÀLEG DE PATRIMONI ARQUITECTÒNIC HISTÒRICO-ARTÍSTIC DE LA CIUTAT DE BARCELONA. Ed. Ajuntament de Barcelona. 1987. (CAT).**

"Edifici considerat, dins la categoria B, capítol II: "Edificis i elements arquitectònics d'interès artístic, històric, arqueològic, típic o tradicional".

**15.- Hernández Cros i AAVV: CATALEG DEL PATRIMONI ARQUITECTONIC HISTORIC-ARTÍSTIC DE LA CIUTAT DE BARCELONA Ed. Ajuntament de Barcelona. 1987. (CAT).**

"Al final de la carrera de Lluís Domènech i Montaner, la casa Fuster (del 1908-1911 i construïda amb la intervenció de Pere Domènech, fill de Lluís) suposa un resum de les seves experiències urbanes anteriors alhora que, per la seva situació, tancant el passeig de Gràcia i salvant la diferència d'amplada entre aquest i el carrer Gran de Gràcia, adquireix importància la seva imatge en el conjunt urbanístic. Composat com un edifici quasi exempt, amb tres façanes, les dues més visibles desenvolupen, tot i la diferència d'amplada, una organització simètrica similar, amb tribuna al principal i quatre pisos més, el darrer amansardat, i es troben en un cos cilíndric a la cantonada. Elements similars als que marquen l'eix de simetria dels dos fronts serveixen a l'arquitecte per resoldre la trobada amb l'aliniació perpendicular de cases del passeig de Gràcia, mentre que la façana posterior, al carrer de Gràcia, és molt més simple i plana. Els baixos es resolen amb un seguit d'arcs sobre columnes de capitells florals, utilitzant marbres de color rosa i blanc que apunten l'ús per part de Domènech d'una gamma cromàtica més suau i reduïda, que evita les estridències d'obres anteriors."

**16.- David Mackay: L'ARQUITECTURA MODERNA A BARCELONA. 1854-1939". Edicions 62. Barcelona, 1989. (CAT).**

La casa Fuster, en la qual, tal com diu Bohigas, "la qualitat gràfica assoleix tal simplificació que els elements tradicionals -columnes, capitells, cornises- perden els seu significat històric i adquireixen el valor d'una mera al·lusió a codis establerts, tot adoptant, d'aquesta manera, una actitud subversiva amb relació a la tradició i a la convenció".

**17.- Domènech Girbau i Figueras Burrull: LLUIS DOMENECH I MONTANER I EL DIRECTOR D'ORQUESTRA. Ed. Fundació Caixa de Barcelona. 1989. (CAT).**

"En la tercera fase de producció de cases de pisos domenequianes, que es desenvolupa a la fi de la vida professional de Domènech, la casa Fuster (1911) constitueix la decantada evolució de les teories expressades a la Lleó Morera. L'equilibri i la monotonialitat d'aquella, ve alterada per l'aparició del dramàtic contrast entre la volumetria de les tribunes rogenques i el fons planxat de la façana grisosa. Hi ha una tèrbola musicalitat de tardor en la façana de la casa Fuster que dona al carrer Jesús, reflectida en la tendència "veneciana" dels dos tons emprats en la definició dels contorns de les finestres, o en l'elegant definició dels capitells de la planta baixa, només insinuats, com si els subtils sobreentesos fossin suficients pels ulls acostumats a mirar l'arquitectura durant una llarga vida."

**18.- Lacuesta y González. ARQUITECTURA MODERNISTA EN CATALUÑA. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1990. (ESP).**

Casa Fuster. 1908-1911. Passeig de Gràcia 132.

La situació singular del solar (que tanca el passeig de Gràcia i dibuixa el canvi d'aliniació entre aquest i el carrer Gran de Gràcia, més estret) i la pròpia estretor del carrer Gràcia a la

que s'obre la façana Nord, condicionen el plantejament de l'edifici.

A la ròtula de les alineacions, Domènech va projectar una gran torre circular, volada per tal de no irrompre a la vorera, que a la primera planta es fa més transparent -quasi una galeria corbada- que enllaça amb les tribunes obertes de les dues façanes adjacents. Aquestes tribunes descansen sobre mènsules amb volutes que s'asseuen en columnes (aïllades o amb el corresponent paràstad) amb capitells de tema floral.

Tota la riquesa volumètrica d'aquest joc de façana desapareix a la façana nord, més que pels pressumptes motius estilístics arguïts, per les condicions d'asolejament i ús de la façana i l'angostura del carrer.

Amb la casa Fuster culmina la tasca creativa de Domènech, i en ella utilitza solucions formals (balcons, tribunes, coronaments...) ja presents en obres anteriors, tractades aquí amb certa retòrica. Entre 1978 i 1979 l'arquitecte Jaume Vinyals va dirigir la restauració de les façanes".

**19.- Hernández Cros, J.E., Mora, G, Pouplana, X.: ARQUITECTURA DE BARCELONA. Demarcació de Barcelona del Col.legi d'Arquitectes de Catalunya. Barcelona. 1990. (CAT).**

"Aquest edifici és pràcticament la darrera obra urbana de Domènech, i representa en certa manera una síntesi de les seves experiències formals anteriors.

L'edifici és fruit d'una concepció global hàbil de l'objecte arquitectònic, que s'aconsegueix a partir d'una interpretació lliure i personal de referències històriques múltiples, com ara una certa influència nòrdica quant al coronament de l'edifici, l'emmotllat simple de la pedra a les obertures -pròpia del gòtic català- l'utilització d'elements clàssics a les zones inferiors, i l'ús del marbre rosa i blanc a l'hora de construir-lo, la qual cosa imprimeix a les superfícies un valor cromàtic de reminiscències venecianes.

A la façana del darrera, Domènech insisteix en el valor expressiu del pla, mitjançant un afany intel·ligent de despulament ornamental de les superfícies".

**20.- García Espuche, Albert: EL QUADRAT D'OR. 150 CASES AL CENTRE DE LA BARCELONA MODERNISTA. Ed. Ajuntament de Barcelona. 1990. (CAT).**

"Passeig de Gràcia, 132. Any del Projecte: 1908. Any d'acabament de les obres: 1911.

L'edifici, propietat de Consol Fabra de Fuster, està situat en el límit del Quadrat d'Or, però presenta una disposició urbanística privilegiada que el converteix, d'alguna manera, en el coronament del Passeig de Gràcia. Possiblement, aquesta característica va justificar l'encàrrec a l'arquitecte Domènech i Montaner. El projecte incloïa un coronament per a la torre de l'angle.

**21.- Anònim: "La Casa Fuster. Un edifici, una història". ENHER MAGAZINE. 2 Abril 1991. (CAT).**

"Quan ENHER va comprar la casa Fuster, situada a la frontera entre l'Eixample i el barri de Gràcia, al Passeig de Gràcia 132, de Barcelona, la seva primera intenció va ser la d'enderrocar l'edifici modernista que Domènech i Montaner hi va aixecar l'any 1910 i substituir-lo per un altre de nova factura. Un grup de

ciutadans posaren el crit al cel i el projecte va ser parat en sec. "Cal dir en favor de la direcció de l'empresa d'aquella època -comenta Jaume Viñals, arquitecte d'ENHER- que de seguida va rectificar la seva postura i va entendre que no tenia raó. També cal pensar que fa trenta anys la sensibilització actual per la recuperació i conservació d'edificis no existia i que ENHER es va convertir en la pionera de la restauració quan el 1978 va rehabilitar l'edifici"

"Gràcies a una campanya de premsa organitzada des de la revista DESTINO es va aconseguir que es conservés el vell edifici".

Tot va començar quan a principis de segle Consuelo Fabra Puig i el seu marit, Mariano Fuster Fuster, que vivien a la Rambla Canaletes nº8, van voler enderrocar l'edifici situat al Passeig de Gràcia 132, que els pertanyia i que estava en mal estat, per aixecar-n'hi un altre de nou. Van encarregar el projecte a Domènech i Montaner, que llavors ja era un dels arquitectes més importants del Modernisme.

Ja en aquells temps els tràmits burocràtics trigaven eternitats, tal com ho demostra el fet que el permís per enderrocar la casa va ser demanat el 1905 i fins dos anys més tard no va ser atorgat, i no sense força maldecaps, protestes i contenciosos. L'alcalde que ho va concedir va ser Albert Bastardas, que va fer pagar 31.829,81 pts. pels drets de construcció d'un nou edifici compost de soterrani, baixos i quatre plantes. El 1908 l'edifici va quedar acabat, i per cert, notan ostentós com figurava en els primers plànols. Es van reduir algunes parts ornamentals i també el volum total, i els senyors Fuster, com a bons catalans, no van trigar a reclamar a l'Ajuntament la diferència que hi havia entre el que havien pagat i el que sobrava per la nova disposició del volum. "En els plànols originals hi ha moltes diferències -explica Jaume Viñals-. La part superior tenia una espècie de minaret que no es va construir, l'escala d'honor estava ubicada en un altre lloc... Sembla que a mesura que construïen s'anaven acabant els diners, perquè els materials utilitzats cada cop eren més senzills".

La família Fuster va llogar una part dels habitatges i es va reservar la zona noble, que avui ocupa l'Alta Direcció de l'empresa.

L'any 1978 ENHER, d'acord amb el Servei de Protecció del Patrimoni Artístic, va començar les obres de restauració i rehabilitació de la casa Fuster, amb la qual cosa es va convertir en l'empresa pionera en aquesta activitat. Va ser una rehabilitació a diversos nivells. D'una banda, se'n va restaurar i refermar l'ornamentació de la façana, i de l'altra, es va adaptar l'interior al nou servei d'oficines.

"Hem estat molt meticulosos per tal de no afectar en res la part estructural -explica Jaume Viñals, l'arquitecte d'ENHER encarregat de l'obra-, ja que és un edifici que no té estructures de formigó, tot són murs de càrrega i voltes. Una de les primeres preocupacions va sorgir a l'hora de distribuir les oficines, perquè teníem por que la sobrecàrrega que significa substituir habitatges per oficines afectés l'estructura i no fos prou resistent. De moment, però, no hi ha cap senyal negatiu en aquest sentit."

La casa Fuster té 100 metres lineals de façana ornamental, tota plena de balustrades i altres elements que no es repeteixen entre ells. Va

ser restaurada i reforçada mecànicament. "El criteri que vam seguir -continua l'arquitecte- va ser el de fixar-nos en les referències que teníem a nivell formal i el de substituir vells materials, com ara la pedra de Montjuïc, per uns altres d'inorgànics, que tenen la mateixa presència però són més resistents a la degradació. Els materials nobles es van recuperar o van ser renovats per uns altres d'iguals".

Arran de la restauració, els arquitectes van descobrir dues característiques importants de l'edifici. "Pel que fa als fonaments, és molt singular. Està feta amb voltes partides que recolzen sobre el terreny i que neutralitzen la càrrega total de l'edifici. Una altra peculiaritat important és la construcció d'un doble façana fins al primer pis. Totes dues estan separades uns vint centímetres i unides per arcades. L'exterior és l'ornamental, i la interior la mecànica. En alguns llocs aquest sistema es

feia servir com a mesura higiènica, per ventilar, però aquí no té gaire sentit".

A l'interior es van recuperar les parts més nobles, com per exemple la sala de les columnes, que havia estat el rebedor dels pisos que formaven el principal."



**1.- Bohigas, Oriol: "Vida y obra de un arquitecto modernista". CUADERNOS DE ARQUITECTURA N° 52-53. 1963. (ESP).**

"Can Solà d'Olot va ser construïda cap als anys 1781 i següents per Francesc Solà Fluvià. Segons una ferma tradició, els esgrafiats de la façana foren executats per un artista italià, possiblement Francesco Brilli Bernasconi, natural de Corella, bisbat de Como, que segons proves documentals, va treballar a Olot durant aquells anys.

La reforma realitzada per Domènech i Montaner començà el 1913 (permís d'obres 6-2-1913) i van durar tres anys. El més important de la reforma fou l'obertura dels grans finestral a la planta baixa i l'entresol, en substitució de les finestretes que perforaven el gruixut sòcol de carreus. Entre els tres finestral hi ha dues grans figures femenines d'Eusebi Arnau, dins l'estil de les que figuraven a l'entresol de la casa Lleó Morera. Es també de Domènech la tribuna en la banda esquerra de la façana i la loggia i el ràfec terminal de l'edifici. La resta de la composició, portes, balcons i esgrafiats, pertany a la casa antiga, del segle XVIII."

**2.- Bohigas, Oriol: "La casa Solà". LLUIS DOMENECH I MONTANER. EN EL 50è ANIVERSARI DE LA SEVA MORT. Nadala Carulla. Barcelona. 1973. (CAT). Mateix text a Bohigas, Oriol: ONCE ARQUITECTOS. Ed. La Gaya Ciencia. Barcelona, 1976. (ESP).**

"La casa Solà fou originàriament construïda a partir de l'any 1781 dins l'estil barroc massís i contingut d'arrel popular. El més característic eren els esgrafiats de la façana, que sembla que foren executats per un artista italià.

La reforma realitzada per Domènech va començar el 1913 (el permís d'obres porta la data del 6 de novembre) i va durar tres anys. El més important de la reforma fou l'obertura dels grans finestral de planta baixa i entresol en substitució de les finestretes petites que perforaven el sòcol massís de carreus. Entre els tres finestral hi ha dues grans figures femenines d'E. Arnau, en el mateix estil i amb semblant intenció que les que hi havia a la desapareguda planta baixa de la casa Lleó Morera del passeig de Gràcia de Barcelona.

També és de Domènech la tribuna del cantó esquerre de la façana i la llotja i la barbacana que corona l'edifici. L'interior fou totalment remodelat, de manera que la casa passà de l'estructura closa i rígida de l'arquitectura del XVIII, a la representativitat del palau burgès típic de tantes obres modernistes.

La façana és un prodigi d'equilibri entre l'estructura antiga i l'expressió de l'estil personal de Domènech, que es mostra encara amb una vitalitat sorprenent, tant com en els anys centrals i de major eufòria del Modernisme. La casa Solà és una de les millors mostres per a persuadir-nos de la continuïtat de l'estil a Catalunya quan els moviments paral·lels europeus havien ja perillat i enfocaven uns altres camins".

**3.- Domènech Girbau i Figueras Burrull: LLUIS DOMENECH I MONTANER I EL DIRECTOR D'ORQUESTRA. Ed. Fundació Caixa de Barcelona. 1989. (CAT).**

"En l'etapa final de Domènech i Montaner s'hi troba la casa Solà, reforma efectuada sobre una casa típica de la Catalunya Vella (del 1781), que amb el seu barroc massís i equilibrat, formalitzava l'espai de la Rambla d'Olot.

L'operació de Domènech consisteix en modificar la façana, crear un accés representatiu del nou "status" burgès i formalitzar el "paisatge" interior, expressió literal de les regles de confort i la vida familiar. La reforma de la façana ve expressada magníficament en un dels dibuixos de Domènech; sobre la geometria clara de massissos i buits, s'estableix el nou "ordre": Una planta baixa molt foradada, que substitueix les petites finestres que les cases de poble tenien al sòcol de pedra; l'element de doble alçada, experimentat a la casa Thomas i a la Lleó Morera, reuneix la planta baixa aixecada i la lluern del soterrani en un únic element compost per la filigrana reixa i les delicades figures d'Eusebi Arnau.

Com que la ritmada successió de finestres trencava l'ordre per l'esquerra, Domènech creà una volada tribuna, seguint l'esquema de mènsules radials, la qual, a més d'equilibrar la composició de façana, assenyala la porta d'accés principal. Aquestes dues intervencions es produeixen amb la característica força volumètrica i de clar-obscur, destacant sobre la delicadíssima superfície del restaurat esgrafiats de la façana. Es la mateixa referència que, amb un llenguatge diferent, establirà Otto Wagner en les seves dues cases bessones a Viena. No cal dir que coherentment a la rigorosa imatge que Domènech ha anat fabricant, la casa s'acabarà amb una "loggia" i amb un ràfec que l'arquitecte exagera per a coronar millor la façana. El dibuix que la família Solà guarda a Olot mostra la intervenció de l'escala d'accés, en la qual es confia a la dinàmica balustrada el traspàs del pla del terreny a la vertical ascensió coronada per l'entrada de llum, seqüència similar també a la de la casa Thomas."

**4.- Lacuesta y González: ARQUITECTURA MODERNISTA EN CATALUÑA. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1990. (ESP).**

"Casa Solà-Morales. Passeig El Firal, 38-40. Olot. Residència particular.

Can Solà fou edificat cap al 1781 amb els trets propis del barroc rural i popular adaptat a les construccions senyoriales urbanes. En reformar-la el 1913, Domènech i Montaner va plantejar la nova façana tot conservant les portes, balcons i esgrafiats antics (realitzats per un artista italià conegut com Brilli) i va introduir el gran finestral de la planta baixa i entresol, la tribuna, la llotja superior i el gran ràfec. El resultat és un equilibri harmoniós entre la cosa vella i la cosa nova.

La gran obertura de la planta baixa està subdividida per columnes i dues magnífiques escultures femenines d'Eusebi Arnau, semblants a les que va fer per a la casa Lleó Morera de Barcelona.

Si ens atenem a la data de reforma i l'absència de retòrica manierista, hem de considerar aquesta obra com un testimoni no només de la sensibilitat de Domènech, sinó també de la vigència del Modernisme a Catalunya durant el primer quart de segle."

**5.- de Solà-Morales i de Rosselló, Manuel. VISIO SINTETICA DE L'ARQUITECTURA MODERNISTA I LA SEVA INCIDENCIA A OLOT. Ed. Comissió dels Premis Ciutat d'Olot. 1990. (CAT).**

"Domènech i Montaner fou l'arquitecte que restaurà, amplia i reformà la façana del Passeig d'en Blay de la casa Solà-Morales. L'obra és prou coneguda i no cal insistir a descriure-la. Però sí que cal fer notar la saviesa de l'arquitecte,

que reformant totalment la planta baixa i la "loggia" del pis superior, i encara afegint-hi la tribuna del pis principal, va saber conservar plenament el cos central, o nexa, l'ordre, disposició i forma dels vells balcons barrocs, de les entrades de la casa, i els esgrafiats primitius del segle XVIII de l'italià Berili.

.....

Domènech i Montaner mantingué sempre una arquitectura culta, junt amb una enorme disposició per les arts plàstiques. Les seves primeres obres tenen un clar regust mudèjar, tant en el tractament dels materials ceràmics com en el color."

**6.- Loyer, F.: "CATALUÑA MODERNISTA 1888-1929". Ed. Destino. Barcelona, 1991. (ESP).**

.....

I quan, una mica tard, Domènech adossa en altrelleu les grans figures femenines davant els balcons de la Casa Joaquim de Solà-Morales, a Olot, per assenyalar l'accident de la planta baixa que s'introdueix sota l'habitatge, expressa a la perfecció aquesta utilització del decorat com a comentari que gairebé ens desvia de l'estructura; perquè darrera la tendència funcional, expressiva de la distribució, es trasllueix allò estrany del propòsit decoratiu, confusió del llenguatge que contradiu l'evidència anunciada. L'Art Nouveau seguia molt freqüentment emparentat amb el simbolisme, al qual havia acompanyat en el seu naixement."

**7.- Anònim: "El Modernismo en Olot y Girona". SUPLEMENT DOMINICAL DE LA VANGUARDIA. 5-4-92. Barcelona (ESP).**

"Cal esmentar la casa de la família Solà-Morales, d'Olot, situada en el Firal convertit en passeig de Sant Blai. Es tracta d'un edifici originàriament barroc, projectat per l'italià Francesco Barilla el 1781, el mateix que va esculpir les imatges de la façana del temple de Sant Esteve. L'any 1913 es va encarregar a l'arquitecte Lluís Domènech i Montaner la reestructuració i rehabilitació de la casa, encara que les obres no van afectar al seu interior, malgrat que es van obrir a la planta baixa, a mode d'entresol, uns finestral amb barana decorats amb dues figures femenines obra de l'escultor Eusebi Arnau. En aquesta planta baixa, i a ambdós costats, hi figuren dos portals d'arc rebaixat, així com el semisoterrani.

En el segon cos, o cos central de l'edifici, s'ofereixen dos pisos superposats amb balcons, així com una tribuna nova amb abundant decoració vegetal, d'aire una mica barroc.

La façana es recobreix de magnífics esgrafiats que reproduïen el que Barilli va executar al segle XVIII. Finalment, en el cos més alt de l'edifici o últim pis, existeix una loggia o galeria de falsos arcs d'influència un tant noucentista i que corona el gran ràfec decorat del teulat. La casa conserva mobles, quadres i decoració anteriors a la reforma modernista, amb interessants vidreres en l'oratori familiar, i una imatge obra de Josep Clarà."

### CASA DOMÈNECH (CANET):

1.- Bohigas, Oriol: "Vida y obra de un arquitecto modernista" CUADERNOS DE ARQUITECTURA Nº 52-53. Barcelona, 1963 (ESP).

"La casa Domènech de Canet està situada a la cantonada formada per la Riera Gabarra i la Riera Buscarons, en el lloc que antigament es deia "Plaça de la Llenya". Encara que té un cert gust modernista, fou construïda per Pere Domènech Roura després de la guerra del 14. El vestíbul del primer pis es arquitectònicament molt interessant i sembla respondre a un traçat de Domènech i Montaner. Al fons del mateix solar hi ha una antiga masia reformada, que és la que va ocupar Domènech durant els estius i molt sovint els últims anys de la seva vida. A la façana hi ha un magnífic plafó de ceràmica blau, gris i groc, dins de l'estil línial i floral del moment del Palau. A l'interior hi ha moltes llindes decorades amb models escultòrics de guix (sèrie de la cançó catalana). Tots els mobles del despatx de Domènech que es conserven (armari llibreria i taula mòbil), estan ara en el pis d'aquella masia. Queden també les escasses restes de la seva biblioteca"

2.- Domènech Girbau, Lluís i Amadó, Roser: "Sede Bancaria en la casa Domènech, Canet de mar, 1980-1983" DOCUMENTOS DE ARQUITECTURA Nº 7. Delegación de Almería del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental. 1988. pp. 9-16. (ESP). (mateix tema a ARQUITECTURA Nº245, Novembre-Desembre 1983, pp. 32-34 y a QUADERNS Nº 165, Abril-Junio 1985, pp. 188-189).

"Caixa de Pensions adquirí la finca Domènech de Canet de Mar que constava d'una masia del s. XVIII, la casa construïda per Domènech i Montaner i el jardí entre ambdues, amb la intenció de ubicar la seva seu bancària, construint en el jardí i adequant la casa modernista, deixant per una actuació futura la restauració de la masia.

Seguint aquest programa, el projecte es centra en la creació d'un pavelló nou que es relaciona de forma diferent amb la casa Domènech i l'antiga masia. La relació amb la casa modernista s'estableix a partir de dues consideracions bàsiques: Respecte per la singularitat arquitectònica de l'edifici i conservació del caràcter del jardí tancat de la casa que conformava una imatge global de forta presència urbana.

.....

A la façana principal de la masia, que és l'element més valuós de aquesta construcció, existeix un mosaic de Domènech i Montaner....."

3.- González y Lacuesta. ARQUITECTURA MODERNISTA EN CATALUÑA. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1990. (ESP).

"Pere Domènech Roura, fill de Domènech i Montaner, va col·laborar-hi amb aquest en la construcció de la casa Domènech (1917-1922) a la Riera Gabarra de Canet, al costat de la masia del segle XVII, propietat de la família".

### OBRES VARIES:

(1) Bohigas, Oriol: ONCE ARQUITECTOS Ed. La Gaya Ciencia. Barcelona, 1976. (ESP).

"Hem de recordar també una altra obra: la reforma de la Casa de l'Àrdiaca a Barcelona per allotjar el Col·legi d'Advocats (1902). Crec que d'aquesta reforma no queda gairebé res o, al menys, no tenim notícies exactes per a confirmar-la. Es conserva, així sí, la bústia de l'entrada, ornamentada amb escultures realitzades a la casa d'Alfons Juyol, en la qual els halcons i la tortuga són un símbol romàntic i naturalista del correu.

.....

Moltes altres obres de la darrera època mostren ja una intervenció molt superficial de Domènech. El mateix Celler de L'Espluga de Francolí del 1913 és difícil de classificar com una obra de plena situació creativa. Més distanciadades resulten encara algunes cases de Reus -com la Gasull (1911-1912)-, la Roura, a Canet de Mar, així com els últims pavellons construïts de l'hospital de Sant Pau, que no crec que pertanyin a la història autèntica de Domènech. Alguns d'aquests productes secundaris responen, no obstant, tan directament als models que copien que podem considerar-los simples projeccions dels mateixos. Aquest és el cas, per exemple, del Restaurant al costat del Santuari de la Misericòrdia, a Canet de Mar, que sembla aixecat amb els elements ornamentals sobrants de l'Hospital de Sant Pau, amb una estructura bàsica molt simple, però molt ben adequada a la modèstia del tema.

.....

A la darrera època hi trobem alguns projectes que semblen indicar un cert retorn cap a les formes clarament arqueològiques, retorn que podríem justificar tant per l'abandó successiu de la seva exigència professional, com per la major dedicació marginal als estudis històrics. Encara que potser la principal justificació hagi de buscar-se a la mateixa naturalesa dels encàrrecs. Em refereixo, fonamentalment, a la restauració del Castell de Santa Florentina a Canet de Mar i el projecte de les tombes reials per a la Catedral de Tarragona".

2.- González y Lacuesta. ARQUITECTURA MODERNISTA EN CATALUÑA. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1990. (ESP).

D'altres obres de Domènech a Canet són: el restaurant del Santuari de la Misericòrdia (1914) -que algun autor atribueix a Puig i Cadafalch-.

### OBRES PRIMERES A BARCELONA:

1.- AAVV: MODERNISMO EN CATALUÑA. Eds. de Nou Art Thor. Barcelona, 1976 (Text igual al nº 2). (ESP).

"La casa Montaner (1876), a la Ronda Universitat, és potser la més típica d'aquesta primera època en la que es manifesta un evident començament de l'eclecticisme sense que, a la rècia molluració i geomètrica composició de frontons i balustres, existeixi la menor fórmula modernista.

La casa Simón de Gràcia és molt simple, sense gaires indicis del germanisme propi dels treballs primerencs ni molt menys amb solucions corbes a la manera "art nouveau".

El projecte per l'edifici de les Institucions Provincials de Instrucció Pública va ser guanyat el 1874 per Vilaseca i Domènech, encara que després el van haver de modificar el 1877, sense aconseguir mai de veure'l realitzat malgrat que el 10 de gener de 1875 el rei Alfons XII va col·locar solemnement la primera pedra de l'edifici. Hem de doldre, perquè aquest projecte va ser el més ambiciós del període premodernista i bastant més complex en el seu programa que els de l'Exposició Universal. En ell, Domènech i Vilaseca van vessar tota la seva ciència personal, en la que estava implícita la forma eclecticista nova basada en els models germànics i també nordamericans en lloc de les solucions de tipus francès més freqüents en August Font i Oriol Mestres."

2.- Bassegoda Nonell, Joan: MODERNISME A CATALUNYA: ARQUITECTURA. Edicions de Nou Art Thor. Barcelona, 1981. (CAT).

"Les primeres obres de Domènech, la casa Simon al carrer de Ntra. Sra. de la Salut a Gràcia (1878), la casa Montaner a la Ronda de la Universitat, prop de Balmes (1876) i el projecte per a les Institucions Provincials de Cultura (1874), junt amb Vilaseca, demostren un caràcter eminentment innovador, precisant el dibuix, però rigorosament simètric en la composició, de rigid caràcter germànic i sense cap de les peculiaritats comuns als edificis del ple Modernisme, ni que siguin del propi Domènech.

Aquestes primeres obres estaven molt influenciades per la personalitat de Josep Vilaseca i Casanovas (1848-1910), qui conservà aquesta forma de fer fins a la fi prematura de la seva vida professional.

La casa Montaner (1876) a la Ronda de la Universitat, és potser la més típica d'aquesta primera època en la qual es manifesta un evident abandó de l'eclecticisme sense que, en la dura molluració i geomètrica composició de frontons i balustres, existeixi la mes mínima fórmula modernista.

La casa Simón de Gràcia és molt simple, sense gairebé traces del germanisme propi dels treballs primers ni molt menys amb solucions corbes a la moda "art nouveau".

3.- Domènech Girbau i Figueras Burrull: LLUIS DOMENECH I MONTANER I EL DIRECTOR D'ORQUESTRA. Ed. Fundació Caixa de Barcelona, 1989. (CAT)

"Seguint la seva obra, veiem ja en una de les primeres manifestacions -carrer de Trafalgar, nº33- en el registre superior un acabament de façana amb frontó triangular i escut al bell mig de tipologia germànica. A la casa que realitza per a la seva mare l'any 1876, a la Ronda Universitat nº6, hi presenta mènsules sola balcons del primer pis, com a anunci ja de les representacions d'animals fantàstics, lleons alats, dins també de les característiques zoomòrfiques centreuropees".

### OBRES A REUS (NO NAVÀS, NI PERE MATA, NI RULL):

1.- Buqueras Bach, José María: "Domènech i Montaner: Obras en Reus". JANO Nº 25. Marzo 1975. (ESP).

"La casa Rull llinda amb la casa Gasull (1911-1912) que apunta al Mercat Municipal. Aquest

edifici té un aire neoclàssic, que indigna a la generació del "bon gust" i en ell abunden els esgrafiatos."

**2.- Pàmies Anton M: "Aspectes de l'arquitectura modernista a Reus". MODERNISME A REUS. SEMINARI 1983. Eds. Tascó, Escola Taller d'Art, Reus 1984. (CAT).**

"Uns anys més tard es construeix a Reus la casa Gasull, davant l'Hospital (1911), en estreta col.laboració amb el seu fill Pere Domènech Roura, on el llenguatge és molt diferent i on m'atreveixo a descobrir certs trets noucentistes, gens estranys si analitzem l'any de la construcció i la formació del seu fill.

Altres intervencions seves de les quals no dispo de dades exactes ara són: el Cine Teatre Kursaal (ja enderrocat, a la plaça de la Llibertat), els magatzems Llopis al Raval de Sant Pere (recentment remodelats), els interiors de la casa Llopis (C/Sant Pere Apòstol) segons se'n desprén dels escrits d'en Guàrdia i Vial, i algunes reformes a la casa-Biblioteca Font de Rubinat al carrer de les Galanes.

Com a projectes frustrats de Domènech, hom coneix el projecte d'una escalinata per el "circuit" al Teatre Fortuny i un projecte de teatre-Circ de l'any 1909 molt ambiciós, al lloc que ocupa l'actual Mercat Municipal".

**3.- Bassegoda i Nonell, Joan: GENT NOSTRA: DOMENECH I MONTANER. Edicions de Nou Art Thor. Barcelona, 1986. (CAT).**

Entre 1900 i 1905 va fer a Reus, la casa Rull al carrer de Sant Joan, 27, que té al costat, al nº 29, la casa Gasull, feta a la darrera època i pràcticament dirigida pel seu fill Pere."

#### ULTIMES OBRES:

**1.- Bohigas, Oriol. LLUIS DOMENECH I MONTANER. EN EL 50è ANIVERSARI DE LA SEVA MORT. Nadala Carulla. Barcelona. 1973. (CAT).**

"Moltes obres de la darrera època mostren ja una intervenció molt superficial de Domènech. El mateix Celler Cooperatiu de l'Espluga de Francolí del 1913 és difícil de classificar com una obra de plena situació creativa. Segurament les idees fonamentals provenen d'ell, però el desenvolupament del projecte i la decisió dels detalls son ja de segona mà, entre la descurança i l'amanerament. Més distanciadades són encara algunes cases de Reus -com la Gasull (1911-1912)- la Roura a Canet de Mar i els pavellons de l'Hospital de Sant Pau. Alguns d'aquests productes secundaris responen, però, tan directament als models que copien que poden considerar-se'n simples extensions. Aquest és el cas, per exemple, del Restaurant al costat del santuari de la Misericòrdia a Canet de Mar, que sembla bastit amb els elements ornamentals que sobraren de l'Hospital, amb una estructura bàsica molt simple, però molt ben adequada a la modèstia del tema."

**1.- Rogent Pedrosa, Francisco:** "Prefacio a: **ARQUITECTURA MODERNA DE BARCELONA con un estudio sobre la construcción moderna en Barcelona por Luis Domènech y Montaner**" Parera Editores. Barcelona, 1897. (ESP).

"A partir del moviment iniciat per aquell esdeveniment (Exposició 1888), s'opera un canvi radical en l'arquitectura. A la senzillesa austera, li succeeix un afany de luxe, una prodigalitat d'ornamentació, un desig d'originalitat que transforma del tot l'aspecte de les façanes dels nous edificis, trencant amb la rutinària horizontalitat i monotonia característiques de les cases de Barcelona.

Tres estils es barallen el domini de la construcció des del modern renaixement arquitectònic de la nostra ciutat i durant el progressiu desenvolupament.

El neo-grec i el gòtic català per als edificis de caràcter civil i particular, amb predomini del primer que en realitat és el que ha constituït tipus.

.....

No és difícil d'explicar-se aquesta influència en els nostres arquitectes: el neo-grec per la seva ductilitat que s'adapta a totes les formes, per la varietat dels seus ornaments d'una elegància senzilla i severa, però sempre agradable, i sobretot per la limitada llibertat que ha permès a l'artista de donar forma plàstica a totes les seves idees i aplicacions, hauria de trobar forçosament molts seguidors, tant entre els constructors com entre els mateixos propietaris, en raó del seu preu variable i de la seva indubtable utilitat.

Posteriorment, en època més propera a nosaltres, es va determinar una marcada reacció a favor del clàssic gòtic català, tan apropiat per a la fàbrica de vivendes particulars, de les que Barcelona en conserva exemplars molt valuosos.

.....

Amb el primer s'ha introduït l'ús, gairebé mai emprat a la nostra regió, d'acabar les torres amb capitell agut, novetat que, sent com és apropiada al caràcter de l'estil religiós, ha contribuït a la major esveltesa i elevació mística d'aquells edificis.

Altra de les novetats introduïdes en el gòtic i en el romànic pels nostres arquitectes, és l'emprament d'ornaments vegetals, reproduint-los íntegrament del natural, passant a ser objectiu el que fins ara havia estat purament simbòlic.

.....

Procediments nous i elements històrics es fonen i s'agermanen amb habilitat i bon gust, per a formar un tot homogeni i bell, en harmonia amb les necessitats de la vida present. Les mateixes ordenances municipals, prescindint de rutinàries i inconvenients restriccions, han permès de donar als edificis moderns un aspecte més pintoresc i més adient amb la naturalesa eminentment plàstica de l'art arquitectònic.

**2.- Guardia i Vial, Francisco:** "Lluís Domènech i Montaner. Nota necrològica". ANUARIO ASOCIACION ARQUITECTOS CATALUNYA. 1924. (ESP).

"Les obres projectades i desgraciadament per l'art no executades, són en gran numero. El projecte del conjunt d'edificis per fer monumental la via transversal de Reforma de Barcelona,

el monument a Catalunya en la ciutat de Balaguer, l'Orfelinat Ribas, l'enllaç de la primera secció de la Via Layetana amb la part vella de la ciutat, l'Acadèmia de Medicina..."

**3.- Guitart Trulls, Benito.** "Luis Domènech y Montaner". ARQUITECTURA Nº 57. Enero 1924. Madrid. (ESP).

"Les seves obres foren d'una arquitectura veritable. En les seves composicions utilitza sempre els materials vistos al natural, en les combinacions de les quals va ser mestre, i els hi dona una estructura ben manifesta, doncs entenia que, essent l'obra arquitectònica una cosa corpòria, deu sostenir-se i la seva consistència deu mostrar-se clarament. Va ser un enamorat de l'arquitectura on es fon el sentiment d'art medieval amb la monumentalitat de l'arquitectura clàssica, l'arquitectura veneciana, i en les seves obres capitals es veu aquest enamorament.

Les seves obres demostren els seus coneixements; no són, com la major part de les construccions modernes de Catalunya, una ostentació d'exuberància, d'ornamentació i materials rics, sinó, al contrari, són ponderades, són arquitecturals i estan inspirades; la seva riquesa radica més, en la majoria dels casos, en la perfecció de la seva composició que en la qualitat dels seus materials."

**4.- J.F. Ràfols:** MODERNISMO Y MODERNISTAS. Ed. Destino. Barcelona, 1949. (CAT).

"Domènech degué estar informadíssim de les més modernes solucions a adoptar en els problemes tècnics dels edificis que realitzà per a diferents objectes, i si en la decoració el captivaren summament les solucions mudèjars i la gerreria decorada hispano-àrab, molt destre en el dibuix, li agradà deixar córrer el seu llapis a fi de copsar l'ordenació i el ritme dels motius vegetals. Si tant per l'època com per l'idiosincràsia degué ser en els seus anys joves lector de Viollet-le-Duc, això el guiarà en l'estructural i arqueològic; la seva decoració, basant-se en estudis naturals adaptats amb un gran sentit ordenador, en realitat d'on pot provenir és de Ruskin".

.....

"Ell, igual que els seus deixebles Font i Gallissà, així com també Gaudí a la seva joventut, malgrat esser tots ells catalanistes inflamats en política, no ho són artísticament... Tots ells es van interessar en gran manera per la tradició artística espanyola. Van estimar el mudejarisme amb tota l'ànima i els hi va agradar d'ajustar l'art "moruno" a la passió pel dibuix que els hi era propi".

**5.- Zevi, Bruno:** HISTORIA DE LA ARQUITECTURA MODERNA. Ed. Poseidon. Barcelona, 1980 (Original, italià, 1950). (ESP).

"Aquell caos expressiu havia trobat un ideòleg herètic i tan lliure de prejudicis com Lluís Domènech i Montaner qui, en un article de 1878, instigava a la babèlica contaminació dels revivals, no en ares al passat, sinó precisament per alliberar-se d'ell. La seva paradòjica teoria podria resumir-se de la següent manera: Urgeix una nova arquitectura, però seguim mirant en darrera, fascinats pel historicisme; donada aquesta situació, hem de tenir al menys el valor d'atresorar les experiències gregues, orientals, àrabs, cristianes i renaixentistes, explotant-les per tal que serveixin en funció de les nostres necessitats, y rebutjant el que hi hagi en elles

de refusable. Domènech i Montaner propugnava una operació de "fixació semàntica" i volia descontextualitzar simultàniament tots els codis antics per tornar a utilitzar els seus vocables en un discurs modern. Es tracta d'un eclecticisme de grau pop, absurd però conformista, oposat a tot rigor acadèmic i inclús profanador dels valors institucionals i històrics, donat que apunta a un nou muntatge de paraules pertanyents a escriptures diferents, de les que s'anul·len els nexes gramaticals i sintàctics. D'aquest humus aberrant, ple de violències en la invenció, prorrumpeix una personalitat èpica, de la talla d'un Borromini, que destaca entre el tumulte eclèctic malgrat alimentar-se dels seus desequilibrats i exòtics ingredients".

**6.- Ràfols J.F.:** "Lo decorativo en la obra de Domènech i Montaner". CUADERNOS DE ARQUITECTURA. Nº 24. Febrer 1956. (ESP).

"De tot quant va conèixer degué treure'n profit per a la seva pròpia creació: de l'antiguitat pròpiament dita, que dibuixà i comentà en el volum inicial (de Mesopotàmia i Egipte) de la "Historia del Arte" de Montaner i Simon. També de la segona antiguitat, la grecorromana; de l'estructurisme copulatiu i del total cromatisme de l'art bizantí, i després, d'allò més o menys autòcton català, dels arquells lobulats de Sant Pau del Camp, que ell agrada de intercalar-hi entre els ordres romans i els floreaments modernistes. A més, s'embeu en el Flamíger i en l'estil Isabel, i de manera insistent i obsessionant, en el Mudèjar.

Són els moros, els moriscs i els mudèjars els que traslladen a Domènech i Montaner del catalanisme a la plena hispanitat, tal com podem comprovar en les seves construccions privades i públiques.

La seva evolució artístic-decorativa es veu en l'abundància dels seus decoradíssims capitells florals, inclús faunístics. Aquest element decoratiu, és modernista del tot, malgrat l'historicisme evident del seu creador, i enllaça amb l'art del moment. És a dir, neix de la conjunció insòlita del secessionisme de Munich, el prerrafaelisme i el modern-style de París.

Domènech i Montaner adorava la poesia de les flors i dels ocells, però la va subjectar magistralment al ritme del traçat geomètric."

**7.- Sostres Maluquer, José M<sup>o</sup>:** "Lluís Domènech y Montaner a través de un edificio cincuentenario". REVISTA NACIONAL DE ARQUITECTURA. Nº 202. Octubre 1958. (ESP).

"L'arquitecte va néixer en la meitat del segle passat, exactament al 1850, i va viure i produir la seva obra en el moment de l'extraordinària transformació que en arquitectura queda reflexada en el període de l'Eclecticisme i de l'Art Nouveau. Nou anys més jove que Otto Wagner, dos més gran que Gaudí i sis que Berlage i Sullivan, la seva producció centra un cicle amplíssim i ens satisfà el fet de comprovar a la llum de la historiografia actual les aproximacions -intuitives unes, inconscients les altres- que l'arquitecte barceloní té amb aquelles grans figures al igual que amb les demés tendències directrius contemporànies.

La seva obra arquitectònica, fruit d'una conscient i meditada elaboració, procedeix de fonts heterogènies, que convé remuntar per a la seva millor comprensió;

Una dada important és el seu medi de formació juvenil, a l'Escola d'Arquitectura de Madrid,



formant part de la notable generació del 75, moment del que data el seu interès per l'arquitectura mudèjar, que va descobrir en les seves visites arqueològiques al Toledo romàntic, els edificis de la qual descriu entusiasta en els seus primers articles.

Per aquesta època l'ensenyament científic i estètic de l'arquitectura es va introduir segons criteris adoptats d'Alemanya. Les idees de Godfried Semper deixaran una empremta profunda en la jove generació eclecticista, i Domènech, en els seus primers articles de "La Renaixença", desenvolupa una visió arquitectònica semblant a la que l'arquitecte germànic defensa en el seu llibre "Stil", establint una necessària correlació entre tema i estil, recolzant-se encara en els edificis del passat. Cap altre arquitecte hauria gosat abans de 1890 a emprar cap element arquitectònic que no estigués legitimat per algun precedent històric.

EL 1878, va visitar França i Alemanya; en aquell moment, eclecticisme i construcció metàl·lica segueixen rumbos paral·lels, i el gran mestre que ensenyarà Domènech la puresa del llenguatge estructural serà Henri Labrouste, l'arquitecte de la Biblioteca de Santa Genevieve de París, per al qual el nostre arquitecte sent una extraordinària admiració que podem observar en moltes de les seves obres, especialment en el Palau de la Música; la seva estructura metàl·lica clara, el seu atrevit teginat pla, constituït per biguetes i revoltos simplement, la generosa utilització de les superfícies acristallades, recorden el Labrouste de la Biblioteca Nacional de París. A aquesta superposició de racionalisme francès i plàstica germànica -ahora naturalista i simbolista-, es deu, principalment, aquesta inquietant tensió entre fantasia i ordre estructural aconseguit en l'edifici del Palau de la Música.

La formació de l'Art Nouveau està molt lligada a l'aparició de la burgesia industrial. La nova classe serà per l'arquitecte modernista, un client amb insaciables ansies d'exhibicionisme, que exigirà de la seva inspiració una pintoresca, costosa i complicada accentuació de allò representatiu. Aquesta ostentació dels diners és patent en l'obra de Domènech, molt més vinculat a la realitat social de la Barcelona d'aquell moment que no pas Gaudí.

Un cop més es poden establir connexions, entre Neobarroc i Art Nouveau, manifest sobre tot en l'admiració que sent per Charles Garnier i per Esperandieu, dels que aprèn la pomposa i buida temàtica de les coses sumptuoses.

Un edifici medieval, revaloritzat pels rusinians, el Palau Ducal de Venècia, captivarà l'interès de Domènech, i és fàcil trobar aquesta influència en moltes de les seves obres. Aquesta mixtura de neomedievalisme i de fastuositat orientaltzant corresponien al gust particular de Domènech.

Els edificis de l'Art Nouveau no s'haurien pogut realitzar sense la col·laboració i l'entusiasme de valuosos ajudants, amb un caràcter marcadament artístic. Això implicava la intervenció de pintors, escultors, ceramistes, serrallers i vidriers... Entre els valuosos ajudants de Domènech i Montaner es trobaven l'arquitecte Gallissà, el seu fill Pedro Domènech, els escultors Pere Blay i Pablo Gargallo, el ceramista Lluís Bru, el forjador Luis Labarta. Tots ells van col·laborar en el Palau de la Música, i precisament en aquest lliure joc entre allò personal i allò impersonal es troba la múltiple vida de la obra, ressò llunyà del gòtic o del

barroquisme. La plàstica d'aquests col·laboradors s'inspira en les noves formes que les revistes d'art, especialment el "Jugend" i "The Studio" van difondre ràpidament.

#### 8.- Bohigas, Oriol: UN SEGLE DE VIDA CATALANA. ARQUITECTURA. 1961. (CAT).

"Però el Palau Montaner (1893 del carrer de Mallorca, malgrat retornar a certes formes eclèctiques de Vilaseca, inicia en part un nou estil, fet d'estilitzacions florals, que acaba fent-se característic de Domènech. L'inici d'aquesta nova forma es concreta en la casa Lamadrid (1902) del carrer de Girona i en la decoració de la Fonda de Espanya (1903) del carrer de Sant Pau. L'estilització floral en els típics capitells com corones al voltant de les columnes, els aplacats de rajoles vidrades, el ferro fos i forjat amb temes de flors, els relleus petris d'un naturalisme esfumat, són característiques d'un estil que ja no té absolutament res a veure amb cap arqueologisme. La casa Lleó Morera al Passeig de Gràcia cantonada a Consell de Cent i la casa Thomas al carrer de Mallorca, en són exemples. La primera és una obra importantíssima en l'evolució de l'estil i, malgrat haver-ne estat mutilada la planta baixa, conserva un equilibri de composició impressionant i un extraordinari sentit del color. La casa Thomas representa, en certa manera, un retorn a l'eclecticisme, però ara l'eclecticisme és superat per un nou esperit que ho refà tot. És igual que aparegui la columnata jònica sobre una planta baixa gòtica. Tot està unit per aquest floralisme desbordant, per les formes que ja a tot Europa prestigiava l'Art Nouveau, amb Victor Horta al capdavant, pel gust mecanicista, per les grans superfícies llises de vidre i ferro que anticipaven l'arquitectura del segle XX."

#### 9.- Bohigas, Oriol: "Vida y obra de un arquitecto modernista" CUADERNOS DE ARQUITECTURA N.º 52-53. Barcelona, 1963. (ESP).

"Per a estudiar l'evolució del floralisme de Domènech, s'hauria de fer un detallat examen cronològic dels seus famosos capitells. Algú ha arribat a dir que aquests capitells venen a constituir com una mena d'ordre propi. Però, en realitat, no és més que l'evolució final de les formes corinties, a través de les estilitzacions gòtiques, vers l'absoluta nuesa, fruit de la lenta però molt ferm intromissió d'un esperit racionalista constructiu. Els primers capitells exerceixen encara una funció plàstica: la de passar del fust a l'arrencament de l'arc d'una manera clara i radical. Així són, per exemple, els de la porxada de la Casa Navàs de Reus. L'ornament floral és allí un collar quasi independent, però darrera d'ell, hi perdura encara la motlluració del capitel·l. En canvi, a la casa Lleó Morera -sobre tot en els arcs de la planta baixa, desgraciadament sacrificats, ha desaparegut ja pràcticament l'estructuració arquitectònica del capitel·l, substituït per la típica successió de grans flors rodones en posició estrictament geomètrica. Malgrat que el tall d'aquestes flors marca un arabesc que recorda encara el perfil corintí, podem dir que ha nascut ja el capitel·l domenequí típic. És el fruit, encara que sembli paradòxic, d'una ferm mentalitat racionalista, dubtant encara entre la ruptura i l'evolució. En el fons el procés comença al no voler admetre el capitel·l com un element resistent o tecnològicament necessari i amb el consegüent desig d'eliminar-lo del repertori formal. Però, la polèmica en pro d'una revisió racionalista encara no ha arribat a la seva maduresa i Domènech, per tant, dubta davant del pes i del prestigi de la tradició i decideix, sino

eliminar, al menys substituir la motllura arquitectònica per un element ornamental que actua com una simple reminiscència, clarament, específicament no constructiva i inclús lleugerament irònica.

El moment més significatiu d'aquesta evolució correspon als capitells de l'Hospital de Sant Pau i del Palau de la Música, en el punt àlgid de la producció domenequiana. La majoria de capitells es redueixen als típics collarins de flors rodones o quadrades totalment destacades, darrera de les quals la columna passa insensiblement, sense solució de continuïtat, fins a l'arrencament dels arcs. Però l'últim pas en aquest procés simplificador vers una puresa compositiva, és la sèrie de columnes de la façana posterior de la Casa Fuster, al carrer de Jesús de Gràcia. Aquí el capitel·l pràcticament ha desaparegut i resten només unes lleus, lleugeres incisions entre geomètriques i vegetals. Aquesta façana, extraordinàriament plana, tractada amb una gran perfecció lineal és quasi l'última obra de Domènech. Culturalment representa, en efecte, el seu últim pas, el resum de la seva eficaç evolució vers un purisme plàstic i un racionalisme constructiu, que podríem representar gràficament per la sèrie de capitells florals típics que comencen a la casa Navàs, es concreten definitivament a la casa Lleó, obtenen la perfecció formal al Hospital de Sant Pau i al Palau de la Música i aconsegueixen el pas definitiu cap a la plàstica nova en aquella façana posterior de la casa Fuster.

Plenament en aquesta fase floral hem d'incloure, no només les obres que ja hem assenyalat, sinó la casa Thomas, la casa Lamadrid, la Fonda España, la casa Solà d'Olot, i en part, l'Institut Pere Mata i la casa Rull de Reus. En gairebé totes elles, el refinat esperit que presideix l'ornamentació no es limita a aspectes purament formals, sino que s'infiltra en els mateixos plantejaments arquitectònics. La romàntica confortabilitat, sobre tot, de les seves cases de residència, és el fruit de tota una predisposició cultural, en la que trobem la constinuitat d'un ambient romàntic i l'apassionat esperit ètic i revolucionari imposat per les influències de Ruskin, Morris i els prerrafaelites i fins i tot el decadentisme morbós de Beardsley, tot això arreclat alhora a la mentalitat arqueologista i racionalista de l'època.

Segurament les obres que acrediten més aquesta sensibilitat són la casa Thomas, la Navàs de Reus (el conjunt de l'escala i el vestíbul, així com el pati que dona al carrer lateral, tenen un gran qualitat espacial; hi ha elements de mobiliari molt interessants), la Fonda España (llars de foc amb escultura "esfumada" d'Eusebi Arnau; extraordinàries qualitats d'ambient, encara que es tracta d'una reforma), la casa Lleó Morera (la planta noble i el desaparegut entresol són peces fonamentals; escultures d'Arnau a l'interior i potser alguns elements ornamentals dels Jujol) i la casa Solà d'Olot (en la línia inclús bastant textual de la casa Lleó, mantenen, no obstant, molta fidelitat als antics elements barrocs de la casa).

#### 10.- Domènech Roura, Pedro: "El arquitecto que fue mi padre". CUADERNOS DE ARQUITECTURA. N.ºs 52-53. 1963. (ESP).

"Emprà gairebé sempre els materials al natural, sense revestiments ni imitacions. Unit a la seva brillant composició arquitectònica, a vegades escenogràfica, el material adquiria noblesa encara que fos ordinari i corrent, i si a

això s'ajuntava l'emprament d'un material ric, encara que només fos en petita quantitat, adquiria la cosa caràcter de riquesa, desconcertant respecte al seu cost. Aquest fou el cas del seu Hospital de Sant Pau, en el que va considerar que tot quant podia donar sensació de benestar al malalt era també una terapèutica"

**11.- Flores, Carlos i Bohigas, Oriol: "Panorama histórico de la arquitectura moderna española. ZODIAC 15. Diciembre 1965. (ESP).**

"Característiques del Modernisme Català: difusió-popularitat, complexitat estilística: revivals, arts & crafts, floralisme, mecanicisme, expressionisme, racionalisme.

Així, es van barrejant les evocacions medievals; els mecanicismes i els estructuralismes de base violletiana, desenvolupats després amb les possibilitats de la naixent indústria metal·lúrgica catalana; els ornamentalismes florals i el tirant de l'Art Nouveau, portat aquí tant tempranament; les estructures laterícies, la volta i l'arc equilibrat; la simplicitat i inclús la supressió del molluratge en una arquitectura toba, llisa, continguda; el gust pel pla i el volum pur; l'aparició d'un expressionisme que arriba fins a l'anticipació de l'informalisme; la tornada a allò íntimament domèstic, a la devoció paisatgista, al decadentisme morbós; les formes de Wagner, de Mackintosh, de Hoffmann, o de Olbrich. Tot hi conviu i s'hi barreja, tot bulleix en aquesta olla immensa del Modernisme."

**12.- Bohigas, Oriol: "La arquitectura del Romanticismo" DESTINO. 19 marzo 1966. (ESP).**

"Arquitectes com Schinkel venen a correspondre a l'humanisme il·lustrat de principis del segle XIX, amb tota la càrrega de vocació de progrés. Malgrat construir en un rígid neogrec, Schinkel és autor d'una primera afirmació renovadora: "Seria un infortuni per a l'arquitectura, la qual no mereixeria el seu lloc en el cercle de les demés arts, si totes les parts separades que va idear l'antiguitat -com són els ordres de columnes i les classes de mollures- quedessin definitivament establerts i a la imaginació només li correspongués fer alguna nova combinació amb aquelles formes ja fetes". Fou, d'altra banda, el primer arquitecte que es va plantejar la recerca d'un nou estil com un problema morfològic i no estètic

Neogoticismes i eclèctics són els primers no només en superar el repertori clàssic consabut, sinó en introduir elements de la nova tecnologia i en esforçar-se, encara que molt sovint de manera inútil, en la recerca de la corresponent expressió formal. Son famoses les utilitzacions del ferro per H. Labrouste a la Biblioteca Imperial (1855), a la apologia del ferro fos en els dibuixos i textos del gran teòric del medievalisme i del racionalisme, Viollet-le-Duc. La utilització del ferro és, per això, un dels fets més importants a l'arquitectura del segle XIX i és, entre els arquitectes, el primer símptoma de renovació"

**13.- Bohigas, Oriol: "Luis Domènech y Montaner 1850-1923". THE ARCHITECTURAL REVIEW N° 850. December 1967. (ING).**

"Domènech, al contrari que Gaudí, fou, quasi des d'un principi, considerat molt diferentment. La generació posterior a ell, (els anomenats noucentistes), no eren capaços generalment de veure en el seu treball res més que una desenfrenada decoració, un estil purament

epidèrmic molt mancat de conceptes arquitectònics bàsics. Aquest punt de vista era errat; en primer lloc, perquè aquesta "epidèrmis" domenequiana que tant va impressionar aquella generació del "bon gust" i de la discreció neoclàssica, avui ens sembla un símptoma positiu de desenvolupament cultural, una absorció total de les tendències més avançades d'Europa, des de Morris i els Pre-Rafaelites fins als productes decoratius de l'Art Nouveau. Si, d'altra banda, fem un esforç mental per eliminar l'aspecte anecdòtic de l'ornamentació, trobem en Domènech dos elements principals: per una banda el seu concepte d'espai i de tractament del pla i, per l'altra, el seu molt intel·ligent ús de la nova tecnologia, que el col·loca al capdavant de la revolució racionalista. (Ambdós elements permeten d'inscriure Domènech entre els més importants precursors de l'arquitectura moderna i del racionalisme i del purisme).

Això és comprovable si veiem que el Cafè-Restaurant de l'exposició del 88 pressuposa una revaloració del pla, de pur volum, i també que el Palau de la Música fou la llavor més important d'un concepte arquitectònic que, uns anys després, suscitaria molta controvèrsia: estructura rectangular de metall, plans oberts i murs de tancament sense càrregues -de fet, una cortina de vidre-. I aquest és el perquè Domènech, contràriament a moltes opinions, representa la veritable evolució de l'arquitectura catalana pel camí de l'estructuralisme, del racionalisme i inclús podríem afegir, del purisme. Si Gaudí o els seus deixebles, en la seva etapa final, van trobar un camí sense sortida, amb el seu expressionisme vociferant, el significat tecnològic del qual ja havia desaparegut, Domènech, en canvi, fou destinat a assentar el "pattern" d'una evolució que donarà fruits per tota Europa, obrint el pas a Gropius, qui finalment desenvolupà plenament aquest nou estil. La línia de Domènech, encara que interrompuda a Catalunya pel Noucentisme, va ser continuada, de manera més suau però coherent, per Rafael Masó i Josep M<sup>a</sup> Pericas, amb les seves formes secessionistes i records de Mackintosh, també a través d'aquells, com ara Ramon Puig Gairalt, qui seguia Loos, i va culminar en el brillant racionalisme ortodox del GATCPAC.

Des dels seus primers projectes, com el de les Institucions Provincials, la línia de Domènech representa un trencament amb estils passats i una determinació per expressar la nova tecnologia en termes arquitectònics. Cal remarcar l'ús directe dels elements, -el significat i l'aplicació dels quals havien estat, fins aquell moment, confinats a l'enginyeria-, el desig de demostrar cada cosa racionalment i, sobretot, la urgència de fugir de tota fórmula estilística, per buscar, en canvi, radicalment, una veritable forma d'expressió. No hi ha dubte de que aquest projecte, que compartí amb Vilaseca, va ser el punt de partida cap a la seva primera obra de maduresa: l'editorial Domènech i Montaner."

**14.- Martinell, César: "Significación del arquitecto Domènech y Montaner en la exposición de 1888". LA VANGUARDIA. 8 junio 1968. (ESP).**

"Entre els arquitectes joves, alguns formats en l'Escola d'Arquitectura que Rogent dirigia, sentia també el medievalisme no com a tema arqueològic a la manera de Rogent -qui havia restaurat la basílica de Ripoll i concebut en aquest estil la nova Universitat- sinó com a punt de partida d'una arquitectura genuïna de tècniques i artesanies autòctones, lamentablement oblidades. Tals eren la

ceràmica, la forja, l'albanileria del maó sense revocar i les voltes tabicades d'arraigada tradició catalana, entre d'altres.

L'arquitecte Domènech i Montaner havia practicat aquestes normes en l'edifici per a l'Editorial Montaner i Simon, a la façana de la qual, de maó vist, va treure un gran partit de les petites dimensions i del color vermellós d'aquest material, així com del ferro.

.....

Amb aquests dos edificis (Cafè-Restaurant i Hotel Internacional) Domènech va donar estat oficial a la substitució de l'eclècticisme amanerat per normes de renovació, de llibertat i funcionalisme, que ell mateix va posar en pràctica en els seus edificis més espectaculars de l'etapa modernista posterior. Amb ell, la plèiade d'arquitectes creadors de l'arquitectura catalana de finals de segle passat i primer terç de l'actual."

**15.- Bassegoda Nonell, Joan: "Modernismo Arquitectónico". AAVV. EL MODERNISMO EN ESPAÑA. Catàleg exposició. Dirección General de Bellas Artes. Madrid. 1969. (ESP).**

"Les formes de Domènech i Montaner, que fou molt conseqüent amb si mateix, tenen, no obstant, un origen molt clar. El 1875, un cop acabada la carrera a l'Escola de Madrid, Domènech va fer un viatge a Alemanya acompanyat del seu col·lega, Josep Vilaseca. Per aquells anys, amb l'Imperi alemany acabat de fundar i una eufòria tremenda en terres prussianes, els dos joves arquitectes es van sentir captivats pel que podríem anomenar triomfalisme germànic. D'allí es portaren aquelles orgulloses àligues de pic corbat i ales desplegadas, que a la ceràmica, la forja i l'escultura apareixen a la majoria de les obres d'ambdós arquitectes. Això es veu a l'Editorial Montaner, la casa Thomas o el Restaurant del Parc, per exemple. Per tant, es tracta d'un estil molt personal que va prendre del Modernisme els característics ornaments de ceràmica vidrada o ferro de forja. Curiosament les obres més modernistes de Domènech i Montaner són les que va fer un cop acabat oficialment el període modernista.

A Catalunya, emprant l'excel·lent mà d'obra derivada de l'organització gremial de l'Edat Mitja, es va aconseguir la tecnologia més avançada de l'Exposició de 1888 amb estructures metàl·liques molt interessants. El germanisme de Domènech i Montaner entronca amb el mudejarisme manifest en el maó vist. Domènech i Montaner s'anticipa als corrents renovadors d'Europa i les seves formes noves són anteriors a Horta i Olbrich.

Les components romàntiques tindran una evolució segona fase al Modernisme. L'ús de la ceràmica vidrada i del maó vist, i el gust pel color, són presents en l'arquitectura modernista, tot i que ja no s'utilitzin formes d'estil. El racionalisme estructural gòtic també hi està involucrat en aquella arquitectura, i voltes nervades de creueria cobreixen l'Hospital de Sant Pau, de Domènech.

A Barcelona, l'afeció pel mudejarisme (branca de l'exotisme com a factor romàntic integrant del Modernisme, estil apropiat a la mentalitat del nostre país, molt present a Madrid), no va arribar fins el 1880; amb l'Editorial Montaner i Simon de Domènech i Montaner i d'altres exemples. En arquitectura, el medievalisme es tradueix en una contraposició del racionalisme gòtic amb el classicisme eclècticisme, i adquireix una forma molt concreta a partir dels tractats de

Viollet-le-Duc. Al Modernisme català això és molt més evident que a l'Art Nouveau.

**16.- Borràs, M<sup>a</sup> Lluïsa: "Domènec i Montaner, prototipo" DESTINO. N.º 1673. 25 Octubre 1969. (ESP).**

"Reivindicar la supremacia per un home que no compta ni amb biògrafs ni amb anecdotari, un home, les obres del qual rarament es citen en els tractats generals del tema i en cas d'aparèixer és per atribuir-les a Gaudí, un home que no va gaudir del favor dels seus conciutadans pels quals va aixecar més d'una vintena d'edificis, alguns d'ells per a ús col·lectiu, i alguns d'ells absolutament magnífics, magistrals, ha de semblar certament estrany.

Passa que, seguint els passos de tants estudiosos de l'art, ens obstinem en creure que tot fenomen cultural de relleu ha de respondre a una situació igualment rellevant. Perquè, com en definitiva, l'art no és més que una expressió de la vida dels homes, costa de creure que una efervescència artísticocultural, com la modernista a Catalunya, fos manifestació epidèmica i no pas fruit d'una situació històricopolítica clau. I és precisament en raó de que Domènec i Montaner va tenir clara consciència de que vivia una situació excepcional, és en raó d'haver contribuït a aquell moment històricopolític multiplicant les seves activitats des de la càtedra de professor a la de polític -se li ha objectat després que en detriment de la seva professió d'arquitecte- que veiem en la seva figura la d'un prototip.

Per això, entre Russinyol -i un modernisme popular, pintoresc, nostàlgicament bohemi- i Gaudí -amb la creació plàstica més inspirada, més indubtablement geni i de més gran originalitat-, centrem en la personalitat de Domènec i Montaner, avui menys popular, la de l'home que més intensament va viure els ideals artísticopolítics del catalanisme, aquella radical preferència cap els problemes d'ordre cultural que va donar com a fruit un moviment, el modernista, que se'n escapa en la seva ambigüïtat, però que ens aplasta amb el seu excepcional vigor. Domènec i Montaner va encertar a viure amb una consciència plena de la seva transcendència, el que Vicens Vives ha qualificat com "una de les arrencades més sensorials i admirables de la història de Catalunya". L'aventura d'un poble que buscava en la superestructura políticocultural la seva pròpia afirmació.

Domènec i Montaner, per la seva banda, buscava aquesta afirmació en el passat, en el gloriós passat medieval perdut en el temps, alhora que tenia els ulls posats en un no menys gloriós futur i una autèntica fe en el progrés.

Domènec i Montaner va ser, segons Coll i Alentorn, "l'home que millor podia simbolitzar la Catalunya del seu temps, barreja, sovint difícil de distingir, d'homes de negoci i de fàbrica, d'artistes i de literats".

Domènec i Montaner no va lluitar contra les noves inquietuds i les noves idees (Noucentisme), es va apartar de la vida activa, es va dedicar a l'estudi de l'art i de la història, es va entregar a la família, a una vida passiva respecte de la cosa pública que desconcerta ben bé al biògraf. El "Noucentisme" el va enfonsar en un oblidament de que només li han arrencat recentment els valors intrínsecs de la seva arquitectura, jutjada avui per la nostra generació com l'arquitectura més vàlida, revolucionària i interessant que ha donat el país des dels grans constructors medievals. Per tal

de proclamar-la heredera directa d'aquell fer dels Guillem Sagrera i Guillem Bofill, allà pel segle XV. Per tal de reconèixer també en els seus treballs espacials i en l'emprament dels nous materials tecnològics, el més directe antecedent del racionalisme, del GATCPAC que en els anys trenta va ser el primer moviment arquitectònic autènticament interessant hagut des del modernisme.

La seva postura com arquitecte, la presa de consciència d'una determinada situació de que parlàvem, queda patent en un article que va escriure Domènec i Montaner el 1878, per a la revista "Renaixensa", especialment en el paràgraf que diu: "Lo monument arquitectonich, tant com la que més de las creacions humanas, necessita la energia de una idea productora, un medi moral en que viure i en darrer lloch un medi físich de que formarse y un instrument més o menys perfect de la idea, un artista acomodant a aquella y a los medis moral y físich la forma arquitectónica. Sempre que una idea organísadora domina a un poble, sempre que esclata una nova civilisassió apareix una nova época artística".

.....

En els difícils anys 40 el modernisme era un més dels proscrius, i un dels més valuosos llibres que recordo haver llegit llavors deia textualment sobre Domènec i Montaner: "Sus cosas tienen un gusto petulante y rarísimo"

.....

Veiem en Domènec i Montaner no només l'arquitecte, sinó una de les més preclares personalitats de la nostra cultura. En l'home que Puig i Cadafalch va qualificar de "varón equilibrado, arquitecto de edificios y pueblos", veiem -encara el tornem a repetir- ara i aquí, al prototip d'home modernista"

**17.- Bassegoda Nonell, Juan: "El, o los modernismos" LA VANGUARDIA 5-12-1971. (ESP).**

"Vilaseca i Domènec hi representen un corrent erudit dins del modernisme. Viatgers ambdós per Europa, van portar d'Alemanya la moda tardogòtica de l'Imperi Teutó. Domènec fou, a més, escriptor, acadèmic, polític, col·leccionista i dibuixant molt hàbil. Va copiar centenars d'escuts heràldics, els originals dels quals es conserven a l'Institut Municipal d'Història.

Conseqüència d'aquesta cultura i erudició va ser la seva arquitectura, composta amb influències acuradament escollides, redactada en projectes molt elaborats en els que el naturalisme es va substituir per la interpretació personal de les formes gòtiques. A més, Domènec va comptar aviat amb abundant clientela de tipus familiar (casa Simon, Palau Montaner, Editorial Montaner i Simon). L'estil d'ambdós va durar tota la seva vida, mantenint-se sempre fidels a les premisses molt composades i afiligranades de la seva arquitectura."

**18.- Bohigas, Oriol: "Successió tipològica de capitells". LLUIS DOMENECH I MONTANER. EN EL 50<sup>è</sup> ANIVERSARI DE LA SEVA MORT. Nadala Carulla. Barcelona. 1973. (CAT).**

"Per a entendre l'evolució de l'estil floral domenequí a la seva eficaç convivència amb la mentalitat racionalista, podem ajudar-nos amb l'exemple d'un detall prou significatiu: la sèrie de capitells que formen una successió tipològica

continua al llarg de diverses obres. Fins i tot podríem dir que són com el signe d'un específic "ordre" domenequí. En realitat, no són més que el final de l'evolució de les formes corínties, a través de les interpretacions gòtiques, en les quals va introduint-se un finíssim esperit racionalista fins a assolir una sorprenent puresa decorativa. Després dels indicis del Palau Montaner -indicis també existents al Café-Restaurant-, els primers capitells ja típicament domenequians -els de la porxada de la casa Navàs de Reus, per exemple- exerceixen encara un paper formal d'escultura conegut: passar del fust a l'arrencament de l'arc d'una manera clara i radical. L'ornament floral és un collar gairebé independent, darrera del qual hi perdura la motlluració tradicional del capitell. A la casa Lleó Morera, en canvi, desapareix l'estructuració del capitell, que ve substituït per una successió precisa i geomètrica de grans flors rodones. Malgrat que les tiges marquen un arabesc lineal que recorda les formes corínties, podem considerar ja que ha aparegut un tipus nou i específic. (Encara que sembli una paradoxa, aquest capitell és el resultat d'un pensament fermament racionalista. El procés comença per refusar la concepció del capitell com a element necessari, des del punt de vista de resistència. A la polèmica en favor del racionalisme encara no portada a terme totalment, Domènec enfronta el pes i el prestigi de la tradició, i finalment decideix de substituir l'enmotllurat arquitectònic per un element ornamental que pugui actuar com a mera reminiscència d'ell, de manera clara i específica no constructiva, inclús amb un toc d'ironia. En realitat es tracta d'un esforç d'anàlisi i de concreció racional dels elements històrics; la consideració raonada del fet que el capitell no és un element lògicament integrat a la nova arquitectura i, en conseqüència, l'intent d'eliminar-lo -amb un procés de semantització irònica i àdhuc subversiva- i de convertir-lo en un element escandalosament inútil, clarament ornamental. La realització més brillant d'aquest intent correspon als capitells del Palau de la Música Catalana i de l'Hospital de Sant Pau, projectes del seu període culminant. Es tracta de simples collars de flors rodones o quadrades, totalment destacades, darrera dels quals la columna o la pilastra passa sense solució de continuïtat fins a l'arrencament dels arcs. El punt final d'aquesta evolució havien d'ésser els curiosíssims capitells de la casa Fuster en els quals la referència floral ja ha desaparegut i el tema de traspàs és resolt amb uns recursos formals -consistents en incisions suaus- quasi exclusivament geomètrics.

Es interessant de comparar els capitells de Domènec amb una possible línia d'evolució dels capitells a les obres de Gaudí, perquè dona una altra referència a favor de la distinció entre una línia racionalista i una línia expressionista. Des de la cripta de la Sagrada Família -capitells integrats a la tradició gòtica, com els del Palau Montaner ho eren a la tradició plateresca i barroca-, fins a la Pedrera -plecs horitzontals difuminats-, passant per les formes òssies de la casa Batlló, la successió tipològica es justifica en el cas de Gaudí no pas per anàlisis racionals o semantitzacions polèmiques, sinó per processos expressius propis.

Durant aquest període Domènec assolí el seu estil personal que el deixa ben definit a la història del Modernisme. Les característiques d'un estil que mai abandonà unes certes arrels eclèctiques es fan difícils de definir. Però el tret essencial és la seva adequació al moviment

europeu de l'Art Nouveau, en la seva vessant naturalista -floral i orgànica- i simbòlica, que tenia una expansió preponderant a França, amb exclusió bastant radical dels criteris de composició basats en el valor expressiu de la línia abstracta que havien preconitzat O. Jones o el mateix W. Crane i que arribaria a plantejar a les escoles centreeuropees un canvi en el concepte de l'ornament. Tal com diu S. Tshudi Madsen, "l'art nouveau i el Moviment Modern van tenir els seus punts d'origen en l'actitud davant de la Natura: una vessant va desenvolupar la flor, el tall, el ritme (l'ornamentació); l'altra, l'exactitud, la lògica, l'estructura (el fet constructiu)". Doncs bé, aquesta és exactament la posició de Domènech. La vocació naturalista de Domènech -presa, més que espontània i original- l'apartà del disseny abstracte -que per exemple Gaudí cultivà molt més- i el mantingué en el camp de l'ornamentació floral, però alhora en va extreure la base ideològica per coordinar les formes naturals amb la racionalitat constructiva de les exigències d'ús i de tecnologia, encara violetianes, però ja avançades cap al racionalisme. No es tracta, però, de dos fets formals autònoms: l'ornamentació adquireix sempre en Domènech un paper descriptiu fonamental, ja que sempre es posa al servei de la bona llegibilitat dels espais i de les realitats constructives. Així, doncs, podríem qualificar-ho d'orgànic i de simbòlic, per les intencions de marcar la unitat absoluta de l'organisme arquitectònic amb una correspondència lògica presa de la Naturalesa i per unes certes funcions denotatives i connotatives de l'ornamentació.

Els exemples més significatius d'aquest moment, abans d'arribar a les obres mestres del Palau de la Música Catalana i l'Hospital de Sant Pau, són la casa Navàs de Reus (1901), els interiors de la Fonda Espanya (1902-1903) i la casa Lleó Morera (1905). Desgraciadament, totes tres han estat tan extraordinàriament mutilades que és difícilíssim de fer una lectura de llurs propòsits originals.

**19.- Bohigas, Oriol: "Crítica de textos; El Modernisme y la arquitectura española del siglo XIX" ARQUITECTURAS BIS. Mayo 1974. (ESP).**

"En el llibre sobre Ll. Domènech i Montaner editat per Lluís Carulla, i en "Reseña y Catálogo de la arquitectura modernista", es plantejen unes certes relacions entre el neo-mudèjar espanyol i el conjunt d'obres catalanes en maó que li són aproximadament contemporànies.

Un document significatiu en aquest aspecte és l'article que Ll. Domènech i Montaner va publicar el 1877 sota el títol "En busca de una arquitectura nacional", comentat ara i reproduït en part en el llibre editat per Carulla. És significatiu, sobre tot, perquè en ell es parteix d'una absoluta adequació inicial a l'arquitectura del nacionalisme romàntic, per posar-lo immediatament en crisi, subraïant així la charnela cultural entre un nacionalisme historicista i un hipotètic historicisme modernista".

**20.- Buqueras Bach, Jose M<sup>a</sup>: "Domènech i Montaner: Obras en Reus". JaANO. N.º 25. Març 1975. (ESP).**

"Domènech és hereu dels grans constructors medievals. Va influir molt més que Gaudí en l'arquitectura catalana. El seu revolucionari estil té els seus arrels en el gòtic català, que busca l'espai interior unitari més gran, incorporant contraforts i arcbotants a l'interior de la nau per

retirar el mur fins l'últim extrem, deixant-lo nu, llis, a l'exterior.

El domini de la construcció de Domènech el conduí a innovacions en les voltes catalanes, donant-li forma de vela inflada. El ferro i el vidre, pràcticament nous materials, els va incorporar explorant al límit les possibilitats expressives de cadascuna de les noves matèries i de la seva tecnologia."

**21.- AAVV: "MODERNISMO EN CATALUÑA" Eds. de Nou Art Thor. Barcelona, 1976. (ESP).**

"Juntament amb Vilaseca va viatjar per Europa i es va sentir atret per l'empenta de l'arquitectura prusiana, que llavors s'imposava a la moda anterior francesa de Napoleó III, especialment a partir de la creació a Versalles, de l'Imperi alemany.

Les primeres obres de Domènech i Montaner, la casa Simon a Gràcia (1878), la casa Montaner a la Ronda Universitat (1876) i el projecte per a les Institucions Provincials de Cultura (1874), juntament amb Vilaseca, demostren un caràcter evidentment innovador, precisament en el dibuix, però rigurosament simètric en la composició, de rigid caràcter germànic, i sense cap de les peculiaritats comuns als edificis del ple Modernisme, encara que siguin del propi Domènech.

.....

L'intel·ligent eclecticisme de Domènech li va permetre de fondre en un estil propi els extensos coneixements que de la història de l'arquitectura va tenir, mercé a la suprema habilitat de dibuixant que el va caracteritzar.

Malgrat d'esser el creador d'aquesta arquitectura insòlita, brillant i cromàtica, mai va oblidar els seus orígens violetians i germànics i així ho va demostrar en la restauració del castell de Santa Florentina a Canet de Mar, concebuda segons la manera de fer de l'autor del refet Pierrefonds."

**22.- Cleofé Sánchez, M<sup>a</sup> Pilar: "La arquitectura desde los temas: Luis Domènech y Montaner (1850-1923)." TEMAS DE ARQUITECTURA Y URBANISMO. N.º 228. Junio 1979. (ESP).**

"Quan Domènech i Montaner ingressa a l'Escola d'Arquitectura de Madrid, el neoclassicisme ja no era el model a seguir i l'eclecticisme serà la principal característica de la metodologia emprada a l'ensenyament. Així les classes de copia d'edificis de la Antiguitat, l'organització de classes basades en viatges i excursions per conèixer i copiar els edificis dels estils tradicionals de la pàtria..."

El seu punt de partida està a l'Editorial Montaner i Simon, on no són notes eclecticistes les que es superposen a la modernitat de les novelats arquitectòniques, com opina Oriol Bohigas, sinó que són els elements de novelat els que encara es superposen a aquest eclecticisme esmentat.

Aquest eclecticisme perdurará al llarg de tota la seva producció arquitectònica i només el superarà plenament en l'Hospital de Sant Pau i en el Palau de la Música Catalana, en els que els dos únics elements que pren dels estils històrics són a manera de "nostàlgies" del passat i en cap moment elements definidors de la seva arquitectura.

Dins dels períodes de l'arquitectura espanyola, el que gaudirà de la seva predilecció serà el medieval, en particular el gòtic i el món àrab, més concretament el neomudèjar.

El neomudèjar, que té com a focus principal Madrid, constitueix l'únic component eminentment madrileny que assimila a través dels ensenyaments de l'Escola d'Arquitectura de Madrid i dels freqüents viatges per Castella, deixant la seva empremta en obres com l'Editorial Montaner i Simon, que pot considerar-se com a punt de partida de tota l'onada de construccions en maó que es produeix en Catalunya, el Cafè-Restaurant de l'Exposició Universal de 1888 i l'Hospital de Sant Pau.

Domènech, de la mateixa manera que la resta d'arquitectes catalans formats a l'Escola de Madrid, unirà aquesta influència del neomudèjar castellà a l'antiga tradició catalana de construcció en maó que, alhora, influirà sobre l'arquitectura madrilenya d'aquests moments.

Domènech i Montaner també haurà de sentir l'influència d'Anglaterra, més concretament de Pugin, Ruskin i Morris, així com de tot el moviment de Arts & Crafts, principals representants del moviment medievalista de revival gòtic que es produeix a Anglaterra paral·lelament al produït a la resta d'Europa.

Els principis de Ruskin de recerca de la veritat en arquitectura, interpretació orgànica i naturalista de la forma, amb el seu bucòlic sentit nostàlgic de la Natura, així com la recerca d'una arquitectura amb color, tindran una influència decisiva en la seva obra.

Domènech, en la seva recerca de la sinceritat en els materials, com a desenvolupament del principi de la veritat en la construcció, donarà els seus primers passos en aquest sentit en l'Editorial Montaner i Simon, desenvolupant posteriorment aquest principi al llarg de tota la seva obra arquitectònica.

Per altra banda, en el cultiu i incorporació de les formes ornamentals naturalistes a la seva arquitectura, arribarà fins i tot a crear l'anomenat "ordre domenequí" dins de l'evolució dels seus capitells. Aquest floralisme que comença, segons Oriol Bohigas cap al 1890, apareix ja lleument esbossat en el Cafè-Restaurant de l'Exposició i té la seva primera obra en el Palau Montaner i un dels seus exemples més bells a la casa Navàs de Reus.

El principi de Ruskin de l'arquitectura en color serà el factor determinant del colorisme de tota la seva obra arquitectònica, arribant la seva representació i bellesa màxima en el sorprenent Palau de la Música.

Per altra banda, Domènech i Montaner rebrà la influència del moviment de revitalització de les arts industrials Arts & Crafts, a través del moviment del mateix signe que es produeix a Catalunya, com a conseqüència de l'anterior. Domènech jugarà un paper molt important dins d'aquest moviment en establir a l'edifici del Cafè-Restaurant, poc després de clausurada l'Exposició Universal de 1888, un taller d'investigació de les artesanies revitalitzades al que portarà artesans d'altres províncies amb la finalitat d'aprendre d'ells les tècniques tradicionals dels diferents punts d'Espanya.

La influència francesa es centra en la influència rebuda de Viollet-le-Duc a través de les dues obres teòriques amb les que aquest arquitecte francès influeix d'una forma més decisiva en Espanya, el "Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française du XI<sup>ème</sup> au XVI<sup>ème</sup> siècle (1854) i els seus "Entretiens sur l'Architecture" (1863-1864), dels que prendrà elements àmpliament repetits en les seves obres.

La influència centroeuropea es materialitzarà en Domènech primordialment a través de la influència del moviment de la Secessió vienesa, però les seves connexions amb aquest moviment no seran a nivell pràctic, sinó teòric, en funció de la recerca d'una arquitectura definidora del país, és a dir, d'una arquitectura nacional.

Per últim, també s'ha de esmentar la influència d'Itàlia, encara que aquesta és secundària respecte de les anteriors. Domènech viatja a Itàlia i serà el Palau Ducal de Venècia, revaloritzat ja pels ruskinians, el que exercirà una impressió més forta sobre ell i el que l'influirà en la seva obra arquitectònica.

**23.- Navascués, Pedro: "La arquitectura modernista", dins de Vol. V: "Del Neoclasicismo al Modernismo" de AAVV: HISTORIA DEL ARTE HISPANICO. Ed. Alhambra. Madrid. 1979. (ESP).**

"El seu pictoricisme descriptiu, l'emprament diferent dels materials, l'atreuiment de les seves seqüències espacials, les transparències i valors lumínics, etc... fan de l'arquitectura de Domènech i Montaner una obra excepcional"

**24.- Russell, Frank: ART NOUVEAU. ARCHITECTURE. Londres. Academy Editions. 1979. (ING.)**

"Com que cada part d'un edifici o construcció ha de tenir la seva "raison d'être", estem inconscientment assabentats de que cada forma explica la seva funció, tal com nosaltres reaccionem al veure un arbre maco en el qual totes les parts, des de les arrels que s'agafen al terra fins a les darreres branques que semblen buscar fora l'aire i la llum, indiquen de manera tan clara els factors que creen i sostenen aquests grans organismes" (E. Viollet-le-Duc, ENTRETIENS, I, 1863, p.332) Aquest tipus de racionalisme orgànic arribà més enllà de la mera imitació de les formes estilístiques neogòtiques. En el segon volum dels Entretien, Viollet-le-Duc hi dedica un gran espai a la descripció del nombre de dissenys imaginaris per a grans edificis projectats al voltant de les possibilitats constructives del ferro forjat i fos. Molts arquitectes catalans van recollir aquest tema, sobretot Domènech, qui emprà arcs de ferro descobert al Cafè-Restaurant de 1888."

**25.- Güell i Guix, Xavier: "Dibujos de Gaudí y Domènech i Montaner" CAU n° 63. Abril 1980. (ESP).**

"La família Domènech guarda quasi la totalitat de la seva obra. Hi ha la possibilitat de visitar l'arxiu, previ avis a la família, ubicat a la ciutat de Lleida. La gran varietat de la obra domenequiana és sorprenent. Hi ha un nombre important de dibuixos amb una temàtica diferent, ja que existeixen des de plantes, alçats i seccions, fins a apunts per la seva història de l'art.

Domènech i Montaner segueix la pauta de l'ensenyament acadèmic en dibuix.

Domènech és un personatge que de seguida busca un doble camí en la seva activitat professional, com a polític i com a arquitecte. Fou un polític conservador, en canvi un arquitecte innovador.

**26.- M.A.G.: "Los dibujos originales de Domènech i Montaner, expuestos en Barcelona, Milán y Berlín". LA VANGUARDIA. 14 junio 1980. (ESP).**

"(L'exposició de dibuixos de Domènech i Montaner a Milà i Berlín) Suposa el reconeixement internacional de l'aportació d'aquest gran arquitecte català a l'arquitectura del nostre temps, doncs a les bases d'aquest moviment (modernisme), aparentment caòtic i de desbordada imaginació decorativa, es pot apreciar -especialment en contemplar ara aquests dibuixos- la metodologia mai gratuïta i la racionalització d'elements que componen aquests edificis. S'aprecia, a més, amb claredat, com es va avançar al seu temps en molts aspectes. Domènech i Montaner, i la seva brillant contribució a aquest moviment, no suficientment valorada moltes vegades al quedar desdibuixada pel geni de Gaudí.

.....

L'exègesi del Modernisme i sobre tot la de Domènech i Montaner ha estat realitzada fonamentalment des de l'òptica del moviment modern, en moments crucials per a aquest en la seva reinstauració catalana i no és estrany que, en relacionar ambdues arquitectures, la modernista i la racionalista, es pretengués un biunívoc procés de legitimació. Aquesta interpretació moderna de l'arquitectura buscant en un recorregut cap al passat, els orígens de la ruptura amb el classicisme i l'aparició dels primers germens del funcionalisme, és la lliçó que pot deduir-se clarament de la contemplació d'aquests dibuixos, traçats de forma precisa, meticulosa i amb rara perfecció per l'arquitecte, erudit i polític que va desempenyar un paper tan destacat a la reconstrucció nacional de Catalunya de la Renaixença, que va animar amb el seu humanisme romàntic i la seva plàstica innovadora.

Aquest esforç de racionalització va ser possible mitjançant el domini d'unes disciplines -segons Domènech Girbau- que permetien en un mateix acte controlar el procés de creació i el de construcció, i que van desde l'estereotomia a la geometria descriptiva o a la memòria acumulada del record d'una de les pàgines més brillants de la història universal de l'arquitectura. A partir del domini d'aquells instruments, es formalitzava una primera imatge molt difosa dels elements bàsics de la composició, als que es sobreposa un segon nivell: el del detall, constituït per una sèrie de "motius" modulars que es van aplicant a les diferents parts de composició general".

**27.- Fontbona, Francesc: "Del Modernisme al Noucentisme, 1888-1917"; Volum VII de HISTORIA DE L'ART CATALA. Edicions 62. Barcelona, 1985. (CAT).**

"L'obra de Domènech, de complexa decoració, té tanmateix el defecte tècnic reiterat de la fragilitat estructural de molts dels elements decoratius exteriors. Així -i de vegades ajudats per agents traumàtics- el perfil de molts dels seus edificis de l'època s'ha desvirtuat en perdre's els principals elements que el singularitzaven: els coronaments de la casa Navàs, del Gran Hotel de Palma, de la casa Lleó Morera, del Palau de la Música Catalana, han desaparegut o han hagut de ser substituïts per elements híbrids més resistents a la intempèrie."

**28.- Bohigas, Oriol: "La Arquitectura modernista: Renovación estilística y raíces ideológicas" ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE MODERNISMO ESPAÑOL E HISPANOAMERICANO. Córdoba, 14-21 Octubre 1985. (ESP).**

"D'altra banda, hem de considerar en Domènech la seva extraordinària influència institucionalitzada sobre tota la generació modernista. Fou, en realitat, qui va estar al front de totes les operacions culturals que van significar un avançament de l'estil i del moviment i el punt de referència de molts arquitectes anònims de base popular més gran, a diferència de Gaudí que es va mantenir sempre en una relativa torre de marfil, reclus en una certa aureola de geni inasequible i escasament participant. L'aspecte més intens d'aquest lideratge va ser la seva continuada actuació com a Director de l'Escola d'Arquitectura des de 1900 a 1919, només amb la interrupció circumstancial, i més teòrica que real, de 1901 a 1905, amb motiu d'haver estat elegit diputat a Corts per Barcelona. Es aquest, en efecte, el període durant el qual es graduen molts arquitectes modernistes."

**29.- Bassegoda i Nonell, Joan: GENT NOSTRA: DOMENECH I MONTANER. Edicions de Nou Art Thor. Barcelona. 1986. (CAT).**

"L'arquitectura de Domènech i Montaner presenta dos períodes ben diferenciats. El primer, des de 1873 a les darreries del segle XIX, durant la col·laboració amb Josep Vilaseca, en la que es manifesta l'influència de l'arquitectura imperial alemanya i les formes mudèjars.

El segon període ve marcat per la plena consagració de l'estil modernista domenequí, caracteritzat pel color, la forma inquieta i la sàvia aplicació del més ample i documentat eclecticisme. L'estil Domènech tingué una curta prolongació en Gallissà i Soqué, Font i Gumà, i en el seu fill Pere.

Les cases de Domènech s'assemblen unes a les altres, va repetir l'ús d'arcs carpanells alternats amb trilobulats al Gran Hotel, a la casa Lleó, al Palau, a can Fuster.... Pot dir-se que va inventar una fórmula que, amb més o menys variacions, materialitzà en els seus edificis".

**30.- Solà Morales, Ignasi: "Arquitectura modernista". HOMENATGE A BARCELONA. LA CIUTAT I LES SEVES ARTS. 1888-1936. Ed. Ajuntament de Barcelona. 1987. (CAT).**

"L'obra de Domènech i Montaner és la que permet establir més afinitats amb altres figures europees contemporànies, com Otto Wagner a Viena, H. Petrus Berlage a Amsterdam, Victor Horta a Brussel·les o Louis Sullivan a Chicago. Domènech representa l'esforç per trobar un punt de síntesi entre la incorporació de la tecnologia moderna i la reinvençió, d'altra banda, d'una tradició autòctona a través d'una atenció elegant i espectacular a les arts decoratives.

Vorejant sempre els estils històrics però sense fer mai arquitectura historicista, el que impressiona de Domènech és la solidesa de les seves idees compositives, la claredat i l'ordre dels seus projectes, que continuen fruit d'una racionalitat heretada de la millor tradició acadèmica sense caure, no obstant, en la rigidesa ni en l'amanerament a què aquesta arquitectura havia arribat.

La combinació d'aquesta qualitat amb una audàcia tècnica, podem verificar-la en l'ús que fa de grans estructures metàl·liques, com per exemple al Palau de la Música o al Cafè-Restaurant de l'Exposició de 1888. Però també la trobem en la llibertat amb què fa servir solucions tradicionals de voltes paredades, de murs de maó estructurals o d'estructures a base d'arcs de prefabricació mixta de pedra i de ceràmica, les condicions estàtiques de les quals són dutes a límits d'un atreviment solament concebible en qui té confiança en els moderns mètodes de càlcul estàtic aplicats a la construcció.

Al costat d'aquest component tècnic, cal considerar també la gran cultura històrica de Domènech i Montaner. Una síntesi personalitzada de coneixements històrics, d'anàlisi dels grans temes d'edificació i dels detalls tècnics i ornamentals de l'arquitectura de sempre, convertí aquest gran arquitecte en un pou inexhaustible de suggeriments, d'obertura a una multiplicitat de solucions i a una rigorosa i disciplinada manera de reunir en un mateix projecte materials redissenyats a partir de suggeriments molt diferents".

**31.- Bohigas, Oriol. "L'arquitectura de la metròpoli naixent". HOMENATGE A BARCELONA. LA CIUTAT I LES SEVES ARTS. 1888-1936." Ajuntament de Barcelona, 1987. (CAT).**

"No crec que s'hagi estudiat suficientment aquest corrent estilístic, malgrat que és un dels més característics de la imatge definitiva de les façanes de les ciutats europees, perquè hom l'ha menystingut a favor de l'Eclecticisme historicista, de l'Art Nouveau i els seus paral·lels i de les exuberàncies monumentals que culminaren en el Segon Imperi. Si profundíssim una anàlisi filològica segurament trobaríem els fonaments de la seva gramàtica compositiva en la iconografia de Arts and Crafts, en els recursos gràfics de l'Aesthetic Movement, en els manuals i els manifestos que arrenquen del Muthesius de Das Englische Haus o en les rememoracions regionalistes europees i americanes.

A Catalunya, i especialment a Barcelona, aquesta línia estilística hi és molt present i cal relacionar-la amb el mateix Eclecticisme historicista i pot arribar a definir-se com l'arquitectura, encara Romàntica, de la Renaixença. També apareix com un conjunt, relativament autònom, en les obres dels mestres d'obres i en moltes instal·lacions fabrils, amb l'ús preferentment d'una ferma tradició del maó en murs i voltes i del ferro en estructures portants i de coberta. També interfereix el Modernisme ple en la tendència que hem anomenat racionalista. L'obra primerenca de Lluís Domènech i Montaner hi és ben pròxima."

**32.- Moncada Cárdenas, Bernardo: DOMENECH I MONTANER. AN ARCHITECT FOR THE IDEAL OF THE CATALAN REVIVAL. A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master in Philosophy. Department of Art-History and Theory. University of Essex. 1987. (ING).**

"Domènech esdevingué el catalitzador del debat que va inscrure l'arquitectura en el centre de la recerca per una diferent identificació de Catalunya, mentre desenvolupava l'art en sí mateix a un estat que anava més enllà de la recerca. Els seus predecessors, com Salvador Samper i Miquel, havien intentat d'adoptar projectes culturals estrangers -com les idees

defensades per Ruskin, Morris i els seus seguidors. Va ser Domènech qui va resoldre de sintetitzar i promoure les actituds dels seus col·legues, mentre prenia part en l'evolució de l'arquitectura del Modernisme a través dels seus projectes.

La seva principal preocupació va ser la d'enfocar el problema de l'arquitectura Nacional sense els prejudicis polítics tradicionals. Domènech abordà el tema amb sinceritat i honestat intel·lectual, començant el seu article de manera pesimista.

Va començar preguntant-se si seria possible desenvolupar una arquitectura nacional en aquell moment o en un futur pròxim, però estava segur de que Catalunya, en el seu procés de modernització, anava cap a una situació fràgil que no li permetria un desenvolupament cultural constant. Aquesta afirmació encara era més real en quant que tractava de l'arquitectura "nacional" de tota Espanya. Pensava que només mediocres o efímeres obres podien prendre arrel. La seva època mancava de la grandesa serena del passat, i l'artista no seria portat pel seu públic cap a una nova era.

Les paraules de Domènech anaven més enllà del pur criticisme. El seu argument també definia alternatives que podia seguir l'arquitectura, un cop l'íntestable interregne del segle XIX hagués passat. En aquest sentit, mostrava les més pures esperances: "Mai no havien conviscut tants elements vers la creació d'una nova arquitectura com ara".

Fou aquesta visió d'evolució intel·lectual com adaptació i síntesi del passat el que va conduir a l'aproximació de Domènech cap a l'eclecticisme.

Domènech defensà la missió de crear l'arquitectura d'un possible futur que no serien capaços de crear ells mateixos. Ell va proposar un discret historicisme, inspirat en les tradicions autòctones, i evitant la traïció al desenvolupament del futur en arquitectura. L'arquitecte del segle XIX anava a mostrar un repàs dels estils passats, amb el propòsit d'aprendre del passat. Llavors vindria l'ús de noves formes que les experiències i les necessitats de la societat imposaven.

Finalment, demanava als seus contemporanis de ser modestos, que les següents generacions no li comprendrien ni li donarien glòria. No es va equivocar; fins 30 anys després, els noucentistes s'oposarien implacablement a l'arquitectura del Modernisme.

L'obra de Domènech coincidia amb les seves idees. El seu progrés es va fer cap a una gradual eliminació o simplificació de les referències històriques. En la seva revisió del passat, va recuperar molts elements i els va donar nous valors i significats, apuntant cap a nous problemes tecnològics o funcions que, en el cas de la mansió urbana o villa, significava que l'estil de vida capaç de tornar l'esplendor passat de Catalunya.

.....

En el que concern l'ornamentació, si estem d'acord en que les obres d'arquitectura són obres d'art amb el propòsit de servir per aconseguir la màxima apreciació inclús des del punt de vista purament estètic, llavors aquesta presència oberta de significat històric en la decoració simbòlica de les obres de Domènech, al mateix temps que la seva actitud ferm de valorar el present i futur del seu país, hauria de valorar-se.....

Domènech aconsegueix un lloc en la història de l'arquitectura, reintegrant al seu lloc l'antic, trascendental significat de la bellesa.

.....

Dins dels principis bàsics de Arts & Crafts, Domènech i els seus col·legues modernistes acometiren l'empresa de tornar el caràcter artístic a les vides del poble, i donant vida pràctica a l'art. Només homes com Domènech i Montaner o Gaudí, capaços d'identificar i perseguir aquests fins, buscaren restaurar a l'art la seva original i pròpia veritat.

Domènech va expressar amb la seva vida el que havia escrit en el seu manifest: el progrés de l'arquitectura i del seu país valien el sacrifici de la glòria i les energies de qualsevol home, i aquest progrés no podia basar-se merament en la lluita contra el passat. No obstant això, va ser la seva actitud de respecte de la tradició i de la cultura del seus compatriotes el que va fer que la seva arquitectura creixís i guanyés valor, aconseguint més enllà del seu temps i cap a una rellevància reconeguda actual".

**33.- Freixa, Mireia: "El Protomodernisme a l'Arquitectura i les Arts Plàstiques", a AAVV: EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE BARCELONA. LLIBRE DEL CENTENARI 1888-1988. Direcció: Ramon Grau. Ed. L'Avenç, Barcelona, 1988. (CAT).**

"A la dècada dels noranta, es dona un tomb decisiu a les arts plàstiques, mentre a l'arquitectura i a les arts decoratives culmina la revisió de l'eclecticisme d'elements autòctons i moderns. Aquesta revisió, iniciada la dècada anterior, es concreta de forma molt decidida en la revisió lliure i creativa dels llenguatges neogòtics que seran considerats els més propis, Puig i Cadafalch o el Gaudí de les Tereses, així com també el Taller dels Tres Dragons, organitzat per Domènech i Montaner i Antoni M<sup>a</sup> Gallissà a l'antic Restaurant de l'Exposició de 1888, en seran els principals testimonis. Aquest període, que qualifiquem de primer modernisme, i que fem arribar fins als primers anys del nou segle, es caracteritza per un gran optimisme i per l'acord entre arquitectes, artesans o artistes per assumir un llenguatge nacional i autòcton.

.....

L'Exposició del 1888 ens ofereix la culminació de les tendències arquitectòniques d'aquell moment. Tots els estils hi eren presents, però de manera molt clara aquest nou eclecticisme (que fa referència molt concreta a la gran arquitectura eclèctica centreeuropea -des de Friedrich Schinkel a Gottfried Semper- com a alternativa renovada al mateix eclecticisme, el que significa una superació de l'eclecticisme gòtic a favor d'un eclecticisme més ambigu des del punt de vista formal però que es podia interpretar, per la seva manca de símbols, com la clau del progrés, de la tècnica i de la modernitat. Els llibres -la majoria en llengua alemanya- que es conserven a la Biblioteca de Domènech confirmen aquesta idea. Cal recordar que l'arquitectura centreeuropea es caracteritza per la recerca d'una síntesi entre tècnica i forma -l'ús arriscat dels nous materials i dissenys- partint de l'opció prèvia d'unes tipologies determinades; és a dir, partint del rigor en la utilització de les diverses tipologies arquitectòniques i el seu paper dins de la projecció urbana. Paral·lelament, Domènech ha publicat el seu article "En busca de una arquitectura nacional", on defensa aquestes idees.

Tot aquest procés donarà com a resultat la recerca d'una arquitectura de síntesi en la qual

tècnica i estil s'han de formular des de l'intima connexió amb els elements ornamentals. A partir d'aquest estil modern i internacionalista, es busca la vinculació amb el passat, amb les arrels físiques o culturals i es fan renèixer les velles artesanies, que hauran de conviure amb les noves tècniques de producció.

Vilaseca i Domènech sempre seran fidels a aquests principis, tot i que els aplicaran de manera molt diferent. Domènech, fins i tot, en les obres modernistes més elaborades, mantindrà un concepte unitari entre tècnica, forma i ornamentació. L'Exposició del 1888 ens ofereix la culminació de les tendències arquitectòniques d'aquell moment. Tots els estils hi eren presents, però de manera molt clara aquest nou eclecticisme. Domènech i Montaner i Vilaseca hi deixaren una mostra de la seva arquitectura més original; l'elaborada síntesi estilística, juntament amb l'arriscat ús de la nova tecnologia que ens ofereix Domènech, al restaurant conegut com el Castell dels tres dragons, que esdevindrà més tard el seu taller, i al desaparegut Hotel Internacional".

**34.- Domènech Girbau i Figueras Burrull: LLUIS DOMENECH I MONTANER I EL DIRECTOR D'ORQUESTRA. Ed. Fundació Caixa de Barcelona. 1989. (CAT).**

"El fet insòlit que un jove graduat sense cap realització construïda que l'avalí, sigui capaç d'elaborar una declaració de principis arquitectònics tan contundent ("En busca de una arquitectura nacional") es pot explicar per dos fets: En primer lloc, Domènech és un home culte, està totalment al dia dels fets culturals arquitectònics que s'estan produint a Europa i el seu article és una reflexió paral·lela i simultàniament compartida amb les múltiples declaracions que s'han acumulat des de la profètica i clarivident citació de Viollet en "Entretiens sur l'architecture" que Domènech subratlla acuradament l'any 1875: "En arquitectura hi ha dues maneres necessàries d'ésser fidel. Has de ser fidel d'acord amb el "programa" i fidel d'acord amb els mètodes de construcció...".

Els deixebles de Viollet arreu d'Europa entendran el missatge funcionalista i racional, i així es multipliquen les preses de posició similars a la de Domènech, com la de la revista d'avanguardia belga "Emulation" quan declara el 1872: "Estem destinats a crear quelcom que sigui nostre, quelcom al que hi puguem donar un nom nou. Estem destinats a inventar un estil".

El mèrit de Domènech és haver estat dels primers en adonar-se que els temps estaven canviant i així avançar-se als Guimard, Van de Velde i Berlage en les seves homòlogues declaracions.

En segon lloc, Domènech en els anys següents a la seva tornada a Barcelona, adquireix una progressiva consciència de la seva catalanitat i de la necessitat d'influir en el procés del recobrament de la identitat, i del progrés del seu país.

Per tant, Domènech entén que la necessitat d'un canvi profund no solament ve obligat per la pròpia inevitabilitat interna de canvi en la disciplina, sinó per un fet col·lectiu que relaciona una nova civilització amb una nova arquitectura en un procés de legitimització recíproca.

.....

La lectura de l'article ens ofereix una introducció en què retòricament es plantegen les hipòtesis i les dades del problema; una part central en

què el missatge Viollet i (cria a la racionalitat, als nous programes i a les noves tècniques) ve relacionat amb el pes de les grans tradicions històriques autònomes de l'arquitectura, en un intent de fer compatible els termes aparentment contradictoris d'"internacionalisme" i "nacionalisme"; una part final en la qual es reprèn el to retòric per emfasitzar la veritable tesi de l'article: la necessitat d'un eclecticisme entès com a màxima disponibilitat de la història, de la tècnica, del saber arquitectònic per a assolir la llibertat de que a cada moment es pugui dissenyar el que cada problema reclama. Eclecticisme com a professió de fe en la sintaxi arquitectònica que és capaç de transformar en noves, velles paraules; eclecticisme com a possibilitat d'introduir nous significats en la honrosa servitud de l'arquitectura respecte als usos que la societat reclama."

.....

"La projecció dels seus coneixements forma part del substrat dels temes ornamentals en què s'inclouen tota mena de referències cultes, des de l'heràldica, que cultivarà com a ciència, fins al més petit detall històric que sorprèn, en la mesura que es van descobrint, per la seva rigurositat i adequació.

.....

Domènech advoca per un examen objectiu de la validesa de les arts, entant que representants d'un moment històric i portadores d'uns valors aprehensibles -sobretot en allò que pertoca a les arts de l'etapa medieval- i la seva reincorporació al món modern, adaptant-les de manera coherent a les noves tècniques.

.....

La idea de la transmutació d'una herència històrica en un nou llenguatge artístic es fa palesa en aquesta hàbil combinació d'autenticitat racionalista, manifesta en espais i estructures i en la utilització d'elements ornamentals pròpies dels repertoris musulmans i mudèjars, que podem observar en els projectes de la Montaner i Simon i el Cafè-Restaurant, i que conformen uns models inusuals i avançats a l'època. O bé aquesta recapitulació del concepte clàssic mitjançant les diverses i evolucionades aportacions estretes de les tipologies renaixentistes que veiem al Palau Montaner; o l'adopció de solucions goticistes que veiem a la façana de l'Ateneu Català o a l'interior del gran saló de la casa Roura, de Canet; o l'estudiada convivència i combinació del món medieval gotitzant i mudèjar, utilitzat tant en les seves versions estructurals com ornamentals del Seminari de Comillas.

.....

"La presència dels blasons a la majoria dels seus projectes, utilitzant els més diversos suports i ocupant generalment els llocs més destacats de l'edifici, com són les façanes i els registres ornamentals.

Des de les seves primeres obres, veurem Domènech preocupat per iscriure d'una manera o altra, signes heràldics, símbols medievalitzants o altres implicacions de caràcter orientaltzant, elements i senyals d'identificació tipificat ja pels seus estudis, en les sèries d'animals domèstics o fantàstics, quimeres, flors i plantes, elements de tota mena, de caràcter inclús simbòlic-religiós (els seus estudis sobre arqueologia cristiana li donaven sobrada autoritat científica per a poder reutilitzar i reinterpretar símbols i signes, adaptant-los al seu personalíssim llenguatge ornamental).

Seguint la seva obra, veiem ja en una de les primeres manifestacions -carrer de Trafalgar, nº33- en el registre superior un acabament de façana amb front triangular i escut al bell mig de tipologia germànica. A la casa que realitza per a la seva mare l'any 1876, a la Ronda Universitat nº6, hi presenta mènsules sota balcons del primer pis, com a anunci ja de les representacions d'animals fantàstics, lleons alats, dins també de les característiques zoomòrfiques centreeuropees.

Les seves manifestacions ja en aquesta etapa pre-modernista que constituirà l'edifici de l'Editorial Montaner i Simon i del Cafè-Restaurant, incorpora àmpliament elements heràldics medievals, de caràcter ben septentrional, com les àligues de ferro a les reixes de les finestres del semisoterrani de l'editorial Montaner i Simon així com el blasó-cimera (casc de front amb reixa tancada i llambrequins) al capdamunt de la façana, alhora que incorpora també uns altres tipus de símbols que utilitzarà sempre de forma directa -tal com ja ho hem vist anunciar en el projecte-memòria del monument funerari a Clavé- identificat amb la funció o el caràcter del projecte, estrella de cinc puntes, emblema del progrés, rodes mecàniques, símbol del treball. Al Cafè-Restaurant, corones i grans blasons de ceràmica adossats al mur, envolten tot el registre superior de l'edifici.

Dins d'aquesta mateixa etapa, l'Ateneu Català de Canet de Mar, també ostenta en la seva decoració ornamental símbols extrets del nomenclator heràldic. Al bell mig del coronament de la façana principal tenim dos cans afrontats dins un cercle de sinuositats, ja ben modernistes, i una sanefa esgrafada a la part alta amb representació de lleons que tornen a repetir-se a nivells de la segona planta i sobre cada balcó que constitueixen llindes, que suposem de colors intensos, també amb lleons afrontats tinent d'un escut i animals extrets de la fauna fantàstica."

.....

La intervenció de Domènech en l'Exposició té tres de les característiques que a un bon arquitecte li agradaria que fossin valorades en les seves obres: la potència creadora (Cafè-Restaurant), la capacitat organitzativa i tècnica (Hotel Internacional) i la cultura històrica (la Casa de la Ciutat).

Del període immediat a l'acabament de l'Exposició Internacional en són un conjunt d'obres que poden situar-se en aquest mateix moment creatiu: la Casa Roura de Canet perquè representa la màxima puresa conceptual i constructiva del Cafè-Restaurant en l'ús de la fàbrica de maó. La reforma de Comillas i el Palau Montaner perquè són la confirmació d'un llenguatge que si bé és cert que als interiors del Cafè-Restaurant no s'havia pogut realitzar, per les presses de l'Exposició, aquí es converteix en el desenvolupament lúcid i complex de l'ambient decoratiu del primer modernisme amb la utilització general de motius heràldics i de tècniques d'inspiració medievalista que donaren entrada als primers grans intèrprets-solistes de l'orquestra domenequiana: Riquer, Llimona, Tiestos, Maragliano, Bru, Arnau, Blay, etcètera.

En la personalitat de Domènech hi incideixen, en aquesta època, tres factors simultanis que contribueixen a crear un context decisiu, especialment significatiu per la vida dels creadors que són conscients del seu propi moment històric. Aquests factors són: a) La possessió d'uns coneixements acumulats en anys d'estudi de la Història i de la pràctica de

l'ensenyament i la investigació a l'Escola. b) La possibilitat d'executar en quantitat i qualitat les idees arquitectòniques pròpies, comprovant-ne els seus resultats d'una manera immediata a l'Exposició de 1888. c) El convenciment que l'obra arquitectònica està al servei d'una Societat amb un projecte de futur polític, il·lusionat i progressiu.

Aquesta confluència d'elements crea en Domènech el nerviosisme de l'acció, la seguretat de jugar a fons el tan esperat moment.

.....

Si les innovacions volumètriques i espacials del Cafè-Restaurant, l'estructura rigorosa i repetitiva de l'Hotel Internacional i l'adequació entre tecnologia i forma de la Casa Roura configuren un autèntic estil arquitectònic, basat en una nova síntesi entre memòria històrica i racionalitat moderna, les actuacions de Domènech a la Casa de la Ciutat, al Palau Montaner i a Comillas, com s'ha dit, suposen el definitiu assentament del llenguatge decoratiu. En les tres obres es dona la circumstància que l'actuació de Domènech és parcial, com a reforma, addició o continuació de l'obra d'altres arquitectes, i això permet apreciar la capacitat de l'arquitecte en l'inclusivisme culte, trobant "patterns" de relació amb l'existent, actuant per collage, sempre dintre de la claredat i l'ordre de la composició general del projecte en el qual és difícil saber on acaba l'existent i comença el nou."

.....

"El període de plenitud de Domènech i Montaner en el camp de l'arquitectura ve expressat fonamentalment per l'equilibri de dos components: l'un es podria emmarcar en l'àmbit de la racionalitat, que en arquitectura té una restringida i important accepció; la funcionalitat, i que en qualsevol activitat respon a l'ús de la lògica, l'ordre i el sentit comú, amb l'imprescindible afegit de la crítica, que revisa, replanteja, admet, la intervenció de qualsevol fet que incideixi en el problema i està atent al progrés científic i tècnic.

L'altre component és el simbòlic, que pressuposa l'existència d'un detonador que gràcies a la capacitat connotativa que el seu creador li adjudiqui, pot donar lloc a un o diversos significats. La capacitat simbòlica de l'arquitectura de Domènech és molt peculiar en l'estricta relació entre significat i significat.

.....

Els mites clàssics i les seves figures, les lletres i la seva capacitat com a imatge gràfica o com a text, l'heràldica amb la seva acció reductiva i estilitzada respecte al naturalisme són els principals motors de l'acció simbòlica. De vegades s'interfereixen diversos camps, com quan les flors tretes del camp de l'ornamentació manual o de l'heràldica es converteixen en l'aspecte denotatiu d'un capitell arquitectònic (substitució de les volutes) el qual, al mateix temps, pren un significat nou en el context de l'edifici.

O. Bohigas, en la seva exhaustiva anàlisi sobre l'obra de Domènech, diu en un moment determinat parlant de l'arquitecte: "Però el tret essencial és la seva adequació al moviment europeu de l'Art Nouveau, en la seva vessant naturalista -floral i orgànica- i simbòlica, que tenia una expansió preponderant a França, amb exclusió bastant radical dels criteris de composició basats en el valor expressiu de la línia abstracta que havien preconitzat O. Jones o el mateix W. Crane i que arribaria a plantejar

a les escoles centroeuropees un canvi en el concepte d'ornament. Com diu S. Tshudi Madsen, "l'Art Nouveau i el Moviment Modern tingueren llurs punts d'origen en l'actitud davant de la Naturalesa: una vessant desenvolupà la flor, la tija, el ritme (l'ornament); l'altra, l'exactitud, la lògica i l'estructura (el fet constructiu)". Doncs be, aquesta és exactament la posició de Domènech. La seva vocació naturalista -apresa, més que espontània i original l'apartat del disseny abstracte i el mantingué en el camp de l'ornamentació floral, però alhora en va extreure la base ideològica per coordinar les formes naturals amb la racionalitat constructiva de les exigències d'ús i de tecnologia, encara viol·letianes però ja avançades cap al racionalisme.

.....

La columnata jònica (de la casa Thomas), que obre la gran finestra del primer pis, ens obliga a recordar l'enunciat de Domènech en l'article "En busca de una arquitectura nacional", respecte al paper de les columnes, quan censura l'ús de la pilastra adossada, element híbrid decoratiu que li fa perdre al pilar d'arrel persa o grega, la seva capacitat de definir l'espai, de provocar clar-obscur. En Domènech la màgia que exerceix la columna, l'invent de l'estriat com a recurs formal i la nervadura amb funció resistent, és tan potent que constantment mima les seves aparicions a escena, replanteja les proporcions, a cura l'èntasi, recrea una sèrie inacabable de capitells, ornamenta els fusts de mil maneres, sempre obsessionat amb el misteri de com devien ser en l'origen el color dels palaus de Persèpolis o del temple de Basae. A la Lleó Morera, a la Navàs, a la Fuster, en la doble columnata en profunditat de la façana del Palau, la columna, element tan desgastat i repetit per l'art acadèmic, és recuperada i reutilitzada d'una altra manera, per restituir-li el seu caràcter més arcaic i primigeni".

.....

"Lluís Domènech i Montaner, simultàniament a la construcció del Palau, els hotels, el teatre, s'enfronta al problema de la casa entre mitgeres, tot matitzant el seu paper simbòlic respecte als puntuals edificis representatius i monumentals de caràcter públic, però donant-li un clar "paper" urbà que afectarà a la composició de les façanes i a la pròpia tipologia.

Els emplaçaments privilegiats de les cases Navàs a Reus i Lleó-Morera i Fuster a Barcelona, o la situació "neutra" de la casa Lamadrid a Barcelona o la Solà a Olot, són matisos del concepte unitari de la casa burgesa emplaçada a l'Eixample.

La producció de cases de pisos domenequianes es pot dividir en tres períodes que responen tant a la cronologia com als conceptes estilístics d'"indecisió formativa, plenitud clàssica i elegant decadència".

.....

"En alguns moments àlgids (el Cafè-Restaurant, el Palau, Sant Pau), la potència de la idea arquitectònica i el mecanisme agressiu de l'argumentació tècnica, aconsegueixen desenganxar-se de l'origen erudit historicista i convertir-se en una creació autòctona, significativa en si mateixa, més enllà del símbol immediat referit a la circumstància històrica catalana. En altres moments, la qualitat de la proposta arquitectònica (Comillas, Thomas, Lleó-Morera etc...) es converteix en argument luxós de la història del seu temps, la història de la societat modernista, limitada pel seu sostre

classista i enclavada en una ciutat que semblava feta a mida per a ella, però, que en qualsevol moment es converteix en "ciutat de les bombes" per recordar que la circumstància històrica era una altra.

Domènech i Montaner encarna el Modernisme quant a que és capaç de muntar una gran escenografia en la qual una societat civil es veu emmirallada i en què és capaç de desenvolupar el difícil exercici de la ciutadania. Per això les construccions de Domènech i Montaner són considerades "monuments" de la ciutat perquè congelen en un punt determinant els seus valors històrics i de progrés, perquè signifiquen la indústria, la medicina, la música, etc..., però sobretot, perquè són sinònim de qualitat en si mateixos. Qualitat en la justa mesura del seu plantejament, de les seves proporcions, de l'amorosa i lenta aplicació amb què uns artistes, artesans i industrials van anant deixant trossos del seu saber."

### 35.- Tàpies, Antoni: "Lluís Domènech i Montaner o l'artista complet". LAVANGUARDIA, Dimarts 9 gener 1990. (CAT).

"Si recordem totes les seves obres arquitectòniques, pràcticament sempre de tipus civil, enllaçades sobretot a la instrucció pública del nostre país, a la nostra sanitat, a la nostra activitat industrial, al renaixement de les nostres produccions artesanals, als nostres serveis culturals..., és claríssim que la figura de Domènech era més conseqüent que molts dels seus contemporanis i que havia assimilat de forma més global, més enllà de la pura arquitectura, els nous aires de renovació moderna que corrien per Europa.

L'artista va intuir amb lucidesa que l'arquitectura, com totes les arts, a través dels mateixos problemes tècnics i estructurals que li son propis, és inseparable d'una certa visió del món i fins d'un cert model d'espai, de ciutat i de societat.

Que aquesta visió pot convertir-se en una més o menys gran font de progrés segons el grau en què sigui capaç de despertar les nostres potencialitats i la realització del nostre destí. Que tot això, doncs, ha de constituir una certa ètica, una posada en pràctica correcta perquè l'art tingui una veritable funció social i, en particular, perquè aconsegueixi un autèntic servei envers la comunitat a la qual pertany l'artista.

Tot fa veure que el pensament, l'obra i l'acció de Domènech són d'una gran coherència amb els millors ideals del seu temps, d'una gran lògica interna i d'una fidelitat admirable, fins als seus últims moments, al gran projecte de modernització. Sense les defallències i les traïcions, sovint per baixos interessos, que tingueren i continuen tenint tants i tants altres.

.....Amb això no vull dir que a l'obra de Domènech li manqués espiritualitat ni fins i tot "religiositat", com tampoc no els manca forçosament a tots els qui han criticat la continuació de les obres de la Sagrada Família. El que passa és que potser l'espiritualitat i els sentiments religiosos de Domènech, com els de tanta gent en el nostre segle, han tendit a configurar-se d'altres formes.

Unes formes que sens dubte estan més d'acord amb els coneixements i els valors actuals, més lligades a la natura i als problemes dels homes, més arran de terra, més respectuoses, més obertes i més solidàries a altres cultures i altres creences, menys pretensioses i menys imposants, molt més dignes, en fi, de donar la imatge d'allò que en diem els ideals del món



realment modern i progressista, on per descomptat poden entrar creients i no creients."

**36.- de Solà Morales i Rosselló, Manuel: VISIÓ SINTÈTICA DE L'ARQUITECTURA MODERNISTA I LA SEVA INCIDÈNCIA A OLOT. Ed. Comissió dels Premis Ciutat d'Olot. 1990. (CAT).**

"Trets característics de Modernisme:

1º: La influència del que anomenarem criteris racionalistes, medievalistes i occidentalistes de Viollet.

2º: L'antimaquinisme i la reivindicació del valor de la mà d'obra, de l'artesania.

3º: Llibertat compositiva i de disseny.

4º: Forta influència de les arquitectures bizantines i orientals en general.

5º: Constructivisme.

6º: Nacional - Romanticisme.

7º: Reivindicació del valor arquitectònic del color.

8º: Urbanisme.

9º: Sentit poètic de l'arquitectura modernista.

**37.- Bohigas, Oriol: "Arquitectura modernista en Santillana del Mar" EXPANSION, 14 Agost 1990. (ESP).**

"Domènech i Montaner, considerat el "director d'orquestra dels arquitectes modernistes catalans, es caracteritza en la seva obra per la convivència afortunada de materials, llum i color en quant als interiors; unitat estilística en els exteriors; i una relació coherent i estructurada entre la forma, la funció i el símbol".

**38.- Freixa, Mireia: EL MODERNISME A CATALUNYA. Ed. Barcanova. Barcelona, 1991. (CAT).**

"A la dècada de 1880, dos joves arquitectes formats a Madrid, Josep Vilaseca i Casanovas (1848-1923), i Lluís Domènech i Montaner (1848-1923) treballen en la formulació d'un llenguatge que sense deixar de ser eclèctic ofereixi una autèntica alternativa arquitectònica.

Lluís Domènech i Josep Vilaseca, que també seran professors assistents a l'Escola d'Arquitectura, treballen conjuntament en alguns projectes entre els quals destaca un gran edifici, que no va arribar a realitzar-se, per acollir les Institucions d'Ensenyament de la Diputació de Barcelona i que havia d'estar situat en un gran solar al carrer Ausias March. Per buscar models per al seu projecte, ambdós arquitectes viatgen per l'Europa Central i es senten fortament atrets per l'arquitectura de Friedrich Schinkel i Gottfried Semper, una arquitectura que cerca la racionalització entre tècnica i disseny a partir de l'elecció prèvia d'unes tipologies determinades. L'opció per un estil concret, l'ornamentació o la utilització de les possibilitats constructives dels nous materials són fets redundants sobre aquest projecte rigorista de l'arquitectura eclèctica. Aquest sistema arquitectònic els ofereix la possibilitat de conrear una arquitectura de síntesi, en la qual hi tenen cabuda la tècnica, l'estil i l'ornamentació; i sobre aquest estil modern i internacionalista es buscarà la vinculació amb el passat, no renunciant als revivals medievals i fent renèixer les noves tècniques artesanals.

Josep Vilaseca i Lluís Domènech i Montaner sempre seran fidels a aquests principis, encara

que els aplicaran de manera molt diferent. Mentre Domènech i Montaner, fins i tot a les seves obres modernistes més elaborades, mantindrà un concepte unitari entre tècnica, forma i ornamentació, Vilaseca es mourà dins d'un eclècticisme de tipus ornamental. Des de l'aplicació d'aquest nou eclècticisme, colorístic i polivalent de Domènech i Montaner i Vilaseca, les primeres obres de Gaudí com la casa Vicens del carrer de les Carolines (1883-1887), el Capricho de Comillas (1883-1887) o els pavellons d'entrada a la finca Güell a Pedralbes (1884-1887) són molt més comprensibles.

.....

Tots els estils eren presents a l'Exposició, però Lluís Domènech i Montaner i Josep Vilaseca donaren una mostra del seu estil més original: Vilaseca amb un insòlit Arc de Triomf de senzill maó vist, que contrasta amb la monumentalitat pròpia d'aquest tipus d'edifici; i Lluís Domènech, en una avançada síntesi de diversos estils, juntament amb un ús arriscat dels nous materials, amb el Restaurant, que conegut com Castell del Tres Dragons, esdevindrà després el seu taller, i amb l'Hotel Internacional. Aquestes obres són les que millor representen el protomodernisme.

.....

A l'última dècada del segle XIX i fins al 1905, data que ens marca els inicis teòrics, encara que no reals, del noucentisme, ens trobem amb uns productius quinze anys dominats per la presència de Domènech i Montaner, convertit una mica en model dels nous arquitectes.

.....

Domènech i Montaner, que està en un moment de plenitud tant políticament com culturalment, inicia el que Bohigas anomena "estil floral". La casa Navàs (1901) de Reus, o els interiors de la Fonda Espanya (1902-1903) del carrer de Sant Pau i, en el límit cronològic que ens hem imposat, la casa Lleó Morera (1905) del Passeig de Gràcia de Barcelona serien un bon exemple d'aquest moment que es caracteritza per l'ús abundós de l'ornamentació, producte dels seus dissenys i realitzada per un equip de col.laboradors de primera qualitat. Les rèpliques de la natura, o els motius heràldics sempre presents es van alternant amb altres d'estilitzats o procedents dels estils clàssics, formant uns conjunts exuberants, però que es subjecten a la lògica constructiva de l'edifici. El prestigi de Domènech com a patriarca de l'arquitectura es manté durant aquests primers anys del segle; un prestigi compartit amb una altre arquitecte de la seva generació, Enric Sagnier i Villavecchia (1858-1931), que representà, però, una alternativa arquitectònica molt diferent: la continuació de la gran arquitectura urbana del segle XIX, i que, de manera tímida, assumeix el modernisme com un eclècticisme més.

.....

Lluís Domènech i Montaner, que alshores comptava més de trenta anys d'exercici professional, ens oferirà aquests anys els seus conjunts més significatius, la casa Lleó Morera (1905), el Palau de la Música Catalana (1905-1908) i l'Hospital de Sant Pau (1901-1930). Crec que podem afirmar que Domènech es manté fidel, amb una lògica evolució formal, als principis que havia formulat juntament amb Vilaseca als inicis de la seva carrera; una sòlida interpretació de l'eclècticisme, tant en els continguts ideològics com en els plantejaments tècnics, juntament amb un estudi aprofundit de les artesanies i l'acurada interpretació d'aquests

tipus d'organismes arquitectònics. Destaca, sobretot, la rica nòmina d'artisans que utilitza en aquestes grans obres i la qualitat obtinguda tant en els dissenys com en la perfecció tècnica. A més, el Palau ofereix el repte d'integrar un gran conjunt modernista dins de l'estretor dels carrers de la Barcelona vella; això el fa renunciar a perspectives monumentalistes per oferir una visió més atomitzada del programa decoratiu a la façana, i el força a crear zones de la planta baixa "permeables" des del carrer. Una valenta estructura de jàsseres i peus drets d'acer laminat, a la qual incorpora els clàssics revoltos de maó, permeten situar a la segona planta una gran sala de concert entre dues façanes de vidre recobertes d'una abundosa decoració que respectarà sempre l'estructura original.

.....

A l'Hospital de Sant Pau, com a l'Institut Pere Mata de Reus (1897-1919), Domènech es planteja, a més, els problemes de la tipologia hospitalària per adequar-se a l'aplicació correcta de la medicina del seu temps. Pavellons independents facilitaràn l'aplicació d'un tractament mèdic específic i limitaran el colossalisme dels grans hospitals. Uns corredors subterranis serveixen d'enllaç entre els pavellons sense necessitat de sortir a l'exterior. L'Hospital de Sant Pau va ocupar Domènech des del 1905 fins a la seva mort, al 1923, i es pot afirmar que recull tot el "saber fer" de la seva arquitectura. Altres obres d'aquells moments tenen un sentit molt diferent; en alguns casos, reviu la seva primera producció, com als Panteons dels Reis d'Aragó de la catedral de Tarragona -ara als magatzems-, mentre que a la casa Fuster (1908-1910), al capdamunt del passeig de Gràcia, recull elements ornamentals, com capitells o galeries, que havia utilitzat sempre, però amb certs punts de contacte amb l'arquitectura de la Secció Vienesa.

Domènech i Montaner no va generar entorn seu un moviment tant precís com el gaudinisme respecte a Gaudí, però la seva influència és també implícita a les noves generacions d'arquitectes, sobretot a través del seu paper com a professor i director de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona; una influència que potser es concretaria més en un "sistema" constructiu que en un mimetisme formal. Manuel Raspall (1877-1937) és qui millor recolliria l'altre vessant de Domènech, la pervivència de l'interès pels bells oficis i la seva integració a l'arquitectura."

**39.- Solà Morales, Ignasi: ARQUITECTURA MODERNISTA. FI DE SEGLE A BARCELONA. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1992. (CAT)**

"L'arquitecte Lluís Domènech i Montaner publicà un article simptomàtic a "La Renaixensa. Revista Catalana" amb el títol "A la recerca d'una arquitectura nacional" (1877). Es tracta d'un text premonitori de tot allò que havia d'ésser el programa dels joves arquitectes catalans. En realitat era la crida a allò que Pere Hereu (1987) ha anomenat "eclècticisme crític". Allunyats de les convencions classicistes, però també descontents amb els revivals purament imitatius dels estils històrics, la generació de Domènech feia una crida a una tasca difícil: produir una nova època artística d'acord amb l'eclosió d'una nova civilització. En una època de transició com la d'aquell moment no era possible donar una resposta global i harmònica. Es tractava contràriament, d'aprofitar, de cada època, allò que encara fos útil. Domènech feia una crida per atrapar en cada experiència del passat

històric aquells principis que tinguessin utilitat per a les experiències i necessitats del present. Si aplicar-se a aquesta selectiva i contradictòria operació de rescat d'allò que hi ha d'útil en el passat és ser eclèctic, aleshores, acabava afirmant Domènech "ens declarem convictes d'eclecticisme". Aquesta declaració d'eclecticisme significava, en termes més concrets, la disponibilitat de les arquitectures històriques d'una manera selectiva i, per tant, compatible i manipulable i susceptible, en últim terme, de transformacions i juxtaposicions de tot allò que les èpoques històriques poden oferir. L'operació creativa de l'arquitectura de fi de segle comença, doncs, amb una actitud no servil, sinó crítica pel que fa als materials del passat. Classicismes o medievalismes, exotismes o nacionalismes no seran actituds fixes, com tampoc no ho seran, en les obres arquitectòniques, les adscripcions a estils determinats.

.....

L'arquitectura dels primers anys de Domènech i Montaner, des del projecte per a les Escoles Provincials, en col.laboració amb Josep Vilaseca, fins a les seves col.laboracions a Comillas o a la seu de l'Editorial Montaner i Simon, demostren aquest eclecticisme crític del qual ens parla el mateix arquitecte. El coneixement de l'arquitectura centreeuropea i, molt especialment, de l'obra de Semper, suposen una preocupació per l'estil no sols com un problema arcaic dels primers gestos constructius, sinó, com ha assenyalat recentment Joseph Rykwert (1989), com una veritable crida a la invenció interessada per trobar l'expressió visual d'una nova voluntat d'estil.

.....

L'Hotel Intercontinental i l'edifici per al Restaurant, de Domènech i Montaner, representen possiblement la maduresa de les maneres arquitectòniques que descrivim al llarg d'aquest capítol de la desestabilització dels estils."

.....

"L'obra de Lluís Domènech i Montaner, i la d'un ampli corrent dels seus deixebles, correspon al projecte d'una arquitectura com a obra d'art total. És l'experiència d'una totalitat que no es presenta com a síntesi depurada, sinó com elaboració ambiciosa en tots els fronts possibles d'una nova arquitectura. És del tot insuficient valorar Domènech i Montaner per la exquisida qualitat del seus acabats o per l'audàcia en la utilització de les estructures metàl·liques. Existeixen trets comuns en el nostre personatge i en els contemporanis que hem esmentat al final del capítol anterior que reflecteixen molt bé la seva capacitat per entendre des de molts fronts la creació de la nova arquitectura. En primer lloc, Domènech és un intel·lectual i un polític. La seva formació i els seus compromisos van molt més enllà de l'estricta camp de la disciplina arquitectònica. Domènech és no solament un important historiador de l'arquitectura, sinó també un estudiós de la història general a la qual contribueix amb treballs propis d'investigació sobre problemes polítics i jurídics de determinats moments transcendentals de la història catalana. És també un home públic. No és sols militant i agent actiu de la política catalanista de la Renaixença, sinó també persona lliurada a la redacció de documents polítics, al manteniment de la premsa diària que difonia les seves pròpies conviccions i la responsabilitat en càrrecs acadèmics, institucionals i culturals.

Domènech és a més un estudiós de l'arquitectura. Autor de diverses monografies sobre Poblet, Centelles, l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau i de nombrosos articles sobre ceràmica, heràldica, arquitectura moderna, etc. Els seus grans projectes foren, però, per una part, la monumental "Historia General del Arte y de la Arquitectura", elaborada amb la col.laboració de Josep Puig i Cadafalch. .... Domènech i Montaner és també un professor. Una de les personalitats clau per entendre els orígens i la influència de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona en les obres de la ciutat. D'antuvi professor d'assignatures tècniques i més tard de Composició arquitectònica, fou, entre 1900 i 1920, director de l'Escola. La influència de Domènech i Montaner com a professor en la manera de projectar dels seus deixebles és tan evident i comprovable, a través dels projectes que es guarden als arxius de l'Escola d'Arquitectura, que ben bé podria parlar-se d'almenys dues generacions clarament marcades d'una forma patent pel seu ensenyament.

Però aquest personatge no s'esgota en la seva labor pública i acadèmica, sinó que aquesta última sembla només ser un suport de la seva veritable activitat com a arquitecte. Més que trobar, en la seva obra, un Domènech arqueòleg, historiador, estudiós i recuperador dels oficis industrials, el que realment apareix és una personalitat en cert sentit enciclopèdica, en la qual l'atenció està posada per igual en els problemes tecnològics de l'ús dels nous materials, com també en la integració d'aquestes innovacions tècniques en les tipologies dels nous edificis urbans, en l'atenció als detalls ornamentals, en la integració dels oficis en una concepció de l'arquitectura on, el mateix que va concebre el seu amic i contemporani Anselm Clavé per a les masses corals, els diferents intèrprets, reunits en la labor de l'obra única que s'ha d'executar, tracten d'aportar cadascun d'ells la seva pròpia veu creativa, a la recerca d'una totalitat que significava per a l'arquitectura allò que la idea d'art total significava en el projecte estètic wagnerià.

Finalment, Domènech i Montaner pensa la seva arquitectura des de la ciutat, des d'una ciutat que és, fonamentalment, Barcelona. La seva activitat no és la d'un urbanista, si això ho entenem com un especialista en la planificació de la ciutat. Però sí que les seves obres estan pensades des del lloc urbà en què es situen i des del sentit públic que elles representaran en una ciutat com Barcelona, que ell sent que s'està fent, que creix en el territori, que reclama les seves noves institucions, que programa en l'indiferent marc de l'Eixample la diversitat de les funcions a les quals l'arquitectura ha de donar resposta.

.....

L'arquitectura de Domènech no és un exercici tancat en els límits de l'edificació, sinó que cada peça arquitectònica conté virtualitats que són capaces de qualificar i organitzar tant els espais públics de la ciutat històrica com els de les noves àrees de l'Eixample. Així, els projectes de l'Hospital de Sant Pau, de la casa Fuster, els models de façana per als edificis residencials a la quadrícula de Cerdà són prova que arquitectura i ciutat no s'interpenetren per simple juxtaposició, sinó que l'arquitectura materialitza una idea de ciutat, per cert correctiva del que el mateix Domènech anomenaria "eterna monotonia" (Domènech, 1879) del traçat de la nova ciutat.

Es aquest, sens dubte, el motiu pel qual l'obra de Domènech sempre posa atenció a la revisió de les tipologies arquitectòniques més comunes. I la raó d'això no és un experimentalisme inconscient, sinó una part de la seva preocupació per avançar en la definició de la nova arquitectura metropolitana, les tipologies de l'hotel, la del palau residencial a l'Eixample, del Teatre i de l'auditori, de la casa de renda, són objecte de minuciosos i innovadors estudis, capaços de col·locar-se en llocs problemàtics a vegades, flexibles en la disposició de les parts, lògics en la seva disposició funcional. És evident que el professor de Teoria i Composició Arquitectònica tenia la preocupació i la informació suficient per a, millor que qualsevol altre arquitecte de la ciutat, trobar respostes diverses, articular programes en unitats constructives capaces d'adequar-se tant als nous requisits funcionals com a les localitzacions que el procés obert d'iniciatives de la societat urbana podia reclamar com a noves formes arquitectòniques.

Però si els edificis de Domènech, en la seva definició tipològica, són d'una claredat i lògica només comparable amb la manera com la seva forma s'ajusta als espais i als recursos disponibles, no resulta menys exemplar la confrontació entre arquitectura i tècnica que l'obra de Domènech exemplifica. Allunyat de tota mena de dogmatisme i prejudici, la relació entre les noves tècniques i les velles esdevé en les seves obres font de troballes i de solucions concretes. Mentre per a Gaudí i el seu cercle el problema de la tècnica constructiva és, com veurem, el problema fonamental, la qüestió universal entorn de la qual han de girar els altres problemes, per a Domènech, l'aproximació és molt més oberta i experimental. Per una part s'ha de reconèixer que, per a Domènech, d'una forma similar que per a Otto Wagner o per a H.P. Berlage, la incorporació de les grans estructures metàl·liques és fa des de raonaments concrets per a cada projecte concret. Aquesta condició particular fa que la proposta de cada projecte sigui menys dogmàtica i més incisiva, de tal manera que la integració entre mètodes tradicionals i noves tecnologies sempre s'ofereix com el resultat d'una operació projectual i de la reflexió particular davant determinades opcions que planteja el problema del projecte. El paper de l'estructura metàl·lica al Restaurant de l'Exposició, a l'Editorial Montaner i Simon o al Palau de la Música Catalana no és la conseqüència d'un principi prèviament establert, sinó el resultat de les consideracions particulars que planteja el projecte.

Els temes del contacte entre les noves i les velles tecnologies poden ser tan importants com les consideracions que, des d'un coneixement teòric modern del comportament dels materials i les estructures, porten a una utilització gens tradicional de formes constructives que, sols en aparença, pertanyen al passat.

Voltes de maó de pla, estructures mixtes de maons i acer, utilització estructural dels envans, sistemes estàtics construïts per elements estables d'obra de fàbrica formant compartiments estancs, malgrat la seva aparença dels materials tradicionals, són innovacions atrevides que encara avui sorprenen pel seu enginy estàtico-constructiu. El tòpic de la recuperació de les formes constructives tradicionals per part de l'arquitectura d'aquesta època és tan incert que només es pot atribuir a la pretensió ideològica que intenta establir relacions fàcils entre nacionalisme polític i tradicionalisme tecnològic. Amb tot, el que sí és cert és que, de

la mateixa manera que la recerca de l'arquitectura nacional no es fa a través de la reutilització de la tradició, sinó explorant tradicions i cultures completament diverses, tampoc és veritat que la pretesa catalanitat d'aquesta arquitectura mai no pot trobar-se gràcies a la recuperació de tècniques i sistemes constructius de la tradició local. Aquest és un raonament que, en el cas de Domènech i, més en general, en el de tota l'arquitectura catalana d'aquest període, també pot estendre's al tema de l'ornamentació.

En primer lloc hem de dir que ens trobem davant d'arquitectures vocacionalment integradores d'ornamentacions diverses, com part de la dignitat de la seva tectònica final. Un puritanisme estrany, nascut dels principis del Moviment Modern (Nikolaus Pevsner, 1936), portà a la recerca en aquesta arquitectura, considerada protomoderna, d'un valor de modernitat "malgrat" l'ornamentació. Així, alguns espais de servei no ornamentats s'han llegit com els "més purs". Però el que és cert és que la síndrome de la màquina com a model per a l'arquitectura, en el cas de Domènech, encara no s'havia produït. Tampoc, en el promotor d'una incipient escola d'Arts i Oficis, en el mateix edifici del Restaurant de l'Exposició Universal, no es donava una voluntat únicament de recuperació dels oficis tradicionals. Del que s'ha parlat en realitat creiem que és de la reforma d'aquests oficis de vidrier, ceramista, serraller, etc.

Als edificis de Domènech, l'ornamentació ocupa un lloc primordial. És el camí mitjançant el qual pot aconseguir-se la dignitat de la fàbrica construïda. Però també, segons una idea que no té res de tradicional, sinó que és ben moderna, és el camí per aconseguir aquella obra d'art total a la manera wagneriana, de la qual ens hem fet ressò al començament d'aquest capítol.

Els artesans ensinistrats pel mateix Domènech, o pel seu més proper col·laborador Antoni M<sup>a</sup> Gallissà, no han de recuperar la seva manera de fer tradicional. Estan al servei d'idees noves, d'incorporacions distintes de l'ornamentació a l'edifici, de creació d'icones noves, de solucions de detalls que en res són tradicionals. També aquí la interpretació nacional-traditionalista hi ha posat una mica de moralina sentimental a l'hora de valorar un treball que ni era tradicional ni era espontani, ni tampoc, en algun sentit, era artesanal, si per artesanal s'entén la transmissió continuada de coneixements adquirits per la simple repetició. Contràriament, aquests artesans es tornen creatius al servei d'una idea que han de compartir, i a la qual s'espera que aportin l'enginy dels seus propis coneixements especialitzats, com també la creativitat formal provinent de les indicacions de l'arquitecte i de la seva pròpia habilitat creativa per a donar resposta a problemes d'ornamentació que estan més enllà de la repetició de les solucions estereotipades de les arquitectures històriques".