

Tercera part
El tractament de la superfície en els interiors del tombant del
segle XIX al XX

Tercera part

El tractament de la superfície en els interiors del tombant del segle XIX al XX

3.1. Introducció

En la segona part hem vist que, per a l'alta burgesia, enriquida per la participació activa en el desenvolupament econòmic des de les dècades centrals de segle, l'habitatge esdevé un reflex de la seva posició social. A l'habitatge s'aboquen els valors dels quals vol gaudir i participar la classe emergent. L'interior de l'habitatge permet mostrar que, alhora que es dona l'enriquiment econòmic, s'accedeix a un món cultivat, sensible a les arts, a la moda i a les normes del gust, abans només accessible al restringit cercle aristocràtic.

El luxe i l'enriquiment s'obtenen a partir del joc d'estímuls sensorials i de la presència d'objectes evocadors de la nova sensibilitat cultural. Els uns i els altres generen en els espectadors sensacions de plaer, de confort, de delicadesa, d'alegria o de refermament autobiogràfic que permeten assumir les expectatives de prestigi i de reconeixement.

Qui canalitza l'expressivitat i la comunicació d'aquests interiors és, des de llavors, l'arquitecte. És qui fa d'intermediari, qui concreta des dels recursos formals les aspiracions dels habitants de la casa.

Ara ens proposem resseguir els camins encetats entre els anys cinquanta i setanta, per veure què resta o què canvia en les dècades del tombant del segle, des dels anys vuitanta del segle XIX fins a la primera dècada del XX.

Abans de parlar directament dels interiors, és important contextualitzar l'habitatge burgès dins la ciutat de Barcelona durant aquestes dècades que ara ens proposem estudiar. Amb aquesta finalitat, en els paràgrafs següents veurem quins són els espais urbans valorats, com va evolucionant el tipus d'habitatge i quins valors s'hi aboquen.

- Evolució dels espais urbans més valorats

Durant aquest període, ja no ens trobem en la disjuntiva entre la ciutat vella i la nova ciutat. A partir de les dades aportades per Xavier Tafunell⁴⁹⁴ i recollides per Albert García Espuche,⁴⁹⁵ des dels anys setanta fins a mitjan anys vuitanta s'inicia una gran expansió de l'Eixample que, després d'una aturada entre el 1884 i el 1886, esdevé molt intensa a partir dels anys noranta.

Des de la dècada dels setanta i vuitanta ja es consolida un centre burgès com el més valorat i és on apareixen les edificacions dirigides a les classes altes; es tracta de la zona compresa entre

⁴⁹⁴ TANUNELL, Xavier: *La construcció de la Barcelona moderna. La indústria de l'habitatge entre 1854 i 1897*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1994. Publicació de la tesi doctoral llegida a la Universitat Autònoma de Barcelona el 1988.

⁴⁹⁵ GARCÍA ESPUCHE, Albert: *El quadrat d'Or. Centre de la Barcelona modernista*, Barcelona, Olímpida Cultural, Caixa de Catalunya, Lunweg Editores, 1990.

Rambla de Catalunya i Pau Claris i entre Consell de Cent i Ausiàs March. La zona central és la més ben atesa per la xarxa de tramvies, la qual cosa ajuda a la seva valoració. L'alta burgesia, com ja passava en les primeres edificacions estudiades (com la Casa Samà, la Casa Evarist Arnús o la Casa Vidal), valora el Passeig de Gràcia i els carrers propers i durant aquest període apareixen nombrosos palaus i cases de pisos de qualitat, tal com diu García Espuche: "Aquest nombre considerable de residències de gran qualitat deixaran, abans dels anys noranta, una empremta inesborrable en el sentit de valorar l'espai més central de l'Eixample: les intervencions densificadores posteriors es limitaran a rendibilitzar econòmicament la qualificació d'aquest espai produïda durant les primeres dècades de la formació de la nova trama urbana".⁴⁹⁶

Durant els anys noranta, la ciutat entra en un període de fort creixement, a més les ordenances municipals de 1891 són més permissives, la qual cosa intensificarà l'ocupació de l'Eixample. Apareix un centre burgès més compacte, que s'estén de manera gradual fins al passeig de Sant Joan per la banda dreta i fins a Aribau per l'esquerra, i puja a poc a poc cap a la Diagonal. Hi ha una gradació social de més a menys des dels dos eixos principals (Rambla de Catalunya i Passeig de Gràcia) fins als carrers més allunyats, una gradació que trobarem de baix cap a dalt als mateixos edificis d'habitatges, però no és tan remarcada com ho era la ciutat vella. Als pisos alts de les zones centrals hi viu gent prou rica per poder gaudir d'una residència en el lloc més valorat. A més, durant aquest període, es crea la connexió entre aquesta zona i el que havia estat la ciutat emmurallada a través de l'obertura de la plaça de Catalunya, que fins aleshores era un espai molt residual, i esdevé el nou centre de la ciutat.

A partir de 1900, es dona un cert desplaçament de les zones valorades cap a la part alta del Passeig de Gràcia i al tram central de la Diagonal. A més, s'inicia un procés lent, però que cal tenir en compte, del desplaçament de les classes altes cap al peu de la muntanya.

- Evolució dels tipus d'habitatges

Els diferents ritmes de creixement de l'Eixample donen lloc a diversos tipus d'habitatges. Fins a finals dels anys seixanta, la construcció és extensiva i de baixa intensitat. A partir dels anys setanta, s'inicia un creixement que s'incrementa notablement a la dècada dels noranta. Les primeres construccions són palaus i cases aïllades per a l'alta burgesia, que pot accedir a solars prou grans per bastir-hi edificis envoltats de jardins i, si s'escau, amb algun habitatge superior per llogar. Aquesta tipologia és vigent a l'àrea central de l'Eixample fins a la dècada dels vuitanta. A través de l'obra de Rogent i Pedrosa,⁴⁹⁷ coneixem un gran nombre de palauets aixecats durant aquesta dècada.

⁴⁹⁶ *Ibidem*, p. 35.

⁴⁹⁷ ROGENT I PEDROSA, F.: *Arquitectura moderna en Barcelona*, Barcelona, Parera i Cia Editors, 1897.

Des del primer moment, també s'aixequen alguns edificis d'habitatges a la zona central i tocant a Ciutat Vella, però amb una edificabilitat baixa, ja que les ordenances vigents⁴⁹⁸ la limiten.

A partir dels anys noranta, deixen d'aixecar-se edificis aïllats en l'àrea central de l'Eixample, en la zona més valorada. Les ordenances de 1891 permeten una més gran edificabilitat,⁴⁹⁹ i s'opta de manera generalitzada per la casa de veïns. Ara els habitatges excepcionals s'ubiquen en el pis principal, en molts casos amb escala segregada, a la qual es confereix un tractament singular. García Espuche s'hi refereix com un segon eixample, el que ens ha arribat fins avui.

A partir de 1900, la més gran edificabilitat fa rendibles l'enderroc i la nova construcció, o si més no, la reforma dels edificis existents. A partir d'aquest moment, són molt freqüents les substitucions de palaus i cases aïllades per edificis d'habitatges. N'és un exemple la Casa Josep Ferrer Vidal, enderrocada el 1905 per construir la Pedrera. També són molt freqüents les reformes de les cases d'habitatges existents. L'ordenança de 1857 era molt restrictiva pel que fa a la composició i als elements de la façana.⁵⁰⁰ Havia donat lloc a un eixample molt homogeni, sense façanes singulars, qualificat aleshores d'anodí. L'ordenança de 1891, en la qual no es defineix la composició, permet un coronament decoratiu (sempre que no se superi l'alçada màxima) i l'existència de cossos sortints de més envergadura.⁵⁰¹ És a dir, dona el marge legal per singularitzar les façanes. Aquestes possibilitats formals portaran a moltes reformes. Un exemple paradigmàtic esmentat per Santi Barjau és la dita "illa de la discòrdia" al Passeig de

⁴⁹⁸ Les ordenances de 1857 són les vigents a l'Eixample fins al 1891. En aquest sentit, creiem que és important tenir en compte alguns dels seus articles que afecten l'edificabilitat i l'alçada màxima de l'edifici i dels pisos:

Article 17: Alçada màxima de 90 pams (17,46 m) en carrers de 35 pams (6,79 m). Alçada màxima de 100 pams (19,40 m) en carrers més amples.

Coronament de barana de ferro segons algun dels models aprovats pel municipi.

Article 19: Les alçades en carrers de més de 35 pams d'ample (tots els de l'Eixample) és de PB + 3 pisos amb entresòl, o de PB + 4 pisos.

Article 20: Determina l'alçada entre pisos. Des de la vorera fins al primer sostre, 20 pams (3,88 m), 18 pams entre el primer i el segon, 17 pams, 16 pams i 13 pams la resta d'alçades respectivament.

Alçada mínima de les golfes (sostre mort) que no podrà faltar en cap dels edificis nous de 3 pams 0,582 m).

⁴⁹⁹ A l'article de Santi Barjau [BARJAU, Santi: "Arquitectura, paisatge urbà i ordenances. L'aspecte dels edificis a l'Eixample clàssic" a *La formació de l'Eixample de Barcelona. Aproximacions a un fenomen urbà*, Barcelona, Olimpíada Cultural, 1990], l'autor apunta que al "Título cuarto, capítulo XII, sección 2ª" hi ha la majoria de diferències respecte a les ordenances anteriors.

"Aumento de la altura de los edificios a 20-22 m en el eje del edificio desde la rasante hasta el límite máximo de la cubierta." Es poden aixecar el nombre de pisos que es vulgui, però l'alçada entre sostres no potser menor de 2,80 m i la planta baixa, no inferior a 4,00 m.

A més, permet en el *Capítulo XV* construccions de caràcter especial. Alguns edificis com la Casa Milà s'adhereixen a aquest article per justificar la seva alçada de més.

⁵⁰⁰ "Artículo 22. Composición de fachada: equidistancia y distribución de huecos según ciertos ejes de simetría. Huecos equidistantes al centro y a los extremos.

Balcones: calles de más de 35 palmas: 1^{er} piso, 77,6 cm; 2^o piso, 58,2 cm; 3^{er} piso, 48,5 cm; 4^o piso, 0,24 cm.

Miradores: solo en calles de más de 48 palmas.

Estética: línea racional y sin elementos extravagantes. Torres y mirandas centro de la fachada y elegantes."

⁵⁰¹ Amb un màxim de 1,50 m si és recte i de 2 m si és poligonal, sempre que el cos sortint no sigui més gran que 1/5 part de la distància entre l'alineació de la façana i l'eix del carrer.

Gràcia entre Consell de Cent i Aragó, cinc cases⁵⁰² que són objecte de reforma en aquest període.

A partir de 1900, tal com diu García Espuche, la casa burgesa aïllada només es manté en el tram central de la Diagonal, en la cruïlla amb Passeig de Gràcia. En aquest tram, es basteixen durant aquest període alguns palaus semblants als vistos en les dècades anteriors, com el del marquès de Robert o la Casa Joan Bertrand. Alhora que també trobem cases aïllades no tan enteses com a palaus, sinó com a torres. En són exemples la casa d'Avel·lí Trinxet, de Puig i Cadafalch, o la casa de Francesc de Paula Sitjà. Són habitatges que, a més de mostrar el prestigi social de la família, també evidencien una més gran sensibilitat vers la necessitat d'un ambient assolellat, saludable i confortable. Uns requisits defensats pels corrents higienistes que en aquell moment s'estenien per Europa.

- Valors que s'aboquen a l'habitatge

Aquesta evolució dels tipus d'habitatges ens ha portat a qüestionar-nos quins són els valors que s'hi aboquen. Ja hem vist, en la segona part d'aquesta tesi (i que hem resumit al començament d'aquestes línies), que entre la dècada dels seixanta fins al final dels anys setanta l'alta burgesia aspira a evidenciar, a través de la riquesa del seu habitatge, la seva posició social. Una riquesa que es posa de manifest mitjançant la incentivació d'estímuls sensorials.

Aquesta concepció de l'habitatge com a expressió de prestigi social perdurarà durant tot el període que ara estudiem. L'habitatge segueix sent un referent de prestigi, i en aquest s'aboquen esforços per mostrar que s'està al dia, que es participa de la moda i de la sensibilitat artística del moment. A més, la voluntat de fer de l'habitatge un referent de la família i de la posició adquirida ja no és només exclusiva de les classes altes. La petita i mitjana burgesia, professionals lliberals, intel·lectuals i artistes, que cap al final de segle s'han traslladat massivament al nou barri, també en volen gaudir. En aquest sentit, és molt clarificador l'exemple de la novel·la *Desil·lusió* de Jaume Massó i Torrents, aportat per Joan Lluís Marfany.⁵⁰³ Un dels personatges d'aquesta novel·la, Maria Bruguera, dedica un any a triar el mobiliari, el paper i les tapisseries de la seva habitació. Per a aquest personatge, la qualitat, la sensibilitat, les satisfaccions sensorials que proporciona l'habitatge són tan importants com per a les classes altes. El que canvia dels uns respecte als altres són els mitjans. En aquest sentit, haurem d'apuntar quins són els recursos, els materials i els acabats que empren els uns i els altres.

Alhora que el prestigi social, l'Eixample també permet substituir l'estretor i la foscor de la ciutat antiga per un barri que ofereix una millor qualitat de vida quant a lluminositat, assolellament i salubritat. Una nova concepció de l'habitatge en la qual és important la idea del confort. Les classes altes que ja no són als palaus sinó als principals, busquen també la qualitat de la vida

⁵⁰² Casa Ametller, de Puig i Cadafalch, 1898-1900; la Casa Lleó Morera, 1902-1906; la Casa Batlló, 1904-1906; la Casa Ramon Mulleres, 1910-1911, per Enric Sagnier; la Casa Bonet, 1915.

⁵⁰³ MARFANY, Josep Lluís: "Gaudí i el modernisme", *Gaudí i el seu temps*, Barcelona, Institut d'Humanitats, Editorial Barcanova, 1990, p. 88.

familiar, l'espai íntim i còmode que permeti una certa llibertat personal. És en aquest sentit que ens referim a les torres del tram central de la Diagonal, unes residències que han abandonat la rigidesa del palau per donar cabuda als valors que, des de l'última dècada del segle, s'associen amb l'habitatge. Francesc Rogent i Pedrosa, en el seu llibre *Arquitectura Moderna*,⁵⁰⁴ exposa implícitament aquests nous valors en descriure la Casa Simon:⁵⁰⁵ “Tiene de palacio este edificio el refinamiento de lujo así en su construcción como en su mobiliario, cual puedan desearlo las grandes viviendas patricias; mas en cuanto a sus dimensiones, al aspecto de intimidad que se origina de su construcción, podría con más justicia calificársele de chalet, en la acepción con que hoy se admite esta palabra aplicada a la construcción urbana.”

Uns valors que també busquen les classes mitjanes, els pisos de l'Eixample tenen una distribució més racional, uns espais més acollidors, els carrers i els patis d'illa són prou amplis per permetre més privacitat i unes millors condicions de vida.

El testimoni del poeta Joan Maragall, recollit per Marfany⁵⁰⁶ i García Espuche,⁵⁰⁷ és un exemple molt valuós dels nous valors conferits a l'habitatge i del desplaçament de les classes benestants. A l'inici dels anys noranta, Joan Margall es trasllada, en casar-se, del carrer Jaume Giralt, fugint “d'un carrer negre amb el mur humit”, al carrer Llúria número 2 a un pis “molt *mono*”,⁵⁰⁸ expressió que implica la calidesa, la recerca del lloc on es pugui iniciar la vida familiar. L'any 1899 fa un altre canvi cap a Sant Gervasi, ho explica així: “La casa és gran i espaiosa, bon jardí, al peu del tren i del tramvia de vapor.” La part alta de la muntanya ofereix més avantatges pel que fa a l'assolellament, a la possibilitat de gaudir de jardí i de més espai.

En definitiva, tot el que hem dit fins ara ens serveix per entendre, en primer lloc, que el ventall d'habitatge burgès és més ampli, no només ens podem referir a l'habitatge de les classes dominants, sinó també al de professionals lliberals, intel·lectuals i artistes. En el cas de l'Eixample, no només es tracta dels edificis del Passeig de Gràcia i el seu entorn més immediat, sinó també d'un ventall d'habitatges que ocupen des dels eixos principals fins a carrers més perifèrics.

En segon lloc, el tipus predominant és l'edifici d'habitatges, el palauet és cada vegada més excepcional. És una tipologia prou flexible per permetre que al centre es basteixin edificis d'habitatges de gran categoria i d'altres d'inferior en carrers no tan centrals. Als pisos principals hi ha els habitatges més rics i singulars.

Finalment, hem de tenir en compte que, en aquests habitatges, s'hi aboca la voluntat de prestigi i reconeixement social, i la cada vegada més gran atenció al confort.

⁵⁰⁴ ROGENT I PEDROSA, F.: *Arquitectura moderna en Barcelona*, op. cit., p. 69.

⁵⁰⁵ Casa Francesc Simon, al carrer Mallorca núm. 382. Arquitecte Josep Domènech i Estapà. Construïda entre 1885-1886.

⁵⁰⁶ MARFANY, Joan Lluís: “Gaudí i el modernisme”, op. cit., p. 89.

⁵⁰⁷ GARCÍA ESPUCHE, Albert: *El quadrat d'Or. Centre de la Barcelona modernista*, op. cit.

⁵⁰⁸ Referència donada per Josep Lluís Marfany, “Gaudí i el modernisme”, op. cit., p. 88. Extreta de Carta a Roura, 5-II-1892, *Obres Completes*, I, p. 1105b.

El que hem exposat ens indica que, per estudiar els interiors del tombant del segle, veure què queda i què hi ha de nou respecte a les dècades anteriors, hem d'esbrinar quins són els recursos formals i expressius que permeten evidenciar la posició i el reconeixement social, a més de l'exigència de confort. Però també hem de ser conscients que cada vegada hi ha més gent que vol gaudir dels valors expressius d'aquests interiors. Per tant, a més de referir-nos als recursos formals i expressius, també haurem de referir-nos als mitjans de producció. Uns mitjans que permeten solucions de gran categoria, i alhora solucions més assequibles; és a dir, cal fer servir solucions estandarditzades, sense renunciar als valors expressius.

Amb aquesta finalitat, hem estructurat l'estudi dels interiors del tombant del segle en dos grans apartats. En primer lloc, analitzarem quins són els recursos formals que es donen en els interiors i, en segon lloc, quines són les formes de producció.

El desenvolupament d'aquesta tercera part l'hem plantejat de manera diferent de les dues precedents. En la primera i la segona part, hem partit d'uns exemples concrets dels que hem estudiat a fons totes les seves particularitats i, a partir d'aquesta anàlisi, hem pogut aportar aspectes genèrics que ens permeten una visió global de cada període. Ara, no partim d'una successió d'exemples a través dels quals arribem a unes generalitats, sinó que, a partir del que hem vist a través dels interiors estudiats fins ara, veiem quina evolució hi ha a finals de segle, què es modifica i què es manté, i ho constatem en un conjunt d'exemples ja treballats per altres. Per nosaltres, és interessant veure com els trets definidors dels interiors dels anys seixanta i setanta continuen o no, són precursors o no, del que passa a finals de segle. Prenem com a punt de partida els trets definidors de les dècades anteriors i, a través d'exemples diversos, veiem si continua o es modifica.

Aquest canvi d'enfocament és degut a diverses raons. En primer lloc, en aquesta part disposem d'una bibliografia molt àmplia, on s'estudien molts exemples, difícilment nosaltres podem aportar més exemples inèdits. En segon lloc, la informació que podem aportar de bell nou es refereix a cases ja estudiades, és molt puntual, ens permet apuntar aspectes concrets però no estudis monogràfics.

Per portar a terme l'anàlisi que ara ens proposem engegar, hem fet servir fonts documentals de procedència diversa.

Material gràfic i fotogràfic:

—Arxiu Mas. Bona part de les imatges recollides pertanyen a aquest arxiu. Són fotografies en blanc i negre d'interiors. Disposem d'imatges des dels anys vuitanta fins a la segona dècada del XX. Són imatges d'època que ens permeten captar l'ambient i l'atmosfera del moment en què es fan les cases. Ens mostren un interior viscut i vigent.

—Arxiu Històric del COAC. En aquest arxiu hi ha dipositades diverses fotografies que ens han permès completar les de l'Arxiu Mas i aportar algun exemple nou.

—Càtedra Gaudí. Hem localitzat algunes fotografies en les carpetes de Josep Oriol Mestres i Joan Martorell.

—Olis guardats al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC).

—Dibuixos i detalls del Gabinet d'Estudis i Gravats del MNAC.

Les fotografies i els documents gràfics recollits ens proporcionen visions parcials de cada un dels habitatges, quasi mai es fotografia tot, sinó només les sales més rellevants o, pel tractament que s'hi ha donat, les que es veuen com a mereixedores del document fotogràfic. Per aquesta raó, hem d'aclarir que de moltes de les cases a què ens referim només coneixem alguna estança, en cap cas és una visió de la totalitat. Per altra banda, també hem de puntualitzar que són en blanc i negre, però malgrat aquest inconvenient, la nitidesa d'algunes fotos d'Adolf Mas ens aporta molta informació de llum i d'intensitat cromàtica.

Altres documents:

—Catàlegs de materials i tècniques. Es tracta, sobretot, de catàlegs de paviments guardats al fons de la Biblioteca del COAC, a la Biblioteca de Catalunya (secció de Gràfics) i d'una col·lecció particular.

—Bibliografia de l'època. Les publicacions contemporànies a les obres ens aporten documentació molt valuosa de com entenen els edificis els contemporanis.⁵⁰⁹

—En alguns casos, hem accedit a aquests interiors, es tracta sobretot de les diferents obres de Comillas (la casa d'Ocejo i el palau de Sobrellano), i d'alguns habitatges a Barcelona. Parlem de la Casa Oller de la Gran Via, la Casa Nebots de Berenguer del carrer Diputació i la Casa Modest Andreu al carrer Ali Bei, a més dels interiors més singulars com el que resta de la Casa Ametller, la Casa Batlló i la Pedrera. El pas del temps ha modificat substancialment bona part dels acabats i del mobiliari dels interiors que es conserven. En cas d'interiors molt celebrats, han esdevingut com un objecte de museu, han perdut la part viscuda i són només per ser mostrats.

Finalment, cal esmentar la gran importància de la bibliografia existent. També ens hem valgut d'imatges d'interiors publicades. Són, sobretot, les cases més valorades i reconegudes. En aquesta bibliografia també apareixen cases d'un segon ordre, però es tracta sobretot de vestíbuls i escales, poquíssimes vegades d'interiors, en molts casos perquè no s'han conservat.

⁵⁰⁹ PUJOL I BRULL, J.: "Arte e industria. Decoraciones Pascó", *Arquitectura y Construcción*, febrer de 1902, núm. 115, p. 43-45, 47, 58-59.

ROGENT I PEDROSA, F.: *Arquitectura moderna en Barcelona*, op. cit.

ROCA Y ROCA, J.: *Barcelona en la mano*, 1895.

Tercera part

3.2. Recursos formals i expressius

Estudiarem els recursos emprats en els interiors del tombant del segle a partir de dos grans eixos que ja s'apunten en la segona part: el llenguatge estilístic vinculat a la voluntat explicativa — caràcter— i la sensorialitat. Són dues línies de treball que ens permeten veure l'evolució dels interiors dels anys del tombant del segle respecte als que hem estudiat de les dècades centrals. En primer lloc, ens referirem a l'abandonament del referent acadèmic i a la incorporació de nous elements figuratius; en segon lloc, a la importància de l'estilisme vinculat al caràcter, i en tercer lloc, a la sensorialitat pura. A més, afegirem una línia de treball nova, que es fa explícita al final de segle i que ja hem esmentat en la introducció: la recerca del confort.

3.2.1. Abandonament del referent acadèmic

En l'arquitectura del tombant del segle es perd la necessitat d'ordenament que vèiem de manera generalitzada en l'arquitectura de les dècades anteriors. A través de diversos exemples estudiarem com s'abandona el referent acadèmic i quins són els nous valors que s'incorporen. Els tres primers exemples que adjuntem són, entre si, molt propers en el temps, la qual cosa ens permet visualitzar el moment del canvi i els termes en què té lloc. Els altres són exemples que abracen tot el període del tombant del segle i ens serveixen per confirmar quins valors substitueixen el referent acadèmic.

Els tres primers interiors corresponen a habitatges construïts fora de Barcelona però dirigits i realitzats per arquitectes i artistes barcelonins. Per tant, segueixen els criteris vàlids en el context barceloní. Els altres són interiors localitzats generalment a l'Eixample de Barcelona.

Exemples inicials:

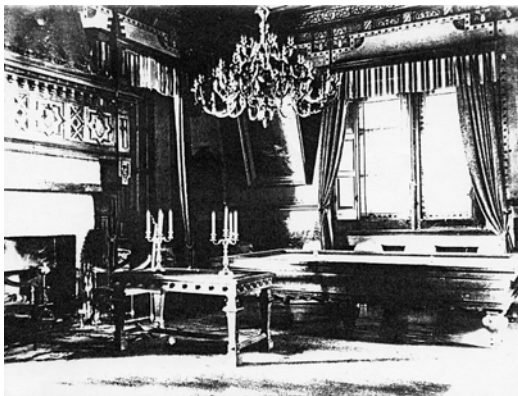


Fig. 239 i 240. Casa a Las Cabezas, Navalmoral de la Mata, Càceres. Sala de billar i menjador.

El primer exemple que apuntem és la casa per a Antonio López a Càceres, construïda entre 1879-1881.⁵¹⁰ Josep Oriol Mestres és l'arquitecte de la casa de la finca Las Cabezas a

⁵¹⁰ D'aquesta casa hem pogut localitzar diversos documents dispersos en diferents arxius: A l'Acadèmia de Sant Jordi es guarden la planta i secció de la casa, detalls i la façana de la capella. A la Càtedra Gaudí, a la carpeta de Josep Oriol Mestres hem localitzat les fotografies, tres de l'interior i dues de l'exterior.

Navalmoral de la Mata. Aquesta coincidència respecte als interiors estudiats en la segona part ens interessa, ja que ens permet apreciar el canvi que es dona en l'obra d'un arquitecte que ha treballat, fins ara, a partir dels paràmetres del període anterior.

El segon exemple al que ens referim, en aquest moment inicial, és la reforma de l'interior de la casa d'Ocejo a Comillas, l'any 1881.⁵¹¹ Ocejo és la casa que compra Antonio López y López per a la seva mare a Comillas. Existeixen diversos projectes de Josep Oriol Mestres per a la reforma d'aquesta casa que no s'arribaren a realitzar⁵¹². En anunciar-se la visita d'Alfons XII i la seva esposa a Comillas s'hagueren d'arranjar les diferents estances per albergar els monarques. La intervenció es va centrar sobretot en la planta baixa, en el saló, el menjador, el tocador de la reina i el vestíbul. Segons Maria del Mar Arnús Francesc Vidal i Jevellí (Barcelona 1848-1914) va dirigir els treballs interiors: "Vidal no sólo suministraba piezas de mobiliario sino que decoraba los espacios globalmente. De Ocejo solamente ha quedado la labor de ebanistería que realizó Camp en los arrimaderos y la chimenea del salón y del comedor, así como las pinturas de los techos que han sido restauradas recientemente, realizadas por el pintor decorador Josep Planella (1804-1890)". Dubtem de l'atribució de les pintures, ja que quan es realitzen el pintor té 77 anys, una edat força avançada per traslladar-se a Comillas i realitzar una obra de tanta modernitat.

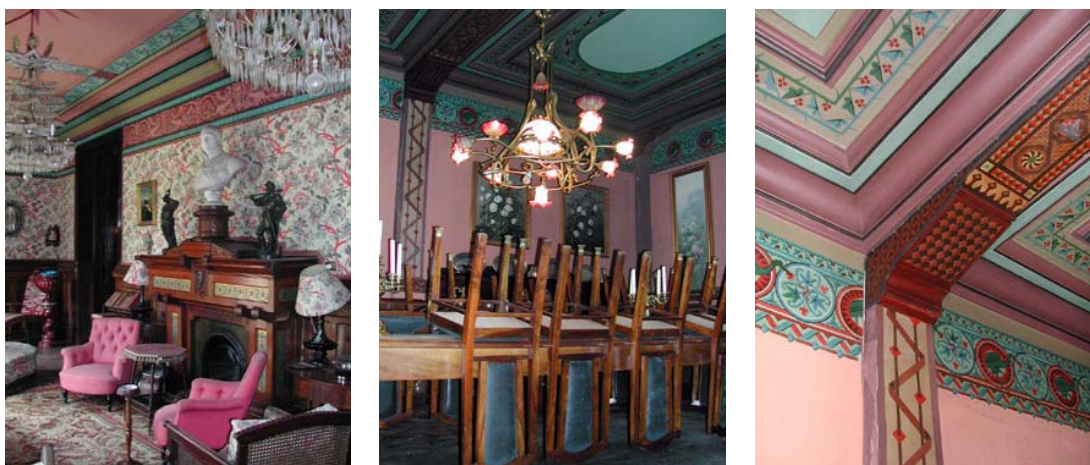


Fig. 241, 242 i 243. Casa d'Ocejo: interior del saló (el teixit que cobreix el parament superior del saló és d'una intervenció recent), visió general del menjador i detall de l'arc pla.

A l'Arxiu Històric de la Ciutat es guarda el detall de la vidriera R. 6217 núm. d'ordre 1918, i un detall de l'oratori, R. 6388 i núm. d'ordre 2668.

⁵¹¹ ARNÚS, M. del Mar: *Comillas preludio de la modernidad*, Madrid, Sociedad editorial Electa España, 1999, p. 47. Per conèixer més detalls sobre Ocejo es pot consultar:

ARNÚS, Maria del Mar: *Comillas preludio de la modernidad*, op. cit.

BAYLE, Constantino: *El II marqués de Comillas*, D. Claudio López Bru, Madrid, 1927.

LANUZA, Andrés: *Comillas. Apuntes históricos, noticias varias y reseña de la permanencia de SS.MM. y AA, en aquella Villa*, Santander, Imprenta y Lit. de J. M. Martínez, 1881.

SAZATORNIL, Luis: *Arquitectura y desarrollo urbano de Cantabria en el siglo XIX*, Santander, Universidad de Cantabria, Colegio de Arquitectos de Cantabria, Fundación Marcelino Botín, 1996.

⁵¹² Acadèmia de Belles Arts Sant Jordi, registres 3184-D, 3185-D, 3186-D, 3187-D, 3188-D, 3189-D, 3190-D, 3191-D. Proposta datada el 1878

Arxiu d'Història de la Ciutat es guarden les plantes i l'alçat d'una altra proposta.

En tercer lloc, ens hem de referir al Palau de Sobrellano. El projecte data de 1878, les obres no s'inicien fins a 1882, i s'acaben el 1889. El palau de Sobrellano és una ambició que té Antonio López y López a la seva vila natal. Segons Sazatornil ⁵¹³ l'any 1878, any de la concessió del títol, s'encarreguen a Joan Martorell el panteó i el palau. Però les obres dirigides per Cristòfol Cascante no comencen fins al 1882. En paraules d'Arnús, és un projecte que no s'arriba a acabar mai, queden per fer la torre quadrada i el passadís que havia d'unir el palau amb la capella.



Fig. 244 i 245. Palau de Sobrellano: visió general de la sala del billar, amb una arcada cap a la sala de la xemeneia, i del menjador.

Com hem vist, tots tres exemples són encàrrecs d'Antonio López i López (1817-1883), primer marquès de Comillas. Ja hem comentat el paper que té dins del context de l'alta burgesia barcelonina i fins i tot de l'espanyola, en referir-nos a la seva casa a la plaça del Duc de Medinaceli i a la reforma, a partir de 1870, del Palau Moja de les Rambles. És un personatge

⁵¹³ SAZATORNIL, Luis: *Arquitectura y desarrollo urbano de Cantabria en el siglo XIX*, op. cit., p. 309.

Documents localitzats:

A la càtedra Gaudí es guarda una llibreta de Cascante amb esborranys de les xemeneies i mobiliari; els esborranys estan publicats al llibre de Sazatornil. A la carpeta de Joan Martorell es guarda un plànol de la façana del palau i el del pas que havia de connectar amb la capella.

Per ampliar els coneixements sobre el plau de Sobrellano es pot consultar:

ARNÚS, Maria del Mar: *Comillas prelude de la modernidad*, op. cit.

BASSEGODA I NONELL, Joan: "Arquitectos catalanes del siglo XIX: Cristóbal Cascante Colom", *La premsa* 18-5-1971?

GARCÍA GUINEA, M. A.; LÓPEZ RODRÍGUEZ, F.; ÚBEDA DE MINGO, P.: *El palacio de los marqueses de Comillas*, Santander, Colegio de Arquitectos Técnicos de Cantabria, 2004.

GARCÍA MARTÍN, M.: *Comillas modernista*, Barcelona, Catalana de Gas, 1993.

LACUESTA, Raquel; ROGENT, Jordi: *Commemoració del centenari de la construcció de can Casas i de la mort de l'arquitecte Cristóbal Cascante (1889-1989)*, el Bruc (Anoia), Diputació de Barcelona; Ajuntament del Bruc, fulletó.

PÉREZ-BUSTAMENTE, Rogelio; FIGUERAS, Lourdes; SAN MIGUEL, Enrique; MANADÉ, Maria: *Comillas*, Santander, Electra de Viesgo, 1990.

SAZATORNIL, Luis: *Arquitectura y desarrollo urbano de Cantabria en el siglo XIX*, op. cit.

crucial per entendre el paper de l'alta burgesia des dels anys cinquanta fins a la seva mort. Com han apuntat alguns autors que s'han referit a la seva persona,⁵¹⁴ era un home de món, molt atent a les modernitats, capaç de portar l'electricitat a Comillas l'any 1881, per primera vegada a Espanya, per rebre els monarques. Per tot això hem de suposar que, sobretot a Ocejo, que seria la residència dels reis durant alguns estius, volia esmerçar els esforços necessaris per mostrar que estava al dia.

En el primer exemple, la casa de la finca Las Cabezas és de Josep Oriol Mestres, arquitecte que treballa en nombroses ocasions per a López. Hem vist interiors de Mestres dels anys setanta on paraments i sostres s'articulen a partir d'emplafonats i faixes en una abstracció de l'ordenament acadèmic. Aquí, en canvi, abandona la necessitat d'ordenar i dilueix els límits i les articulacions. Tenim imatges de dues estances, la que suposem sala de billar i el menjador, i en una és més agosarat que en l'altra. Mentre que a la sala de billar encara hi ha una certa articulació del parament a través de sanefes que emmarquen el pany superior on hi ha les obertures, al menjador ja es pot parlar d'un parament superior continu, només perfilat per una sanefa.



Fig. 246. William Morris, 1866-1867. Victorian & Albert Museum.



Fig. 247. Viollet-le-Duc. Castell de Pierrefonds.

Aquesta concepció s'assumeix plenament a Ocejo. Aquest és un exemple atribuït en el seu conjunt a Francesc Vidal i Jevellí (1848-1914), i és molt rellevant pel canvi que s'hi dona. No hi ha en cap estança referències a la configuració acadèmica. El parament segueix un ordenament tripartit conceptualment diferent al que hem vist en el període anterior. Aquí no és un referent acadèmic sinó que són tres franges contínues sobreposades que queden tallades per les obertures —enteses com a forats a la paret— sense articular. Aquesta solució està molt a prop de la proposada per William Morris l'any 1866-1867 a l'interior del Victorian & Albert Museum (fig. 246). A la bibliografia consultada⁵¹⁵ s'esmenta un viatge de Vidal a París i a Londres l'any 1867. No coneixem directament aquesta circumstància però no és casual la similitud dels interiors. Al menjador d'Ocejo podem apreciar que els elements estructurals, com ara l'arc pla, es mostren de manera autònoma al parament. L'arc està sobresortit de manera que queda separat

⁵¹⁴ A més de la bibliografia ja esmentada a l'entorn de Comillas, ens hem de referir a l'escrit de Josep Oriol Mestres *Monumento levantado en esta ciudad y dedicado al Excmo. Sr. D. Antonio López y López, primer marqués de Comillas*, Barcelona, Celestino Verdaguer, 1884.

⁵¹⁵ RUDO, Marcy: *Lluïsa Vidal, filla del modernisme*, Barcelona, edicions La Campana, 1996. VÉLEZ, Pilar: "De les relacions entre l'art i la indústria, 1870-1910", a *El modernisme*. 2 volums Barcelona, Olimpíada Cultural, 1990, p. 225-239.

de la continuïtat del revestiment. En aquest sentit hem d'apuntar les semblances entre aquesta solució del menjador d'Ocejo i la sala del castell de Pierrefonds (1866-1868), d'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (fig. 247). En l'interior de Viollet els elements estructurals, tectònics, sobresurten respecte del parament, que també es compon a partir de tres franges contínues sobreposades, lluny de qualsevol referent acadèmic.

El tercer dels exemples és el palau de Sobrellano. S'inicia efectivament l'any 1882 i la seva construcció es perllonga fins al 1889. Antonio López mor el 1883 i, per tant, el palau està més vinculat a Claudio López Bru (Barcelona 1853 - Madrid 1925), segon marquès de Comillas. És un edifici molt més ambiciós que els dels altres dos exemples. El tractament del parament de les estances d'ús més privat és el que hem vist en els exemples anteriors. Cal que remarquem que a quasi tots els interiors de la planta baixa i el pis principal del palau de Sobrellano els sostres són embigats i enteixinats de fusta. A Sobrellano ens trobem de manera generalitzada amb una solució de sostre que després esdevindrà comuna amb molts altres interiors.

Els tres interiors també ens mostren un canvi important pel que fa als elements figuratius que es fan servir. No hi ha cornises ni motllures, és a dir, elements referits a la tradició acadèmica, sinó que els referents formals són inspirats en la natura, tot i que en l'exemple de Mestres també trobem una forta presència d'elements d'inspiració mudèjar (fig. 250). S'ha substituït el llenguatge clàssic per un llenguatge nou que recorre a la natura. Els motius ornamentals, sobretot a Ocejo i al palau de Sobrellano, són presos directament de la natura: fulles i flors, principalment.⁵¹⁶ En aquests cas també trobem un exemple molt reeixit d'utilització de motius que representen aus al menjador d'Ocejo (fig. 249). Per altra banda, el sostre del tocador de la reina a Ocejo simula un envelat (fig. 248). És un recurs fora de qualsevol rigidesa formal, una clara evocació d'arquitectures efímeres.



Fig. 248. Ocejo: sostre del tocador de la reina.

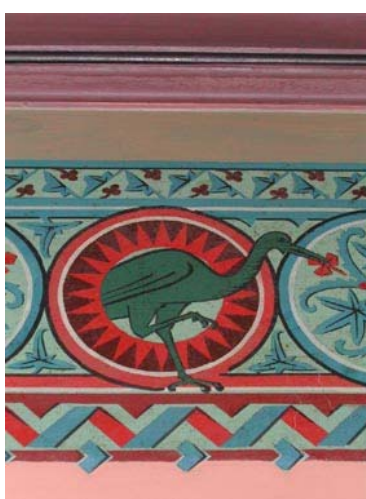


Fig. 249. Ocejo: detall del fris del menjador



Fig. 250. Las Cabezas: detall d'una vidriera.

⁵¹⁶ CIRICI, Alexandre: "Un període poc estudiat: l'esteticisme", 1973. *Serra d'Or*, número 165, p. 48-51 [408-411].

Els exemples inicials ens han permès entendre alguns dels elements de canvi que es donen a partir de la dècada dels vuitanta. Ara, a través de diferents exemples que abasten tot el període, podem anar apuntant com es consoliden els canvis i per on passen. Els interiors que ara valorem són els següents:

Casa Bertrand,⁵¹⁷ anys vuitanta. Casa Simon,⁵¹⁸ 1885-1886.



Fig. 251. Casa Bertrand. Detall del saló.



Fig. 252. Casa Simon. Vista general del saló.

⁵¹⁷ De la Casa Bertrand no en coneixem ni la ubicació exacta, ni l'arquitecte, ni l'any de construcció. Per les referències de les fotografies sabem que era a Sant Gervasi i que hi va treballar Francesc Vidal. Arxiu Mas G-42470, G-42476, G-42477. Data de les fotos: 1960.

⁵¹⁸ Josep Domènech i Estapà és l'autor de la casa de Francesc Simon, ubicada al carrer Mallorca, núm. 382, cantonada Pau Claris. Josep Casamartina [CASAMARTINA, Josep: *L'interior del 1900*. Adolf Mas fotògraf. Barcelona, Centre de Documentació i Museu Tèxtil. Institut Amatller d'Art Hispànic, 2002] atribueix l'interior a Francesc Vidal. Arxiu Mas A-5, A-7. Data de les fotos: 1909.

És una de les cases recollides en la publicació de Francesc Rogent *Arquitectura moderna en Barcelona*, *op. cit.*

Casa Sicart,⁵¹⁹ 1890.



Fig. 253. Casa Sicart. Sala de música.

Casa Casas,⁵²⁰ 1898-1899.



Fig. 254. Casa Casas. Sala de música.

Casa Amatller,⁵²¹ 1898-1900.



Fig. 256. Casa Amatller. Dormitori filla

Casa Tey,⁵²² cap a 1904.



Fig. 257. Casa Tey. menjador

⁵¹⁹ Es tracta de l'edificació per als comtes de Sicart feta per Antoni M. Gallissà al carrer Fontanella. Les fotografies de la façana i l'interior es guarden a l'Arxiu Mas 599-B i 600-B. Any de la foto: 1904. També es poden localitzar a l'article de Lluís Domènech:

DOMÈNECH I MONTANER, Lluís: "Antoni M. Gallissà", Barcelona, 1903. *Arquitectura y Construcción*, número 131, p. 164-171.

⁵²⁰ La Casa Casas és al Passeig de Gràcia, i és obra de l'arquitecte Antoni Rovira i Rabassa. L'autor del tractament de l'interior de l'habitatge principal és Josep Pascó. Per conèixer algunes particularitats sobre aquesta casa es pot consultar:

PUJOL I BRULL, J.: "Arte e industria. Decoraciones Pascó", febrer de 1902. *Arquitectura y construcción*, número 115, p. 43-45, 47, 58-59.

ROGENT I PEDROSA, F.: *Arquitectura moderna en Barcelona, op. cit.*, Làmina XC.

Fotos Arxiu Mas: E-10629.

⁵²¹ Casa Amatller, Passeig de Gràcia, 41. Arquitecte: Josep Puig i Cadafalch. Fotografia guardada a l'Arxiu Mas, B-11. Realitzada el 1902.

⁵²² Fotografia realitzada el 1904 i guardada a l'Arxiu Mas (E-245). No tenim confirmada cap dada concreta de la casa. En la publicació de Lluís Maria Aragó [ARAGÓ I CABAÑAS, Lluís Maria: *El creixement de l'Eixample. Registre administratiu d'edificis. 1860-1928*, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. Demarcació de Barcelona, 1998] es fa referència a una casa a nom de Josep Tey a la Rambla Catalunya, número 73. Es tracta d'una casa de planta baixa més dos pisos construïda l'any 1872 per l'arquitecte Rafael de Luna. En tot cas, estariem parlant d'una reforma interior feta al tombant del segle.

Casa Tosquelles,⁵²³ 1906.

Casa Nebots de Berenguer,⁵²⁴ 1907-1909.

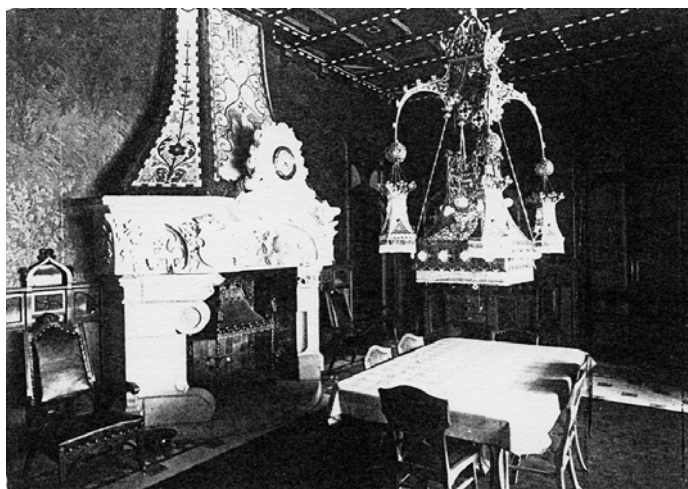
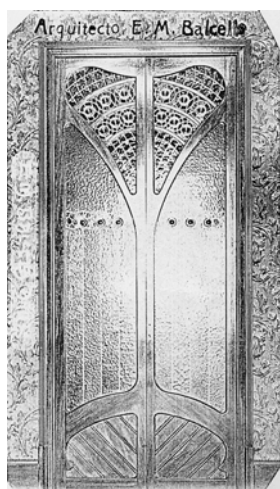


Fig. 257. Casa Tosquelles. Alçat.

Fig. 258. Casa Nebots de Berenguer. Menjador.

Alguns d'aquests interiors, com el saló de la Casa Simon (fig. 252), la sala de música de la Casa Sicart (fig. 253) i el menjador de la Casa Nebots de Berenguer (fig. 258), ens mostren la continuació del plantejament que hem vist a les edificacions de Comillas i a Las Cabezas. L'ordenament tripartit del parament és conceptualment molt diferent del que hem trobat en les obres de Mestres i Rogent. Aquí està entès com a successió de franges contínues. No hi ha la voluntat de delimitar, sinó que cada una de les parts és contínua en tota la superfície. A la Casa Simon el parament superior entapissat amb el que sembla vellut llavorat cobreix completament tota la superfície, no hi ha cap interès per articular les obertures. A través de la fotografia no podem percebre exactament com és l'arrambador però podem apreciar-hi relleus, que també atorguen continuïtat. Al saló de la Casa Sicart, la idea de continuïtat és encara més evident, ja que tant el tractament del sòcol, amb un arrambador ceràmic, com el del parament superior, entapissat amb jacquard,⁵²⁵ es fan a partir de la repetició d'un mateix motiu ornamental. Aquesta percepció també la tenim en el menjador de la Casa Nebots de Berenguer. Aquí és la textura de cuir, o de paper imitació de cuir, el que dóna la continuïtat al parament superior.

Aquest parament no implica ordre acadèmic; tal vegada respon a criteris funcionals, de protecció i d'entrega entre parament i sostre. De fet, l'estança en què l'arrambador és més

⁵²³ Fotografia localitzada a l'Arxiu del COAC. Es tracta de la casa Tosquelles, ubicada entre els carrers Vallirana i Ballester. L'arquitecte és Eduard M. Balcells Buigas.

⁵²⁴ Casa Casimir Clapers. Societat Nebots de Berenguer. Edifici conegut també com a Casa Nebots de Berenguer. Arquitecte: Bonaventura Bassegoda i Amigó, amb col·laboració amb Joaquim i Pere Bassegoda. Carrer Diputació, 216. Data de l'edifici: 1907 (any del projecte) i 1908 (final d'obres). Foto Arxiu Mas 229-B. Per aprofundir en l'arquitectura dels Bassegoda consulteu *La obra arquitectònica de Pedro, Joaquín y Buenaventura Bassegoda (1856-1934)*. Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1995. Aquesta casa es conserva actualment i hem pogut visitar-la. Els últims anys ha estat objecte d'una profunda rehabilitació.

⁵²⁵ CASAMARTINA, I PARASSOLS, Josep: *L'interior del 1900. Adolf Mas fotògraf*. Barcelona, Centre de Documentació i Museu Tèxtil. Institut Amatller d'Art Hispànic, 2002, p. 47.

habitual és el menjador, i no hem de descartar la idea que sigui per protegir el parament dels cops de les cadires. Posar-ne també és una manera d'aconseguir un ambient acollidor, d'estabilitat, de fer que el lloc de menjar sigui un lloc serè, i a la vegada és un recurs per remarcar el recinte mitjançant el sòcol.

A través del saló de la Casa Bertrand (fig. 251), de la sala de música de la Casa Casas (fig. 254), del dormitori de la filla de la Casa Amatller (fig. 255) i del detall de l'alçat de la Casa Tosquelles (fig. 257), podem adonar-nos de la presència freqüent del parament continu, un parament en què no hi ha franges horitzontals sinó que un mateix tractament cobreix tota la superfície del terra al sostre. Si en el període anterior aquest element es veia tractat com a secundari, en el sentit que es considerava més pobre, ara esdevé un acabat digne per a les estances més nobles. Al saló de la Casa Bertrand, la superfície de vellut texturada que cobreix tot el parament atorga una gran riquesa sensorial, a la sala de música de la casa de Ramon Casas el vellut llis del parament embolcalla i delimita l'espai, i al dormitori de la filla de la Casa Amatller el vellut llavorat amb dibuixos de clavells d'inspiració gòtica⁵²⁶ cobreix tots els paraments. En tots aquests exemples el parament queda tallat per les obertures, enteses com a forats a la paret, no articulades. No hi ha emmarcaments que expressin valors tectònics a la paret. No hi ha cap voluntat de mostrar els aspectes estructurals de la paret, sinó que hi és present la idea de revestiment, un revestiment que traspasa tota la superfície del parament.

Els sostres també ens mostren l'allunyament del referent acadèmic. El sostre emmarcat, amb un gran plafó central, amb faixes i sanefes, apareix molt poques vegades. Ja hem vist que en els interiors de Mestres, del qual tenim més informació sobre sostres, s'anava cap a solucions geomètriques entrellaçades que ocupaven tota la superfície del sostre, en un procés d'isotropia cap a la continuïtat. En aquestes dècades de final de segle són molt freqüents els embigats i els enteixinats.⁵²⁷ Els sostres miren cap a l'arquitectura medieval i l'arquitectura renaixentista, i, per tant, aporten un valor evocador. Però també són sostres que es perceben com un tot; la idea de continuïtat persisteix. Són sostres tectònics independents de la paret. No hi ha una articulació entre paret i sostre sinó que es representen de manera autònoma. Els mateixos permòdols queden inclosos en el sostre i independents de la paret, ja que aquesta té un valor estrictament de revestiment. Dificilment aquests embigats són estructurals, però, encara que no ho siguin, ho representen.

Tots aquests interiors ens mostren uns canvis importants. S'ha substituït el referent acadèmic i s'incorporen nous recursos que es concreten en aquests elements:

En primer lloc, el parament s'entén com a revestiment. Al llarg de tots aquests exemples, des dels inicials de Comillas i de Las Cabezas fins als altres que es donen al llarg del període, hem vist que el parament es resol de dues maneres: a partir de tres franges contínues sobreposades, en una concepció diferent de l'acadèmica, i com un parament continu que cobreix tot el parament. En ambdós casos el parament ha perdut qualsevol referència tectònica perquè s'entén

⁵²⁶ *Ibidem*.

⁵²⁷ No tenen res en comú amb els de mitjan segle, els que hem vist a la Casa Compte, on els embigats són vistos i pintats amb motius ornamentals.

com a revestiment. Aquesta nova manera d'entendre el parament ens recorda el que des de mitjan s. XIX expressen en els seus escrits gent com John Ruskin i Gottfried Semper, el pensament dels quals es difon arreu d'Europa i és probable que també arribi aquí. En els escrits de John Ruskin, sobretot en *The seven lamps of Architecture*,⁵²⁸ publicat el 1849, veiem que segons ell l'arquitectura és construcció ornamentada, és a dir, que l'ornament és quelcom afegit que no respon a cap argument de necessitat ni d'utilitat. En fer aquesta afirmació apunta que gràcies a l'addició gratuïta de l'ornament la construcció es converteix en art, perquè en l'ornament no hi ha res d'útil ni de necessari. En aquest sentit, es refereix a la idea de revestiment, ja que deslliga l'ornament de qualsevol referència constructiva o tectònica. En aquest element recau el mèrit de provocar-nos l'admiració artística i racional. És el que ens dona compte dels valors artístics de l'arquitectura. Entre el plantejament de Ruskin i els interiors que estudiem hi ha una diferència molt important i és que Ruskin es refereix a l'ornament que recau en la pintura i l'escultura, i en canvi en aquests interiors veiem l'ús de molts altres recursos. Però el que és coincident entre l'un i els altres és la concepció de revestiment.

També hem d'apuntar la gran repercussió que té el pensament de Gottfried Semper.⁵²⁹ Una primera idea fonamental és la de revestiment, *Bekleidung*, de vestit. Semper parla de l'origen tèxtil de les parets en record de les formes primigènies de l'home per crear un habitacle, on allò que havia servit per tancar l'espai eren branques i materials trenats d'origen vegetal. Després havien estat substituïts per estores i catifes per tancar, per crear els límits de l'arquitectura. Semper separa clarament la idea de mur i la de paret: el primer té un sentit constructiu i material i la segona té un sentit conceptual de delimitació de l'espai. La construcció del mur és posterior a partir d'una necessitat secundària, però el que realment constitueix l'essència del recinte són els tapissos o els seus sucedanis, darrere dels quals està amagat el mur. Com en un vestit, allò essencial que cobreix el que només és un recurs constructiu, és aquí on figuren les formes, els ornaments que constitueixen l'autèntica raó de ser de la paret.

Sense voler establir una connexió directa entre el que expressen aquests autors i el que aquí s'està fent, sí que es pot parlar de referents que es troben en l'ambient, d'idees, fins i tot de moda. És evident que en els interiors que hem vist el parament s'entén com a revestiment i, fins i tot, en moltes ocasions s'expressa a través de recursos tèxtils, com els que poden veure en les sanefes i en els estampats de papers pintats i de teixits que recobreixen els paraments.

En segon lloc, els sostres tectònics són autònoms respecte de la paret. En els exemples de les dècades anteriors, de Mestres i Rogent, el sostre s'articula amb la paret a través de la cornisa. A partir dels exemples que hem estudiat podem constatar que ara el sostre s'independitza de la

⁵²⁸ RUSKIN, John: *Seven Lamps of Architecture / Las siete lámparas de la arquitectura*, Londres, 1849. Edició en castellà: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, València, 1989.

⁵²⁹ SEMPER, G.: *Die vier Elemente der Baukunst: ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde*, Brunswick, Vieweg und Sohn, 1851.

SEMPER, Gottfried: *Der Stil in den technischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbook für Techniker und Kunstfreunde*, Frankfurt, Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860-1863. 2 vol. Traducció ITALIÀ a cura d'A.R. Burelli, C. Cresti, B. Gravagnuolo, F. Tentori: *Lo stile*, Roma-Bari, Editorial Laterza, 1992.

paret. En els exemples de sostre pla, com ara la sala d'Ocejo, aquest no s'articula amb la paret, sinó que s'hi sobreposa directament, en una solució que hem considerat molt propera a la de William Morris.

Els embigats i els enteixinats, molt freqüents en els interiors del tombant del segle, són sostres tectònics que s'expressen de manera autònoma. Aquesta solució, que quasi bé no hem vist en els interiors de Mestres i Rogent, esdevé molt freqüent en l'arquitectura de final de segle. És la solució que tria el mateix Viollet-le-Duc a l'esmentat castell de Pierrefonds, una solució que la tradició anglesa del neogòtic actualitza i que arquitectes com William Burges utilitzen molt freqüentment. La raó recau precisament en la necessitat d'independitzar el sostre —un sostre tectònic— del parament, entès com a revestiment —per tant, que ha deixat de banda qualsevol referència tectònica. En l'exemple de Viollet a Pierrefonds i també en el cas del menjador d'Ocejo s'opta per deixar sobresortit l'arc pla per evidenciar la diferència entre els elements tectònics i el parament entès com a revestiment.

En tercer lloc, els elements ornamentals estan inspirats en la natura. Se substitueix el llenguatge clàssic per un de nou que recorre als referents naturals. Aquest és un camí que s'ha iniciat a Europa des de mitjan segle XIX i que s'ha anat difonent a través d'escrits i de models. Des de solucions tan concretes com l'àlbum d'Owen Jones, en el qual apareixen unes darreres làmines que deixen de banda els referents historicistes per mirar cap a la naturalesa, fins al pensament de John Ruskin, en el llibre *The seven lamps of Architecture*, que ja hem citat, quan parla de la "làmpada de la bellesa" i diu que la bellesa de l'arquitectura ve del fet que les imatges del seu ornament s'emmotllen a les "aparences externes d'allò orgànic" i s'inspiren en les formes de la realitat natural. I tot això sense oblidar la gran difusió dels treballs de William Morris i de Viollet-le-Duc. Com abans, no podem establir una relació directa, exceptuant les obres de Viollet, entre aquests escrits i el que es fa aquí, però sí que hem de tenir en compte que són uns referents clau per entendre l'arquitectura de final de segle.

3.2.2. Estilisme i caràcter

Des de mitjan segle fins als anys setanta es resol l'interior a partir d'un llenguatge homogeni. En els interiors estudiats en la segona part hem vist que a través de les diferents estances hi ha una gradació i una jerarquia de tractament de la superfície, però el llenguatge emprat és el mateix.⁵³⁰ Cal, a partir d'ara, analitzar fins a quin punt en les dècades del tombant del segle aquesta situació es repeteix o si hem d'afegir nous arguments. Amb aquesta finalitat aportem diferents testimonis fotogràfics d'alguns interiors i, a més, fem altres aportacions documentals que ens permetran valorar els interiors des d'aquesta perspectiva.

⁵³⁰ Només a la torre d'estiueig de Can Mercader hem trobat, de manera explícita, que en algunes estances s'empra un llenguatge arquitectònic d'inspiració islàmica. Hem de valorar la major llibertat de recursos en una torre d'estiueig. També hem d'apuntar que a començament de la dècada dels setanta hi ha algunes torres al Passeig de Gràcia d'inspiració mudèjar [GARCÍA ESPUCHE, Albert: *El quadrat d'Or. Centre de la Barcelona modernista*, Barcelona, Olímpia Cultural, Caixa de Catalunya, Lunwerg Editores, 1990, p. 44-47], tot i que no en coneixem els interiors.

Casa Muntades,⁵³¹ 1896.

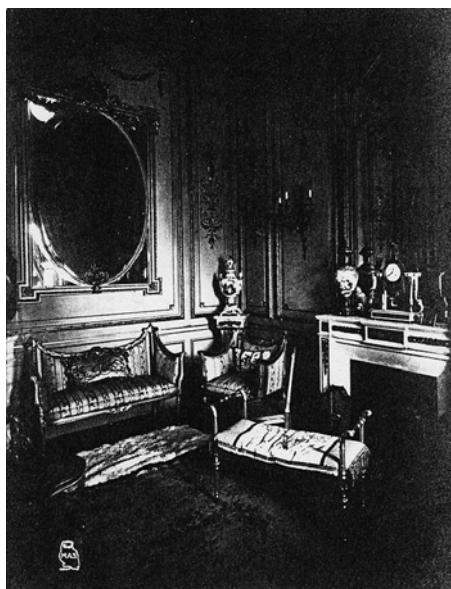


Fig. 259. Casa Muntades. Sala.

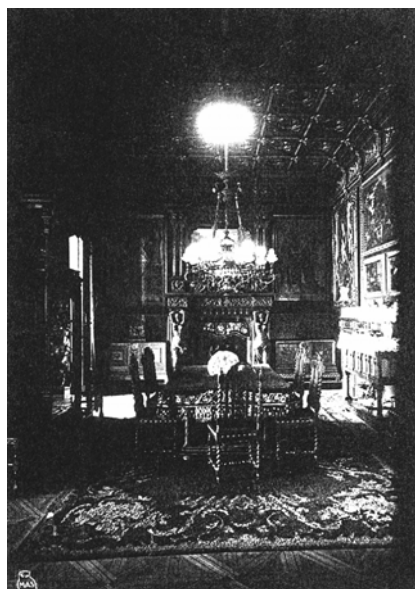


Fig. 260. Casa Muntades. Menjador.

Casa Casas,⁵³² 1898-1899.



Fig. 261. Casa Casas. Menjador.



Fig. 262. Sala.

⁵³¹ Casa Muntades, Roger de Llúria, 110. La referència està recollida per Aragó i Cabanes [ARAGÓ I CABANES, Lluís Maria: *El creixement de l'eixample. Registre administratiu d'edificis. 1860-1928, op. cit.*].

Arxiu Administratiu Municipal. 4473.

Casa Matias Muntades. Roger de Llúria, 110.

16 de desembre de 1895. Permís: 6 de febrer de 1896.

Josep de Miquelarene, arquitecte. PB+1 destruïda.

6086-37544.

Fotos Arxiu Mas: E-1059 i E-1061, any de les fotos: 1909.

⁵³² Fotos Arxiu Mas: B-2088 i A-1, any de les fotografies: 1909.

A més de les fotografies d'algunes estances de la Casa Muntades i de la Casa Casas, pel que fa a les aportacions documentals sabem a través de Rogent i Pedrosa⁵³³ que a la Casa Simon: “El patio cubierto, tapizado de ricos mármoles, con sus recuadros limitados por preciosas pilastras, con sus esculpidas ménsulas de bronce que sostienen el cuerpo avanzado, con el pavimento de mosaico romano, es como el corazón de la casa. Para llegar a él hay que atravesar un vestíbulo egipcio, enfrente del cual se divisa la escalera de planta semicircular, que recibe luz por cinco ventanales altos adornados con vidrieras de colores, y es una de las piezas más bien combinadas del edificio.”

També a partir d'una visita feta a la Casa Modest Andreu⁵³⁴ hem pogut comprovar que el menjador, amb el mobiliari de Gaspar Homar, segueix un llenguatge més innovador i lliure de referents acadèmics, però en canvi al saló el llenguatge emprat segueix les pautes estilístiques convencionals.

Aquests exemples ens porten a afirmar que, en les dècades del tombant del segle, en una mateixa casa ens podem trobar amb algunes estances en les quals s'utilitzen els estils històrics, amb més o menys llibertat, i també amb altres on s'experimenta amb formes noves. És el cas del menjador de la Casa Casas, que no respon a una filiació concreta, sinó que és fruit d'una experimentació a partir d'inspiracions molt diverses. Podem dir que aquest és un llenguatge nou, amb formes que a partir del 1900 agafaran més intensitat. En canvi, altres estances (la sala de la Casa Casas —fig. 262— i la de la Casa Muntades —fig. 259—) reben un tractament a partir d'una filiació estilística concreta, reproduïxen estils convencionals. És habitual que en una mateixa casa hi hagi estances d'estil Lluís XV, neogòtic, neorenaixentista o neobarroc, per exemple. En aquests salons la solució és fidel a l'estil referit. En aquest sentit és molt aclaridor el text de Teresa M. Sala:⁵³⁵

Malgrat la proliferació de noves i originals formes modernistes, a partir de 1900 es fan comandes importants de mobiliari d'estil Lluís XV, neogòtic o neorenaixement. Constant que perdura durant tot el període modernista. La clientela continua amb la idea de distingir-se per l'estil dels mobles, per la riquesa i per la sumptuositat que els honora i els diferencia. Continuen encarregant-se els anomenats “estils clàssics” per a les parts més nobles i més representatives de les cases. I per això, alguns entenen que les formes de l'Art Nouveau són poc indicades per les estances de la relació social, tal com els salons i els despatxos. De fet, els interiors eclèctics dels habitatges burgesos són el reflex de la mentalitat d'una classe social segura de si mateixa que s'autoafirma i destaca a les cases d'una manera sumptuosa. D'aquí que en la majoria dels casos continua vigent per sobre de tot el simulacre del luxe i de la sumptuositat aparent dels seus interiors, característica que defineix el marc eclèctic de l'habitatge burgès.

⁵³³ ROGENT I PEDROSA, F.: *Arquitectura moderna en Barcelona*, op. cit., p. 70.

⁵³⁴ Casa Modest Andreu, carrer Ali-Bei, número 3. Arquitecte: Telm Fernández i Janot. 1902-1903. Per obtenir més informació sobre aquesta casa consulteu: *Catàleg del Patrimoni Arquitectònic Històric-artístic de la ciutat de Barcelona*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1987, p. 34, fitxa número 5.

⁵³⁵ SALA, Teresa M.: "El mobiliari dels interiors en l'època del modernisme", *Moble Català*, Barcelona, Electa - Generalitat de Catalunya, 1994, p. 124.

En aquest sentit també s'expressa Josep Casamartina: *L'interior del 1900. Adolf Mas fotògraf*, op. cit., p. 21.

En alguns habitatges també ens trobem amb espais evocadors de cultures exòtiques o llunyanes. A la Casa Vicens hi ha un saló d'inspiració oriental (fig. 264) i el *fumoir*. El llenguatge d'inspiració islàmica transporta a llocs llunyans, ajuda a imaginar aventures i vivències extraordinàries des del saló de casa. El *fumoir* transmet molt clarament la funció d'aquest espai. S'estableix la relació entre l'espai de fumar, entès en un sentit de plaer, i l'arquitectura islàmica. Aquestes evocacions no són excepcionals en la cultura arquitectònica de l'època, tal com podem veure en la làmina publicada en el llibre d'Henry Havard⁵³⁶ (fig. 263).



Fig. 263. *Fumoir*. Henry Havard, *Dictionnaire de l'ornement et de la décoration depuis de XIII siècle a nos jours*. s.d.



Fig. 264. Casa Vicens.⁵³⁷ Saló oriental.

Estem davant d'uns interiors en els quals segons l'ús i la funció d'una estança convé un estil o un altre. Per tant, quin sentit tenen els diferents llenguatges? A partir del que hem vist, i que l'escrit de Sala corrobora, la tria d'un estil o d'un altre respon a una voluntat explicativa, al caràcter. En aquells espais de representació i d'ús més social s'opta per llenguatges més convencionals, fàcilment comprensibles per als visitants; no hi ha una voluntat trencadora sinó que es vol donar solidesa i solvència a la família. En canvi, en els espais d'ús més privat hi ha més capacitat d'experimentació, més atreviment, ja que es tracta d'espais més restringits a la família. Els menjadors són les estances en què més habitualment s'experimenta; són un lloc de gaudi i de reunió familiar on hi cap l'atreviment formal.⁵³⁸

Aquesta expressió diferent de les estances segons la seva funció també l'apunta Charles Blanc.⁵³⁹ Blanc es refereix a la necessitat de l'ordre en les estances de rebre, ja que per ell la falta de simetria és una desconsideració per al visitant. És a dir, no es refereix tant als estils sinó a l'ordre i a la disposició dels mobles, però si ens atenem als exemples proposats veurem que

⁵³⁶ HAVARD, Henry: *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration. Depuis le XIII siècle a nos jours* (4 volums), París, Maison Quantin, s.a.

⁵³⁷ Casa Vicens, carrer de les Carolines, 18-24. Arquitecte: Antoni Gaudí. Projecte: 1878; inici construcció: 1883; acabament: diversitat de dates segons els autors: 1885, 1888 o 1889.

⁵³⁸ Pensem que no és casual que la majoria d'interiors retratats per Adolf Mas corresponguin a menjadors. És en aquestes estances on més sovint s'incorporen els elements evocadors i els atreviments formals, objecte d'interès per a Mas.

⁵³⁹ BLANC, Charles: *Grammaire des arts décoratifs. Décoration intérieure de la maison*, op. cit., p. 137-138.

L'ordre i la simetria s'associen freqüentment als estils convencionals. Tot i que l'exemple de la sala de la Casa Casas, on s'aprecien moltes cadires arrambades a la paret, quasi bé podem dir que respon al criteri de Blanc, ell també diu que la disposició ordenada dels mobles no és necessària a tot arreu: és freda i inconvenient per als llocs on s'ha de portar una vida creativa o fantasiosa. És a dir, que en els llocs més personals l'experimentació formal estimula el joc de la imaginació.

En definitiva, estem davant d'uns interiors en els quals tot i la dissolució del llenguatge acadèmic els estils encara tenen vigència perquè s'utilitzen amb una voluntat expressiva. No tenen un valor en si mateixos sinó en la mesura que contribueixen a l'explicació del caràcter. Per això els hem d'entendre, també, com a revestiment. Com hem vist en l'apartat 3.2.1, s'està perdent el referent acadèmic, però si cal es fa servir per assegurar el caràcter d'una estança. Pot semblar que s'entra en una contradicció, però no és així. Aquí no ens referim a un sentit de l'ordre transcendent, sinó que serveix només per assegurar el caràcter, s'empra de la mateixa manera que qualsevol altre estil històric.

Aquesta voluntat expressiva també es transmet a través de l'exhibició de referents autobiogràfics. Estem davant d'uns interiors plens d'objectes, de records, de quadres de família, de referents personals que mostren la trajectòria familiar o personal, allò que es vol compartir amb els visitants, amb les persones que integren el grup social; és una privadesa mostrada. Dels referents autobiogràfics, reals o volguts, se'n fa ostentació. La casa esdevé com un museu on tots aquests elements es mostren com un mirall de la família. Si mirem de bell nou el menjador de la Casa Muntades (fig. 260) o ens fixem en la fotografia de la galeria de la mateixa casa (fig. 268 i 269) veurem uns interiors plens de petjades personals per mostrar. Quadres, records i fotografies omplen les parets i es disposen arreu per fer efectiva la voluntat d'explicar, de comunicar.



Fig. 265. Casa Baró de Quadres.⁵⁴⁰



Fig. 266. Casa Mallol.⁵⁴¹

⁵⁴⁰ Casa Baró de Quadres, a l'av. Diagonal, 373. Arquitecte: Josep Puig i Cadafalch. Construcció: 1902; reforma: 1904. Dates recollides al catàleg: *J. Puig i Cadafalch. L'arquitectura entre la casa i la ciutat*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions – Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1989.

Troblem la voluntat de refermança autobiogràfica que busca el reconeixement social: l'habitatge mostra com és la família, o com vol ser vista. D'aquí ve l'interès per evidenciar la sensibilitat vers les arts, sobretot la música, les modes, el coneixement, etc. En la fotografia de la Casa Mallol (fig. 266) veiem en primer terme un piano. En alguns dels interiors que hem anat estudiant, com a la Casa Casas, hi ha la presència d'una sala de música amb un piano, en altres el piano és enmig de la sala o el menjador, com a la Casa Baró de Quadres (fig. 265).⁵⁴² Els concerts, en els quals normalment les filles interpreten peces musicals, comuniquen la sensibilitat de la família per la música. En aquest sentit és molt eloqüent la novel·la de Rudo Marcy⁵⁴³ que recrea la vida de la família de Francesc Vidal, en què diverses filles toquen el piano i les vetllades de la família a l'entorn de la música són un esdeveniment per al seu entorn social.

Aquesta exhibició de records i de referents personals que trobem en els espais d'ús social i públic en alguns habitatges contrasta amb la simplicitat d'estances més estrictament privades que busquen transmetre domesticitat i intimitat.

⁵⁴¹ Fotografia de l'Arxiu Mas. Data de la foto: 1912. No coneixem ni l'emplaçament exacte de la casa ni les dates de la construcció.

⁵⁴² Gottfried Korff ha valorat la presència d'instruments musicals en els interiors de les cases de nines del s. XIX [KORFF, Gottfried: "Les maisons de poupées, miroir de l'habitat bourgeois", 1979. *Urbi*, núm. II, p. 57-68].

⁵⁴³ RUDO, Marcy: *Lluïsa Vidal, filla del modernisme*, op. cit.

3.2.3. Pervivència i transformació de la sensorialitat

Com hem apuntat, els recursos formals dels interiors del tombant del segle es refereixen a dos grans àmbits, la voluntat explicativa —caràcter—, i la sensorialitat pura. Si fins ara hem parlat de llenguatge, en aquest epígraf ens proposem parlar, a partir dels diferents exemples que hem recollit, del joc d'estímuls sensorials. A través dels interiors estudiats de les dècades anteriors hem vist la importància dels diferents recursos sensorials i com es busca a través seu l'enriquiment de l'interior. Ara, a través dels diferents testimonis gràfics i fotogràfics, veurem com s'expressa, si es manté o s'intensifica, la voluntat de força sensorial en els interiors del tombant del segle.

La recerca sensorial en el període dels anys cinquanta fins a final dels setanta es fa en uns interiors en els quals encara és evident la voluntat d'un cert ordenament, l'abstracció de l'ordenament acadèmic. Ara, en les dècades del tombant del segle, l'interior perd rigidesa formal. Com hem vist en els epígrafs anteriors, l'ordenament es va abandonant en un procés no sempre lineal. Amb independència i paral·lelament, els estímuls sensorials agafen més intensitat i se situen en un marc més després, menys rígid i menys encarcerat.



Fig. 267. 1882. *Interior sumptuós* d'Emilio Perich Fuster.⁵⁴⁴

⁵⁴⁴ Museu d'Art Modern de Barcelona, registre 11496 (actualment Museu Nacional d'Art de Catalunya).

En trencar-se la rigidesa es va incorporant cada vegada més la idea de **moviment**. Si observem el quadre *Interior sumptuós* podem apreciar un saló en el qual el mobiliari ocupa l'espai central; ha abandonat la disposició arran de paret per passar a tenir un paper fonamental en l'organització de l'estança. L'ordre i la quietud que aportaven l'ordenació acadèmica i les cadires arrambades a la paret s'han substituït per una disposició que aparenta que sigui a l'atzar, casual. També les plantes de grans fulles, éssers vius que creixen i es modifiquen, que es mouen amb l'aire, incrementen la percepció de moviment, d'un espai que flueix. Alhora, la gran quantitat d'objectes disposats en un estudiat desordre confereix un gran dinamisme a aquest interior.

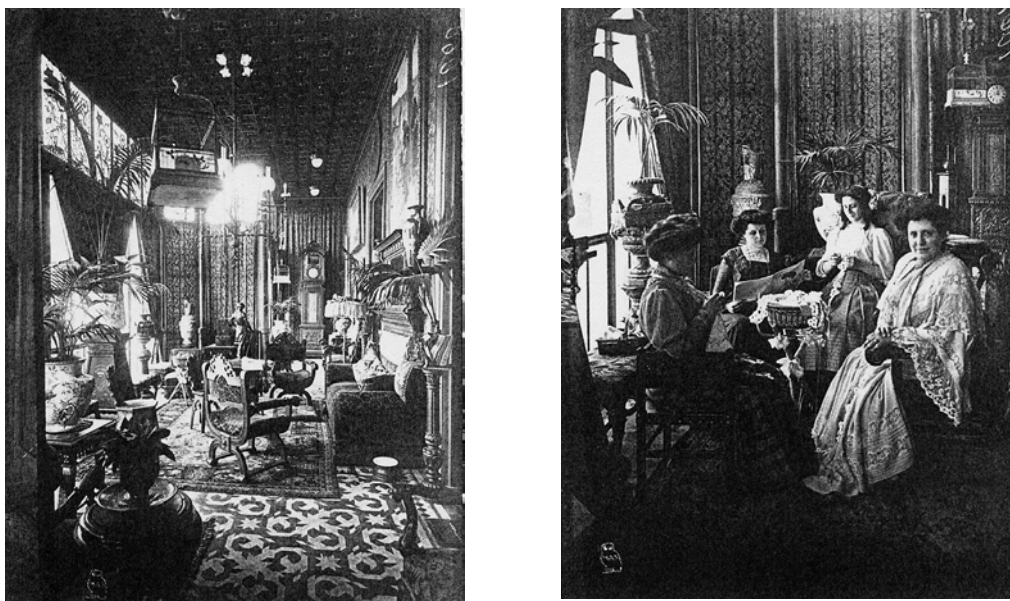


Fig. 268 i 269. Casa Muntades,⁵⁴⁵ 1895-1896: dues imatges de la galeria.

Una disposició aparentment aleatòria també la podem veure a la galeria de la Casa Muntades (fig. 268 i 269), on les peanyes, les tauletes i els pedestals, amb plantes i escultures a sobre, es van disposant en un estudiat desordre. El desordre s'incrementa amb la disposició del mobiliari i amb la profusió d'objectes i quadrets que fan d'aquest interior una exaltació del dinamisme.

En els llocs on també es palesa aquesta percepció és als hivernacles, espais a cavall entre l'interior i l'exterior, espais de lleure i de gaudi, d'ús més familiar i per tant de més llibertat. Tal com podem veure al de la Casa Simon (fig. 270) o al de la Casa Casas (fig. 271), en aquests espais el mobiliari esdevé atzarós, les cadires i les butaques són molt lleugeres, en una disposició molt lliure i en estreta relació amb les plantes, que aquí assumeixen una funció sensorial central.

⁵⁴⁵ Arxiu Mas, registres 1060-E i 1062-E. Data de les fotografies: 1909.

Carrer Roger de Llúria, 110. Arquitecte: Josep de Miquelarene. Ja ens hem referit a aquesta casa en reproduir un interior d'estil convencional.



Fig. 270. Casa Simon, 1885-1886. Hivernacle⁵⁴⁶.



Fig. 271. Casa Casas, 1898-1899. Hivernacle⁵⁴⁷.



Fig. 272. Casa Galofré Oller,⁵⁴⁸ cap a 1900.



Fig. 273. Casa Recolons,⁵⁴⁹ 1904-1905.

⁵⁴⁶ Arxiu Mas, registre 7326-Z. Data de les fotos 1909.

⁵⁴⁷ Arxiu Mas, data fotos 1909.

⁵⁴⁸ Les fotografies que es guarden a l'Arxiu Mas amb la numeració 355-B, 358-B, 360-B i 249-E s'han atribuït tradicionalment al pis principal de la Casa Ramon Oller, situada a la Gran Via de les Corts Catalanes, 658. Arquitecte: Pau Salvat i Espasa. Es tracta, segons el catàleg del Patrimoni Arquitectònic de l'Ajuntament de Barcelona, d'una reforma feta a l'any 1900 sobre un edifici del 1871 que havia estat encarregat al mestre d'obres Josep Fontseré.

Nosaltres hem pogut visitar aquest interior i volem apuntar algunes diferències respecte a la correspondència entre les fotografies i el que encara avui es conserva. Actualment, el principal està dividit en dos: una part està ocupada per una empresa de comunicació i l'altra, en el moment en què el visitarem, estava pendent de llogar després de molts anys destinada a ús assistencial. Aquesta part resta més intacta perquè no s'hi han fet obres de condicionament, i és on hi ha, entre d'altres estances, el menjador i la cuina. El menjador, tot i que és molt semblant, no es correspon amb les fotografies guardades: la xemeneia no està ubicada al mateix indret, les obertures no es corresponen i l'acabat del parament és diferent. Per tant, hem de qüestionar l'atribució del menjador fotografiat a la Casa Ramon Oller. Podria tractar-se del menjador de la Casa Galofré Oller, tal com apareix en una anotació a la mateixa fotografia. En referir-nos a les altres fotografies d'estances que no hem pogut comprovar, continuarem atribuint-les a la Casa Ramon Oller, però el menjador el referirem com el de la Casa Galofré Oller.

Es tracta d'un moviment sensual, sinuós i pautat que es concreta en les formes onduades dels elements i dels ornaments. Les formes onduades de sòcols i arrambadors, com els del menjador i el passadís de la Casa Recolons (fig. 275), o d'arcades i elements ornamentals, com el paviment del vestíbul de la Casa Baró de Quadres (fig. 276) o el sostre del menjador també de la Casa Recolons (fig. 274), accentuen encara més la finalitat d'aquests interiors.

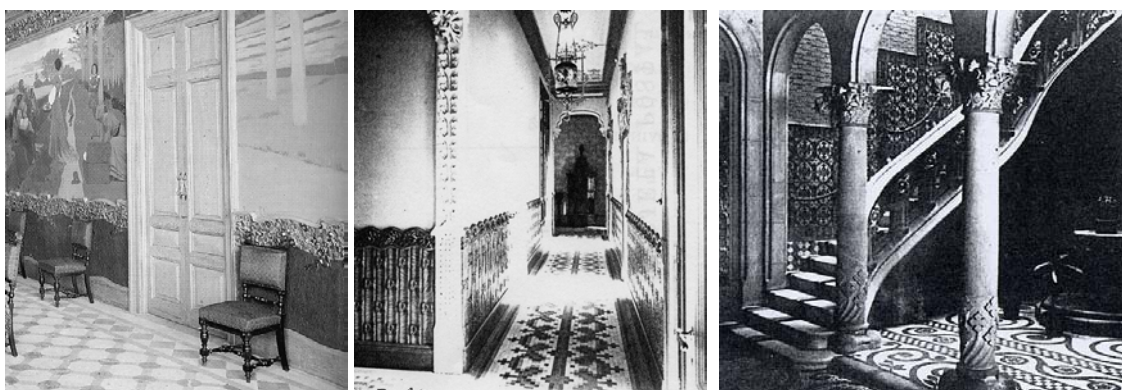


Fig. 274 i 275. Casa Recolons.⁵⁵⁰ Detall del menjador i el passadís.

Fig. 276. Casa Baró de Quadres,⁵⁵¹ 1902. Reforma de 1904.

Aquest moviment es contraposa a la **quietud** de determinades estances, com les que segueixen una disposició a partir de simetries perfectes, en un accentuat contrast que busca per sobre de tot estimular l'espectador. La quietud no l'hem de vincular només a referents estilístics convencionals. A través de les fotografies dels habitatges amb les quals hem treballat hem pogut apreciar que en algunes estances, per exemple el menjador, hi ha una clara voluntat d'expressar quietud i repòs, sigui quin sigui el llenguatge estilístic emprat. El menjador de la Casa Galofré Oller (fig. 272) és un espai que mostra la recerca de nous recursos formals i alhora transmet serenor i assossec. Quins són els elements que ens proporcionen aquesta percepció? En primer lloc, hem de parlar de la disposició del mobiliari: en aquest cas, com a quasi tots els menjadors, la taula i les cadires estan enmig de l'estança, vinculades a una làmpada de sostre que en fixa la ubicació, i no hi ha variacions possibles. En segon lloc, ens hem de referir al parament superior entapissat amb un teixit de jacquard. És una superfície contínua tractada a partir d'elements repetitius d'inspiració floral. Aquesta repetició confereix la idea de continuïtat, de quietud. Malgrat que el motiu ornamental és orgànic i de formes onduades, no es percep com un sol element, sinó en una visió de conjunt que esdevé estàtica. Ens referim al concepte, que ja hem apuntat en el període anterior, d'isotropia, present en molts d'aquests interiors. Aquesta

⁵⁴⁹ Casa Esteve Recolons, al carrer Rosselló, 192 (existent). Mestre d'obres: Pere Bassegoda i Mateu. Any del projecte de l'edifici: 1904, i any d'acabament: 1905. Data de les fotografies: 1904. No sabem si hi ha alguna errada, ja que les dates de les fotografies són coincidents amb el temps de construcció.

Arxiu Mas, registre E-247.

⁵⁵⁰ Arxiu Mas: detalls menjador, fotografia amb el registre 298 B, i passadís, 247E. Data de les fotografies: 1905. Del menjador de la Casa Recolons es guarden dues fotografies del mateix any, una d'abans i l'altra de després del canvi de mobiliari. El detall que aquí adjuntem respon a la primera de les fotografies, ja que com que no hi ha cortines es pot apreciar millor el sòcol.

⁵⁵¹ Casa Baró de Quadres. Josep Puig i Cadafalch. Avinguda Diagonal, 373. Arxiu Mas, 3436-E. Data foto: 1917.

percepció també la podem apreciar a l'arrambador de la Casa Ramon Oller, tal com es pot veure en la fotografia adjunta (fig. 278): les espigues i les flors no es perceben individualment sinó com un conjunt, i com a conjunt reporta quietud. En el període del tombant del segle la repetició ja no és a partir d'elements geomètrics, com ara faixes i motllures, sinó a partir de motius florals i orgànics. Podríem referir-nos a alguns altres exemples, com l'habitació de la Casa Amatller (fig. 255), el menjador de la Casa Nebots de Berenguer (fig. 258) o el saló de la Casa Trinxet (fig. 277). En tots aquests interiors ens trobem amb les superfícies cobertes de motius repetitius, en el sentit que no hi ha cap objecte especialment destacat sinó que tot conforma una visió de conjunt. I aquesta visió transmet quietud.

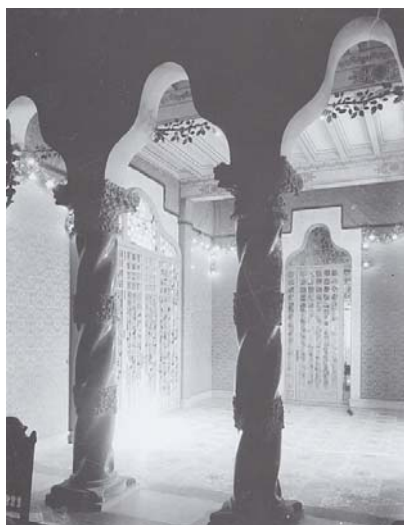


Fig. 277. Casa Trinxet, 1904. Saló.



Fig. 278. Casa Ramon Oller, 1900. Detall arrambador i sostre de menjador. Es poden comprovar les diferències de detalls amb la fotografia guardada a l'Arxiu Mas (fig. 272) que s'ha atribuït tradicionalment a la Casa Ramon Oller.

El motius repetitius són **estímuls òptics**, jocs cromàtics i lumínics. Si aprofundim en aquests aspectes hem de veure com ha canviat el color respecte al moment anterior. Hem vist, a través dels interiors de Josep Oriol Mestres i d'Elies Rogent, que el color s'utilitza de forma intensa i decidida i que varia segons la intencionalitat que es vol atorgar a cada un dels espais.

Del període que ens ocupa ara tenim diferents dades i documents gràfics i fotogràfics que ens permeten valorar la utilització del color i els canvis que s'han donat respecte al període anterior. És un material divers però que analitzat conjuntament ens aporta elements per a la valoració i l'anàlisi. Una primera font d'informació la conformen els interiors que s'han conservat. Ens referim als interiors ja comentats de Comillas i Navalmoral i a alguns interiors dels quals hi ha fotografies actuals, i, per tant, en color: són poques obres molt emblemàtiques d'arquitectes rellevants, com Domènech i Montaner, Puig i Cadafalch o el mateix Antoni Gaudí. En segon lloc, hem d'esmentar les fotografies de l'Arxiu Mas, que tot i ser en blanc i negre ens permeten valorar la intensitat cromàtica de les estances. En tercer lloc, hem de referir-nos a documents diversos sobre models i materials: tenim *Composiciones decorativas: álbum de arte suntuario*,

de Ginés Codina y Sert,⁵⁵² diverses mostres de teixits guardats al Centre de Documentació i Museu Tèxtil, els catàlegs de la casa Escofet entre 1891 i 1916,⁵⁵³ algunes mostres de papers pintats de l'antiga botiga Guasch, al carrer Avinyó de Barcelona, i altres mostres guardades al MADB.⁵⁵⁴ A través de tot aquest material sabem com és el color en els interiors del tombant del segle.

En aquests interiors, com ja hem dit, hi ha una profusió d'objectes (mobiliari, plantes, quadrets, records, escultures...) i d'acabats que converteixen les estances en un ventall de llum i colors que tenen un paper fonamental en la seva percepció. Ens trobem amb uns interiors en els quals el color s'expressa a través d'objectes o acabats de naturalesa o suport molt diversos, amb tractaments superficials diferents i amb una lluminositat canviant. Tot plegat dóna lloc a una gran riquesa cromàtica, amb una percepció de color variable, amb reflexos i brillantors, i amb espurnes de llum i color que singularitzen cada un dels espais.

Si ens detenim a observar el quadre *Interior sumptuós* (fig. 267) o ens imaginem la percepció de color de la galeria de la Casa Muntades (fig. 268 i 269) o del detall del saló de la Casa Bertrand (fig. 282), o si ens fixem en l'alçat de la Casa Navàs (fig. 283), podem concretar el que s'ha dit fins ara. En un espai de dimensions molt reduïdes, com ara la galeria de la Casa Muntades, ens trobem amb cortinatges, entapissats, paviment de mosaic, plantes, enteixinat de fusta, petits objectes decoratius, quadres i pintures emmarcades, escultures, catifes, etc. Tot plegat dóna lloc a una percepció cromàtica d'una gran intensitat.

La intensitat cromàtica recau també en la gran varietat de materials i d'acabats. En el període anterior el ventall d'acabats és més restringit. Ara, al tombant del segle, s'incorporen als interiors revestiments ceràmics, amb vidrats o reflexos metàl·lics, i són freqüents els estucs planxats i els esgrafiats, els mosaics de tota índole, una gran diversitat de fustes i marqueteries, els marbres, els vitralls, etc. Tots aquests materials donen lloc a percepcions de color molt diverses, a brillantors, reflexos, a contrastos molt rics i canvians.

La combinació de colors i, per tant, la seva percepció, també és fonamental per entendre la riquesa cromàtica. En els interiors de Mestres i Rogent, i encara en els primers exemples del període que ara estudiem,⁵⁵⁵ la combinació de colors és poc contrastada; són combinacions més homogènies i, per tant, atorguen una sensació de color més contínua. A mesura que ens atensem al canvi de segle ens trobem amb combinacions més contrastades, més alegres i vistoses. El moviment dels elements i ornaments que hem apuntat també ajuda que la percepció de color

⁵⁵² CODINA Y SERT, Ginés: *Composiciones decorativas: álbum de arte suntuario*, Barcelona, cap a 1888, ja que està dedicat a la reina regent.

⁵⁵³ Per conèixer els diferents catàlegs localitzats de la casa Escofet, vegeu epígraf 3.3.1.

⁵⁵⁴ L'any 1997 vàrem visitar l'antiga botiga del carrer Avinyó, en aquell moment en procés de desmantellament. El senyor Josep Guasch ens va facilitar algunes mostres de papers que es guardaven al magatzem. Bona part d'aquests papers pintats els va cedir al Museu d'Arts Decoratives de Barcelona. Actualment, any 2005, han estat catalogats i s'ha fet un inventari classificant-los per períodes cronològics i per procedència.

⁵⁵⁵ En els primers exemples dels anys vuitanta, com els de Comillas, les sanefes delimiten les superfícies, en una percepció de color més estàtica i plana.

sigui més vital i dinàmica. Es trenquen els límits, hi ha més contrast entre el color de fons i el color de la forma ornamental.⁵⁵⁶

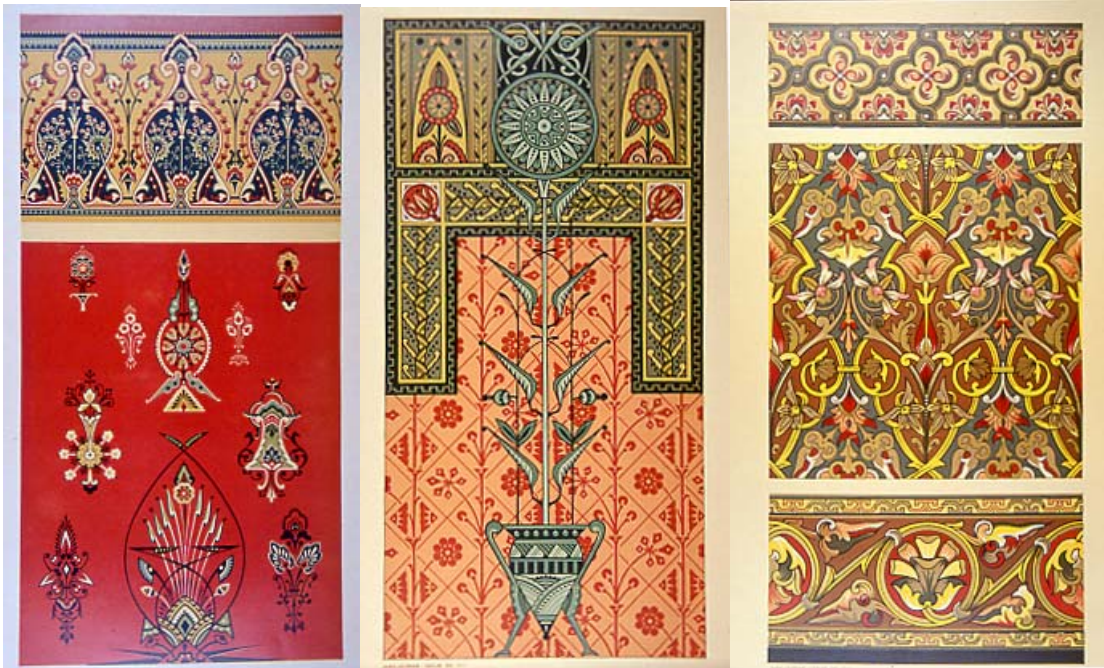


Fig. 279. Composició núm. 4.⁵⁵⁷

Fig. 280. Composició núm. 5.⁵⁵⁸

Fig. 281. Composició núm. 10.⁵⁵⁹

Ginés Codina y Sert: *Composiciones decorativas: álbum de arte suntuario*, Barcelona, cap a 1888, ja que està dedicat a la reina regent.

La percepció cromàtica s'intensifica i es reforça amb el joc de llum. Són molt freqüents les superfícies revestides de velluts o de teixits tornassolats, o d'acabats brillants, com els estucs planxats, els marbres i les ceràmiques, que aporten percepcions de llum i colors variants. La qualitat d'alguns papers pintats permet reflectir una lluminositat vibrant, en una percepció de llum i color molt intensa.⁵⁶⁰ Aquests efectes difícilment s'aconsegueixen amb altres materials.

⁵⁵⁶ Aquesta evolució es pot apreciar perfectament a través dels models presents als catàlegs editats per la casa Escofet entre 1891 i 1916. La paleta de colors emprada en uns i altres és la mateixa, el que va canviant és la combinació de colors i el disseny del paviment. Mentre que en els primers exemples la utilització de colors és poc contrastada i els dibuixos són geomètrics i estàtics, en els models a partir de 1900 es trenca la rigidesa formal i la combinació de colors és molt més contrastada i vistosa.

⁵⁵⁷ Està descrit amb aquests termes: "Estilo griego modernizado. Aplicaciones: A-Friso para pintura decorativa, y decorado de porcelanas. B-Varios motivos aplicables a fondos de pintura mural o papeles pintados".

⁵⁵⁸ "Estilo griego moderno. Aplicaciones: B-Cenefa aplicable a pintura mural, papeles pintados y azulejos. E-Fondo para papeles pintados y especialmente para estucos."

⁵⁵⁹ "Estilo ruso. Aplicaciones: A-Cenefa aplicable a pintura decorativa en general. B- Fondo aplicable a tapicería de muebles y cortinajes; papeles pintados y pintura mural. C-Friso para papeles pintados, aplicable al fondo B."

⁵⁶⁰ La relació entre llum i color es tracta a: VAN ZANTEN, David : "Architectural Polychromy on the Life in Architecture", *The Beaux-Arts 19th Century French Architecture*, Robin Middleton ed. London Thames and Hudson, 1982, p. 196-215.

El joc de llum i de color arriba a resultats molt expressius amb els vitralls, que tenyeixen la llum i proporcionen uns reflexos i una lluminositat que enriqueixen encara més la percepció cromàtica i lumínica dels interiors. Les finestres, les portes, les tribunes i les galeries amb vitralls constitueixen un element més en l'enriquiment cromàtic dels interiors.

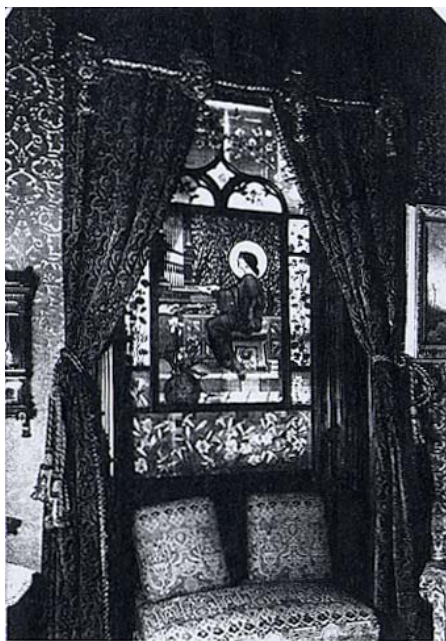


Fig. 282. Casa Bertran.⁵⁶¹



Fig. 283. Casa Navàs.⁵⁶²

Per altra banda, també hem de veure si es manté o es transforma el gust pels **estímuls tàctils**. Si en el període anterior hem vist que els relleus, reals o il·lusionistes, les textures, les robes i els teixits començaven a aflorar i a proporcionar moltes percepcions palpables, ara, a partir dels anys vuitanta, haurem d'esbrinar si es manté o es modifica aquesta capacitat expressiva. Ho analitzarem a partir de les fotografies de l'Arxiu Mas, que ens mostren els habitatges viscuts, amb tots els recursos necessaris perquè les persones que hi viuen s'hi puguin reconèixer i puguin gaudir de la seva força sensorial.

Si observem alguns dels interiors que hem anat reproduint en aquestes pàgines des dels primers exemples dels anys vuitanta, com ara la Casa Bertran (fig. 251) o la Casa Simon (fig. 252), fins a altres de la primera dècada del segle XX, com la Casa Muntades (fig. 260, 268 i 269) o les estances reproduïdes de la casa del Baró de Quadres (fig. 276) o la Casa Macaya (fig. 284), passant per tants altres, podem constatar que el desig tàctil hi és molt present, i que fins i tot s'incrementa. El que canvia ara respecte al moment anterior és que hi ha més diversitat de

⁵⁶¹ Arxiu Mas, núm. inventari G-42476. Es podria tractar de la casa que actualment es conserva en l'anomenat bosc Bertran situat entre els carrers Musitu, Putget i Cadis a Sant Gervasi. En aquest cas es tracta d'una casa d'Elies Rogent per a Felip Bertran d'Amat feta el 1889. Les fotografies de la façana guardades a l'Arxiu Mas ens mostren una forta semblança tot i que hi ha canvis importants des del punt de vista estilístic.

⁵⁶² Alçat saló Casa Navàs. MNAC, Gabinet d'Estudis i Gravats, número d'inventari 107-469.

materials. Al llarg d'aquestes línies hem anat apuntant que en el tombant de segle es perd la rigidesa formal respecte del moment anterior. Com a part integrant d'aquest canvi podem veure que s'incorporen recursos tàctils molt diversos. Els relleus reals o il·lusionistes ja no recauen en les formes geomètriques entrelaçades que s'obtenen a partir de la repetició de motlures ni en la conformació de plafons, sinó a partir de recursos molt diversos. Les garlandes emprades per Puig al saló de la Casa Trinxet (fig. 277) o al menjador de la Casa Baró de Quadres (fig. 265) en són un exemple, així com les rajoles ceràmiques en relleu del vestíbul de la Casa Baró de Quadres o els relleus de la xemeneia del menjador del palau de Sobrellano (molt semblant a la del Palau Güell, atribuïda a Camil Oliveres) o de la Casa Casas (fig. 261). Els efectes òptics d'alguns papers pintats també atorguen la percepció de relleu, en un efecte il·lusionista que també hi és en algunes pintures murals.



Fig. 284. Casa Macaya,⁵⁶³ 1898-1901: menjador.



Fig. 285. Taller Senyoreta Teixidor.⁵⁶⁴

Tots aquests recursos proporcionen una gran riquesa tàctil que s'emfasitza amb la gran abundància i diversitat de textures i acabats superficials. Els teixits, en tota la seva diversitat, agafen un protagonisme rellevant. El mobiliari entapissat amb robes texturades, cobretaules de pana, vellut o piqué, entre d'altres; algunes làmpades amb farbalans i borles; fronts de xemeneies amb frisos i passamans; portiers brodats; mantons, cobrellits, cortines de sedes i tuls; catifes i estores, i entapissats de vellut o moaré als paraments. Tot plegat esdevé un feix de sensacions tàctils, toves i flonges, que contrasten amb les superfícies polides de les ceràmiques vidrades, dels marbres o dels vitralls. És un joc de contrastos i d'estímuls que també s'obté a partir de contraposar superfícies llises amb altres de rugoses, com ara un estuc planxat amb un d'esgrafiàt o un parament ceràmic en relleu.

⁵⁶³ Casa Romà Macaya. Passeig de Sant Joan, 106-108. Josep Puig i Cadafalch. Arxiu Mas 516-E. Data foto: 1907.

⁵⁶⁴ Arxiu Mas, núm. 530. Data foto: 1907.

Els estímuls òptics i tàctils de les superfícies reforcen, una altra vegada, la idea de revestiment, un revestiment que en alguns casos tanca l'espai i en altres l'obre de manera il·lusional cap a fora, en el cas de les pintures murals paisatgístiques que recobreixen tot el parament. A partir del fons Mas hem pogut constatar que les pintures murals en els paraments superiors són força freqüents, sobretot als menjadors. Un primer exemple d'això és el menjador de la Casa Thomas (fig. 286), de Lluís Domènech i Montaner. Un gran paisatge cobreix tot el parament superior, per sobre de l'arrambador de fusta, i passa d'un parament a l'altre sense cap tall, amb una clara voluntat de continuïtat. Al menjador de la Casa Casas (fig. 261) una pintura que reproduïx escenes campestres recobreix tot el parament superior per sobre d'un arrambador prou alt que recull tot el mobiliari; és una mirada cap a la natura, cap a una vida tranquil·la i informal. La pintura mural també és present al menjador de la casa d'Avel·lí Trinxet (fig. 287), on una pintura de Joaquim Mir cobreix tots els paraments per sobre de l'arrambador, en un esclat de llum i color. Al menjador de la Casa Recolons (fig. 274) també podem apreciar una escena campestre, atribuïda a Josep Llimona,⁵⁶⁵ que cobreix el parament superior; aquí, com en els altres exemples, l'escena passa d'un parament a l'altre com un tot. També veiem una pintura així al menjador de la Casa Mallol (fig. 266). Aquest és un exemple més tardà, tot i que no en tenim confirmada la data; la fotografia és de 1912. Aquí, a diferència dels altres exemples, s'emmarca la pintura i una petita motllura delimita cada un dels paraments.



Fig. 286. Casa Thomas,⁵⁶⁶ 1895-1898. Menjador.



Fig. 287. Casa Trinxet, 1904. Menjador.

El desig d'estímuls sensorials arriba en alguns indrets a concretar-se en estímuls auditius. El cant d'ocells que evoca la natura i que acompanya els quefers de la casa és un recurs més en aquest interior tan atent a tot allò sensible. La presència de gàbies a l'hivernacle de la Casa

⁵⁶⁵ CASAMARTINA, Josep, *L'interior de 1900. Adolf Mas fotògraf, op. cit.*, p. 80.

⁵⁶⁶ Casa Thomas, carrer Mallorca, 291-293. Lluís Domènech i Montaner. Arxiu Mas 607-E. Data foto: 1908.

Simon (fig. 270) o a la galeria de la Casa Muntades (fig.268 i 269) ens mostra l'atenció a qualsevol element que pugui reportar un gaudi sensorial. Si ens fixem bé, un altre cop, en la galeria, podem veure que en molt poc tros, en un espai petit, hi trobem tots els estímuls possibles. Els moviments que generen els objectes, les plantes i el dibuix del terra; els estímuls òptics dels colors dels objectes, de les robes, dels marquets, de les plantes, etc.; els estímuls tàctils que generen els cortinatges que envolten les persones, els entapissats, el contrast entre paviment de gres i les catifes; i, finalment, el cant dels ocells, tot plegat en una eclosió sensorial.



Fig. 288. Casa Ramon Oller, 1900. Habitació.

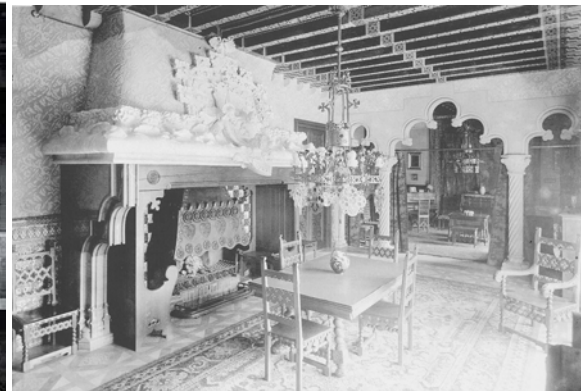


Fig. 289. Casa Amatller, 1898-1900. Menjador.

De tot el que hem dit fins ara podem concloure que la força sensorial és, en primer lloc, un fi en si mateixa com a satisfacció d'una apetència psicològica. Els jocs sensorials són per al gaudi i el plaer de l'estant. La voluntat de gaudi sensorial esdevé el criteri fonamental per entendre aquests interiors. L'apetència sensorial està per sobre de qualsevol llenguatge estilístic concret. Els llenguatges estilístics, en tot cas, són utilitzats segons els seus trets sensorials, són pur material formal.

En segon lloc, també és un instrument per a la definició del caràcter, ja que el diferent joc d'estímuls permet definir el caràcter d'una estança. L'enriquiment sensorial no s'expressa igual en totes les estances, la percepció de cada una varia segons el seu ús i la seva funció. A través de les fotografies guardades dels interiors en els quals intervé Gaspar Homar (habitació de la Casa Oller, fig. 288) podem apreciar que la percepció dels àmbits més íntims, com les habitacions, és més serena: els colors emprats són més clars i menys contrastats. Per altra banda, hem vist que els menjadors, normalment disposats a la crugia posterior, vinculats a les galeries, són espais molt lluminosos, amb el mobiliari disposat de manera que transmet serenitat i assossec (Casa Amatller, (fig. 289).

Per últim, aquest és un recurs vinculat a la idea de revestiment. En la mesura que parlem de repetició i d'isotropia, i d'estímuls òptics i tàctils, ens referim a qualitats tèxtils que reforcen la idea de revestiment. No hi ha cap qualitat tectònica.

La sensorialitat durant aquest període ja no sols és patrimoni dels interiors sinó que arriba, en un flux de dins cap a fora, fins a la **façana**. En estudiar cada un dels exemples dels anys cinquanta

als setanta hem vist que la façana respon a un ordenament acadèmic al marge de la transformació que s'està donant a l'interior. Aquesta contenció formal es perllonga als vestíbuls i els llocs de recepció. En el període a què ara ens referim aquesta relació canvia. L'apetència sensorial traspasa el llindar del que és estrictament habitatge, ocupa els llocs de recepció i d'accés i arriba fins a la façana. Tot això ens porta a apuntar un canvi important respecte al moment precedent. A partir d'alguns exemples haurem d'esbrinar com es concreta.

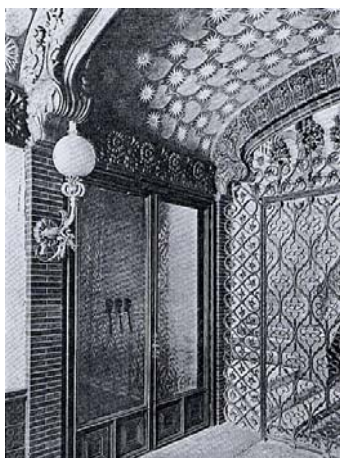


Fig. 290 i 291. Casa Casas. Vestíbul atribuït a Josep Pascó. Es pot apreciar que el motiu ornamental de l'esgrafiats del sostre és el mateix que el paviment de mosaic hidràulic de la casa Escofet del catàleg de 1904, també obra de Josep Pascó.



Fig. 292. Vestíbul de la casa de Ramon Oller.

El vestíbul de la Casa Casas (fig. 290), el de la casa de Ramon Oller (fig. 292) o el de la Casa Baró de Quadres (fig. 276) són tres exemples, entre molts dels que podríem apuntar, que ens mostren que els espais de recepció són llocs on també es palesa la riquesa sensorial. En els exemples de Mestres i Rogent hem vist que els ordres arquitectònics i l'ordenament acadèmic són vàlids, encara, en aquells espais públics i de recepció. Es tracta d'una concepció en què l'espai obert al públic, vinculat a l'entrada, no pot expressar el mateix que els interiors, àmbits restringits a les persones del cercle social o familiar. En aquest sentit ho argumenta Alzola⁵⁶⁷ en una cita que ja hem aportat (vegeu apartat 2.4.1.1) quan diu que s'ha de donar als espais públics una respectuosa deferència cap a les lleis de l'"ornato público". Aquesta contenció es perd a partir dels anys vuitanta i ens trobem que en alguns vestíbuls els recursos sensorials són els mateixos que els dels interiors. En efecte, el moviment i els recursos òptics i tàctils que hem vist a l'interior són vàlids també per a les escales i els vestíbuls.

Les façanes, com hem apuntat, també modifiquen l'expressió. Les façanes dels edificis d'habitatges entre els cinquanta i els setanta, i fins i tot durant els anys vuitanta, mantenen els models formals de la tradició acadèmica. En aquest sentit, l'acabat de la façana expressa l'articulació dels elements arquitectònics. La planta baixa es tracta com un sòcol, una imposta

⁵⁶⁷ ALZOLA, Y MINONDO, Pablo de: *El arte industrial en España*, Bilbao, Imprenta Casa Misericordia, 1892. Reedició a Madrid, Colegio de Caminos, Canales y Puertos, 2002.

remarca cada un dels sostres, les cantonades es reforcen amb encoixinats, el parament central és un especejat de pedra o d'estuc imitació pedra, importa l'aparença tectònica, sigui real o no, i el coronament és una balustrada o una barana de ferro.



Fig. 293. Casa Enric Batlló.⁵⁶⁸



Fig. 294. Casa Vicenta Vilaró.⁵⁶⁹



Fig. 295. Casa Joan Coma.⁵⁷⁰



Fig. 296. Casa Amatller.



Fig. 297. Casa Granell.⁵⁷¹

A les façanes a partir de la dècada dels noranta hi trobem canvis importants. Per entendre'ls hem de tenir en compte el canvi d'ordenances que es fa l'any 1891: com ja s'ha explicat en la introducció, les noves ordenances permeten augmentar l'alçada, afegir tribunes amb volades més grans i dotar el coronament d'elements escultòrics; és a dir, permeten la singularització de la façana i la superació del model comú i repetit insistentment a l'Eixample de Barcelona.

A les façanes que trobem a partir d'aquest moment hem de continuar referint-nos a sòcol, parament central i coronament, però en un plantejament nou. Com a l'interior, sòcol i

⁵⁶⁸ Passeig de Gràcia, 75. Arquitecte: Josep Vilaseca i Casanovas. 1891-1896.

⁵⁶⁹ La Rambla, 33. Arquitecte: Camil Oliveres. Entre 1885 i 1898.

⁵⁷⁰ Passeig de Gràcia, 74. Arquitecte: Enric Sagnier i Vilavecchia. 1904-1907.

⁵⁷¹ Girona, 122. Arquitecte: Jeroni F. Granell i Manresa, 1901-1903.

coronament responen a un tractament funcional i d'acabat, al terra i al cel, i deixen entremig un cos central. Si observem els exemples aportats veiem que el parament central es planteja com un revestiment. Tant a la Casa Enric Batlló (fig. 293), acabada amb maó vist, com a la Casa Vicenta Vilaró (fig. 294), amb rajoles de València, com a la Casa Joan Coma (fig. 295) o la Casa Amatller (fig. 296) i la casa Granell (fig. 297), acabades amb esgrafiats, el que preval en aquestes façanes és la idea de revestiment. Com hem vist als interiors, l'acabat volgudament tectònic es va abandonant. Estem davant d'un revestiment continu que traspasa tota la superfície. Un revestiment en el qual també recau l'apetència sensorial. Els estímuls òptics i tàctils que hem vist en els interiors també hi són aquí. El color i la textura del maó, els jocs cromàtics i de llum, els reflexos i les brillantors de les rajoles i el joc de colors, de relleus i d'ombres dels esgrafiats constitueixen una font d'estímuls sensorials que ha passat a l'exterior. Els revestiments ocupen tota la superfície de dalt a baix en una clara referència, sobretot pel que fa als esgrafiats,⁵⁷² al pensament de Semper.

3.2.4. Idea de confort

A la introducció hem apuntat que als interiors dels habitatges de final de segle s'evidencia una demanda nova, la de confort. Aquest confort es concreta en els béns d'equipament que permeten accedir a uns serveis, almenys a les cases benestants, fins ara inèdits. Tal com apunta Mireia Freixa,⁵⁷³ la modernització de l'habitatge comença a ser una realitat a la Barcelona de finals de segle. Es millora la xarxa de sanejament, l'aigua potable arriba a les llars, amb la qual cosa apareix la sala de bany, que substitueix les comunes i els rentamans. La cuina econòmica permet la planificació del treball i es pot gaudir d'aigua calenta. A més, l'enllumenat, de gas primer i elèctric després, és una realitat, i l'ascensor facilita l'accés a l'habitatge i permet qualificar els pisos superiors. És a dir, ens trobem amb uns habitatges amb tota una sèrie de millores tècniques que permeten una vida més confortable.

Però, a més de les millores tècniques, ens trobem amb uns habitatges, sobretot referint-nos a l'Eixample de Barcelona però generalitzable a molts altres eixamples urbans, més assolellats i amb una més gran preocupació per l'airejament. La planta tipus de l'habitatge de l'Eixample s'obre a dues façanes, cosa que permet una doble orientació. Ja no ens trobem amb uns edificis que s'organitzen a l'entorn d'un pati interior, sinó que són habitatges amb dues crugies exteriors, la del davant que s'obre al carrer i la del darrere al pati d'illa, en les quals se situen les estances més preuades. Ja ens hem referit a la visió aportada per la literatura que ha recollit Marfany, a través de la qual es constata que el trasllat massiu de gent cap a l'Eixample obeeix a la voluntat de millorar la qualitat de vida. Es tracta de fugir dels carrers foscos i humits de la ciutat antiga per gaudir d'habitatges assolellats i alegres, habitatges ben orientats i amb una distribució més d'acord amb les exigències d'higiene i de salubritat. Aquests conceptes estan

⁵⁷² Per conèixer l'evolució dels esgrafiats en el segle XIX vegeu l'epígraf 3.3.2.

⁵⁷³ FREIXA, Mireia: *Gaspar Homar. Moblista i dissenyador del modernisme*, "La casa de la burgesia a Barcelona als anys del modernisme, una nova manera de viure", Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Fundació "la Caixa", 1998, p. 118-137.

vinculats a l'eclosió a Europa del pensament realista en l'arquitectura de finals de segle XIX i inicis del XX.⁵⁷⁴



Fig. 298. *La migdiada*⁵⁷⁵. Anterior a 1894.



Fig. 299. Henry Havard.⁵⁷⁶

A més de les millores objectives d'equipament i de condicions d'habitabilitat, el confort i la comoditat també es donen perquè hi ha uns espais més personals, llocs on hom es deixa anar perquè s'hi troba bé. És l'àmbit personal preservat del món exterior. En aquest sentit, és molt eloqüent la descripció que fa l'advocat Deberga a la novel·la *Pilar Prim*,⁵⁷⁷ quan, en referir-se a casa seva, parla de "niuet". El quadre de Martí Alzina *La migdiada* (fig. 298) reflecteix molt bé aquest esperit. Una figura masculina despresa de la jaqueta, amb sabates d'estar per casa, es deixa anar a sobre d'una butaca per fer una migdiada. Difícilment podríem situar l'escena en un moment anterior. La pintura cospa la tranquil·litat, la serenitat i la familiaritat de la qual es pot gaudir a casa.

Aquesta demanda de privacitat és possible perquè hi ha una distribució que diferencia prou bé els espais d'ús social i públic dels espais de caràcter més privat i familiar. A la crugia que s'obre al carrer hi ha les estances de recepció i de reunió social. La crugia posterior, on hi ha el menjador i la galeria, constitueix l'àmbit més familiar i quotidià. Són uns espais on és freqüent la presència d'objectes i de records personals on hom es reconeix, on troba la seva trajectòria

⁵⁷⁴ MALLGRAVE, Harry Francis: "From Realism to Sachlichkeit: The Polemics of Architectural Modernity in the 1890s" a *Issues & Debats. Otto Wagner. Reflections on the Raiment of Modernity*, Santa Monica, California, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1993.

ANDERSON, Stanford: "Salichkeit and Modernity, or Realist Architecture" a *Issues & Debats. Otto Wagner. Reflections on the Raiment of Modernity*, Santa Monica, California, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1993.

⁵⁷⁵ Ramon Martí Alzina (1826-1894). Museu Nacional d'Art de Catalunya.

⁵⁷⁶ HAVARD, Henry: *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration. Depuis le XIII siècle à nos jours*, *op. cit.*

⁵⁷⁷ OLLER, Narcís: *Pilar Prim*, 1906. Edició actual: Barcelona, Edicions 62, 1999 (Col·lecció de Butxaca, 17).

biogràfica. Les galeries, tant si són grans i notables com les de la Casa Casas o més convencionals com a la majoria d'habitatges, són un àmbit alegre i acollidor, un espai on més fàcilment es pot tenir una actitud més desinhibida.

L'actitud relaxada i desinhibida també la permet el mobiliari. La popularització del butacó de molles és un element més que ens mostra el canvi d'actitud. L'escena de *La migdiada* difícilment es podria donar amb una cadira rígida. La butaca permet aquesta postura relaxada i alhora la butaca es popularitza perquè hi ha la voluntat de gaudir de la comoditat i d'actituds més disteses. En aquest sentit és interessant veure que un dels gravats que apareixen a l'obra de Henry Havard⁵⁷⁸ és el *confortable* (fig. 299).

L'oli *Interior sumptuós* (fig. 267) ens mostra un saló amb un mobiliari còmode. Les butaques disposades davant de la foganya evidencien la voluntat de disposar d'un espai representatiu però alhora amb exigències de comoditat.

3.3. Formes de producció

La riquesa expressiva que hem vist en aquests interiors respon a la voluntat formal alhora que requereix que estiguin a punt els recursos materials. Només es pot arribar a aquests resultats si existeix una indústria que proporciona els materials necessaris, com ara paviments, revestiments, papers pintats, teixits, etc.; si es revitalitzen les tècniques tradicionals, tècniques com ara els estucs, els esgrafiats, els vitralls i la forja, entre altres, perquè se'n pugui fer ús a partir de les exigències arquitectòniques de finals del XIX; i, finalment, si hi ha un ventall d'artistes i artesans que entenen les exigències formals de finals de segle i s'impliquen en la seva renovació.

El que ens proposem ara és concretar què aporta la indústria, en què consisteix el procés de revitalització de les tècniques i quin paper hi fan els artistes i artesans. En aquest nou context, qui canalitza els gustos i les demandes dels estadants i els transforma en solucions concretes és l'arquitecte. L'arquitecte és qui condueix cap a l'objectiu final.

3.3.1. Indústria

En les últimes dècades del segle XIX la indústria assumeix millores en el procés de producció (forns, premses, extrusores, etc.) i incorpora materials que, com el ciment, s'han anat posant a punt al llarg del XIX.⁵⁷⁷ Aquesta nova situació permet que apareguin nous revestiments i que s'actualitzin alguns revestiments ja existents. Hi ha uns industrials que a partir del seu enginy i de la seva capacitat d'experimentar i de buscar arreu novetats i noves patents posen a l'abast de l'arquitectura nous materials i noves tècniques o bé n'actualitzen altres d'existents.



Fig. 300-302. Paviments continus del catàleg *Fabricación del mosaico hidráulico Nolla para pavimentos, zócalos, revestimientos de paredes*, Valencia, La empresa, [18-?]

⁵⁷⁷ Per conèixer l'evolució de la producció del ciment al llarg del XIX vegeu: CÁRCAMO, Joaquín; ROSELL, Jaume: *La fábrica Ceres de Bilbao*, Bilbao, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Bilbao, 1994.

Al mateix temps, la indústria és cada vegada més sensible a les modes i als canvis formals. Hi ha una voluntat de renovar els models i d'adequar els productes a les noves tendències formals. Artistes i arquitectes entren en el procés de disseny, la qual cosa permet a la indústria comercialitzar alguns revestiments dissenyats per aquests.

El que ens proposem és, en primer lloc, concretar quins són alguns dels materials nous. Ens referirem al mosaic de la Casa Nolla, al mosaic hidràulic i al cartró pedra. En segon lloc, aportar el coneixement d'alguns materials i tècniques existents que es renoven formalment i s'actualitzen a partir de millores en la producció. És el cas d'alguns elements de ceràmica, dels teixits i dels papers pintats. Finalment, volem mostrar que la renovació formal de tots aquests materials depèn de la incorporació d'artistes i arquitectes en el procés de disseny.

3.3.1.1. Materials nous

Mosaic de la Casa Nolla⁵⁷⁸

És un paviment de gres monocrom conegut popularment com a *mosaic Nolla*. La Casa Nolla és la que introdueix aquesta tècnica a Espanya i la que la comercialitza arreu.⁵⁷⁹ És un paviment fet a base de peces quadrades no més grans de 10 × 10 centímetres, normalment de 5 × 5 centímetres. Les peces són monocromes, però a partir de la seva combinació s'aconsegueixen paviments amb una gran diversitat de dibuixos i de colors.

Com hem vist a través de les cases estudiades d'Elies Rogent, és un material que s'ha anat introduint al mercat barceloní des de la dècada dels anys setanta (vegeu apartat 2.3.2.2). A través dels documents de les obres d'Elies Rogent hem constatat com s'inicia la relació d'aquest amb la Casa Nolla. Des de la Casa Arnús fins a la Casa Albà, entremig col·laboren en la Casa Almirall, hi ha un procés de coneixement del material. En la primera obra el paviment emprat

⁵⁷⁸ Vegeu especialment els treballs de: BARBERA NOLLA, M^a Rita: "Evocación de la fábrica de mosaicos Nolla", novembre de 1973.

CARDELLS MARTÍ, Francisco A.: "Nolla: capçalera industrial innovadora a Espanya", juliol de 1995. *Roda del Temps*, núm. 3, p. 16-22.

FERRANDO FOLCH, Germán: "La industria". Article facilitat per l'Institut de Tecnologia de la Ceràmica de la Diputació de Castelló.

JOSÉ PITARCH, A.; DALMASES, N.: *Arte e industria en España 1774-1907*, Barcelona, Editorial Blume, 1982.

NAVAS, Teresa: *La Casa Escofet de mosaic hidràulic (1886-1936)*, Universitat de Barcelona. Tesi de llicenciatura inèdita, dirigida per Mireia Freixa, 1986.

PORCAR, Josep Lluís: *Manual-guía técnica de los revestimientos y pavimentos cerámicos*, Castellón, Instituto de Tecnología de la Cerámica, Diputación de Castellón, 1987.

PORCAR, Josep Lluís; CURIESES, Juli: *La ceràmica vidrada a l'arquitectura*, "Breus notes sobre el producte i la tecnologia de fabricació"; "Les tècniques artesanes", Reus, Cambra Oficial de la Propietat Urbana, 1989, p. III-XVII.

⁵⁷⁹ També el produeixen altres empreses. En aquest sentit, hem localitzat a la Biblioteca de Catalunya un catàleg de la Casa Piñón que mostra paviments molt semblants. MOSAICO PIÑÓN [firma comercial]: *Mosaico Piñón*, Barcelona, 189-?, Biblioteca de Catalunya, Secció de Gràfics. Signatura V(7)B. També sabem de la fàbrica Llevat de Reus.

per Rogent és molt comú i senzill, s'usa com el paviment ceràmic convencional.⁵⁸⁰ En la tercera obra en què col·laboren, la Casa Albà, el paviment encarregat és més ric formalment, de tres tons, però encara lluny de les possibilitats cromàtiques i de composició a què s'arriba més tard. De fet, el mateix Miquel Nolla retreu en una carta a Rogent que les comandes siguin només de paviments senzills. Aquesta relació ens mostra que en les obres de Rogent hi ha una progressiva atenció als paviments, uns paviments que es pensen inicialment com una superfície que ha d'anar completament tapada per catifes o estores –per tant, només són un suport– i que, en el tercer exemple, el de la Casa Albà, ja se li dóna un valor cromàtic. El paviment es comença a valorar més enllà de les qualitats estrictament funcionals.

A finals de segle, com hem vist a partir dels exemples analitzats, el camí iniciat en les obres de Rogent s'ha consolidat. Ara, part de l'expressivitat sensorial que defineix els interiors recau en els paviments. Són paviments per ser mostrats. És en aquest context en què hem d'emmarcar l'estudi de qualsevol paviment, no només del mosaic Nolla, sinó també del paviment hidràulic o qualsevol altre a què ens puguem referir.

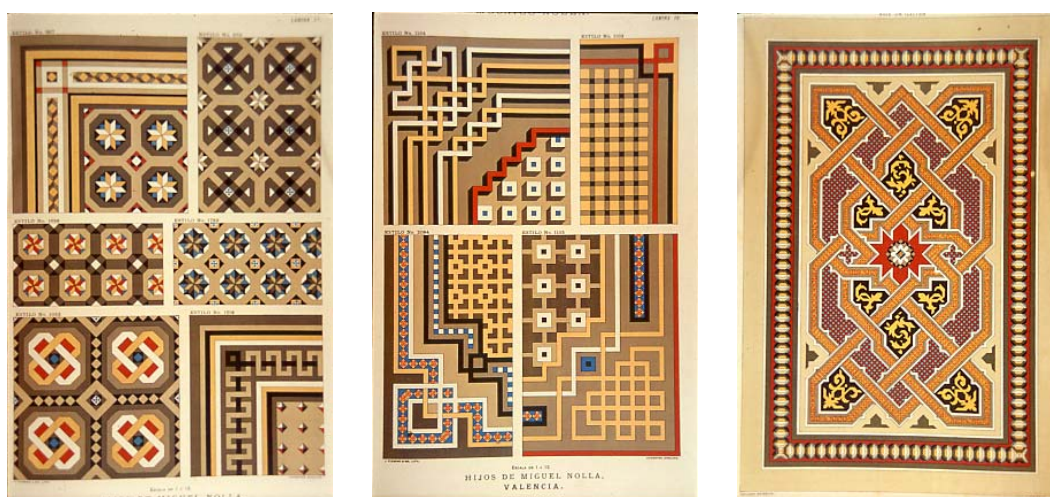


Fig. 303-305. Alguns paviments amb sanefa del catàleg *Fabricación del mosaico hidráulico Nolla para pavimentos, zócalos, revestimientos de paredes*, Valencia, La empresa, [18-?]

El mosaic Nolla proporciona una riquesa cromàtica i formal d'acord amb les exigències expressives de l'arquitectura de finals de segle. Durant els anys noranta del segle XIX i la primera dècada del segle XX coincideix la capacitat de la fàbrica de produir models molt vistosos i variats i d'una gran riquesa plàstica amb la demanda de clients i arquitectes de materials que permetin, precisament, interiors que satisfacin sensorialment.

⁵⁸⁰ Els documents que tenim no ens permeten confirmar si el format emprat és de 5 × 5 centímetres o més gran.

La Casa Nolla creix extraordinàriament durant els anys setanta i vuitanta,⁵⁸¹ primer de la mà del seu fundador, Miquel Nolla i Bruixet (Reus, 1815 – Meliana, 1879) i després dels seus fills, Miquel i Lluís. Durant aquest temps es posa a punt un ventall de composicions molt ampli. A través del catàleg *Hijos de Miguel Nolla*,⁵⁸²⁵⁸³ podem apreciar les qualitats d'aquest material (fig. 300-305). No està datat, però ben probablement s'edita per a una ocasió rellevant, l'Exposició Universal de 1888.⁵⁸⁴ És un catàleg de 22 làmines, en cada una de les quals hi ha normalment entre sis i vuit models (només en dues o tres làmines la importància i complexitat dels models fan que només n'hi apareguin dos o tres). La majoria dels paviments són continus, es formen a partir de la repetició d'un dibuix geomètric. Tot i així, també n'hi ha que s'emmarquen amb una sanefa perimetral. Tots els paviments són de colors molt lluits, els més senzills són de tres tons.

A més de les qualitats formals, hem d'afegir les qualitats tècniques que en aquest moment es valoren respecte als paviments ceràmics convencionals. En primer lloc, com que és un paviment fet a base de peces petites, no pateix alteracions dimensionals en el procés de cocció. En segon lloc, és un material d'una gran uniformitat cromàtica, són peces monocromes i que es couen alhora; s'eviten les diferències de to habituals en altres tipus de ceràmica.

Aquests avantatges fan que sigui un material molt emprat en l'arquitectura barcelonina des de finals dels anys vuitanta fins als inicis del segle XX. Entre els exemples que hem estudiat hem localitzat l'ús d'aquest material a la Casa Muntades, 1895-1896 (fig. 268), a la Casa Ramon Oller, de l'any 1900, i a la Casa Recolons, 1907-1909 (fig. 275).

L'aspecte més laboriós d'aquest paviment és la col·locació. Per cada metre quadrat que es col·loca s'han de repetir sistemàticament diferents processos.⁵⁸⁵ A més, són peces petites que

⁵⁸¹ CARDELLS, F.: "Nolla: capçalera industrial innovadora a Espanya", *op. cit.*, p. 19. "De poc més d'una colla de 20 treballadors a 1865 passem a veure entrar diàriament a les dependències de la fàbrica del Camí de Barranquet a més de 500 el 1871".

Sabem, també a través de la referència de Cardells, que el 1865 hi havia tres forns, que el 1866 n'hi havia cinc i el 1874 sis, que perduraren fins a la dècada dels vuitanta.

⁵⁸² És el nom de l'empresa després de la mort del seu fundador. A l'epígraf 2.3.2.2. ja ens hem referit als diferents noms de l'empresa al llarg de la seva existència.

⁵⁸³ HIJOS DE MIGUEL NOLLA [firma comercial]: *Fabricación del mosaico hidráulico Nolla para pavimentos, zócalos, revestimientos de paredes*, València, l'empresa, 18-?. Des de 1879, que és quan mor Miguel Nolla i Bruixet i passa a portar el nom dels seus fills. Biblioteca Col·legi d'Arquitectes de Barcelona. Signatura: DF-1001. Aquest catàleg porta el nom d'Elies Rogent (1821-1897) a la portada.

⁵⁸⁴ CATÁLOGO: *Catálogo general oficial de la Exposición Universal de Barcelona 1888*, Barcelona, Imprenta Sucesores de N. Ramírez y Cía., 1888.

⁵⁸⁵ Al catàleg *Hijos de Miguel Nolla* es donen les instruccions per a una bona col·locació del paviment. Els processos que s'han de seguir són els següents:

1. Cobrir tot el terra amb una capa de suport d'una part de calç i tres de sorra sense garbellar.
2. Per col·locar-ne un metre:
 - Emmarcament amb rastells longitudinals.
 - Capa base, entre els rastells d'una part de calç i una de sorra fina.
 - Reglejat amb galga.
 - Beurada de pòrtland.
 - Reglejat de nou.
 - Col·locació de les llosetes humitejades abans.

s'han d'anar disposant seguint una composició concreta. Aquesta circumstància esdevé un desavantatge respecte a altres materials com el mosaic hidràulic, que, com veurem, durant aquestes dècades s'estén notablement.

Podem afirmar que durant la dècada dels noranta i la primera del XX coexisteixen ambdós paviments. A partir de llavors el mosaic Nolla s'arracona en benefici del mosaic hidràulic. A l'entorn de 1915 es pot parlar d'inici de crisi en l'empresa Nolla.⁵⁸⁶ La Casa Nolla no desapareix i segueix fent mosaics més enllà d'aquesta data. Hem localitzat un altre catàleg sense datar, amb el nom de *Mosaicos Nolla SA*;⁵⁸⁷ es tracta d'un catàleg posterior a 1920, moment en què l'empresa esdevé societat anònima. Es palesa un canvi formal en els models proposats per adaptar-se als nous gustos del moment. Tot i així, en aquest moment és un material en retrocés.

Mosaic hidràulic⁵⁸⁸

El mosaic hidràulic es conforma a partir de rajoles⁵⁸⁹ de morter de ciment hidràulic emmotllades i premsades, normalment quadrades de 20 × 20 centímetres (però també n'hi ha de més petites i de més grans i de formes poligonals diverses), amb un acabat llis, jaspiat o fent un dibuix que cobreix tota la superfície d'una estança.⁵⁹⁰

-
- Emmarcament amb travessers cada metre col·locat.
 - Disposició d'una post sobre el metre col·locat i piconament.
 - Neteja.

El rendiment de la col·locació és de vuit metres quadrats per dia.

⁵⁸⁶ CARDELLS, F.: "Nolla: capçalera industrial innovadora a Espanya", *op. cit.*, p. 21. "Així, a 1915, comptava una esplendor ja pàl·lida, puix només 300 obrers entre homes i dones no es podien comparar als més de 500 de l'època daurada".

⁵⁸⁷ MOSAICO NOLLA [firma comercial]: *Mosaicos Nolla SA*, València, l'empresa, 19-?. Biblioteca del Col·legi d'Arquitectes de Barcelona. Signatura: D-14097.

⁵⁸⁸ Vegeu principalment: JOSÉ PITARCH, A.; DALMASES, N.: *Arte e industria en España 1774-1907*, Barcelona, Editorial Blume, 1982.

NAVAS, Teresa: *La Casa Escofet de mosaic hidràulic (1886-1936)*, *op. cit.*

NAVAS, Teresa: "Las artes aplicadas en la formulación de la arquitectura modernista", *El modernisme*, 2 vol., Barcelona, Olímpiada Cultural, 1990, p. 269-276.

NAVAS, Teresa: "El mosaic hidràulic: una art aplicada del segle XIX", Barcelona, abril-juny de 1988. *Butlletí Informatiu de Ceràmica*, número 37.

ROSELL, Jaume; ROSELL, Joan Ramon: *El mosaic hidràulic*, Barcelona, Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, 1985.

⁵⁸⁹ La rajola hidràulica està conformada per tres capes: la capa fina, el brasatge i el gros.

La capa fina és la superior, la que queda a la vista i la que pateix el desgast de l'ús. És en aquesta capa on es fan els diferents acabats. Està formada per un morter de ciment blanc, sorra de marbre i pigments segons el dibuix d'acabat. El gruix d'aquesta capa un cop premsada és de 4,5 a 5 mil·límetres.

El brasatge és la capa d'entremig i té un gruix semblant a la primera. És a base de ciment gris i sorra, amb una proporció de 2 a 4 parts de ciment per una de sorra. S'emmotlla sec ja que té la funció de prendre l'excés d'aigua de la capa fina i del gros.

El gros és la capa inferior; es tracta també d'un morter de ciment gris però més pobre, amb una proporció de 3 a 5 parts de sorra per una de ciment. La superfície més porosa permet una millor agafada amb el morter de col·locació.

⁵⁹⁰ Els aspectes concrets de la producció de les rajoles es poden trobar a: ROSELL, Jaume; ROSELL, Joan Ramon: *El mosaic hidràulic*, Barcelona, Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, 1985.

Les diferents peces poden anar conformant un paviment continu, en el sentit que una mateixa composició cobreix tota la superfície. Són paviments fets a base de dues o tres peces, a vegades de forma, dimensió i color diferents, de manera que es van combinant per formar un dibuix. Són normalment els més senzills i són presents a pràcticament tots els catàlegs que hem consultat.

Per altra banda, també són molt habituals els paviments que es componen per a cada estança, a partir d'un dibuix de fons, d'una sanefa i d'una faixa. Les rajoles de fons són les que ocupen la part central de l'estança; pot ser una mateixa que es va repetint o a partir de combinacions de diferents rajoles. Les rajoles de la sanefa normalment fan un dibuix diferenciat que permet encerclar l'estança. Les rajoles de la faixa són normalment llises, van des de la sanefa fins a la paret, cosa que permet encaixar el dibuix o assumir les irregularitats de l'estança. És una disposició de peces que conforma un dibuix per a cada estança. El paviment rep un tractament formal, és a dir, assumeix valors plàstics i expressius. Aquesta disposició l'hem vist en alguns paviments de la Casa Antonés (fig. 231 i 232),⁵⁹¹ de 1863, i també en alguns dels proposats per Henry Havard a *L'art dans la maison. Grammaire de l'ameublement*.⁵⁹² En canvi, tots els que apareixen al *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration. Depuis le XIII siècle à nos jours*⁵⁹³ són continus. Pel que fa a la mateixa Casa Nolla, en alguns dels seus models del catàleg que hem datat a l'entorn de 1888 també n'hi apareixen. Aquestes composicions recorden les catifes. Recordem que Rogent en els plec de condicions inclou els llistons per cobrir amb estores tot el paviment. D'alguna manera, en aquests moments de finals de segle es traspasa la capacitat expressiva al paviment i s'hi reproduïxen els recursos formals de les catifes.

Si ens cenyim als catàlegs de la Casa Escofet entre 1891 i 1916,⁵⁹⁴ observem que els llisos tenen més presència en el primer i que, en els posteriors, es van concentrant en les primeres pàgines⁵⁹⁵ per donar més rellevància als altres. A l'*Àlbum-catalech* de 1900 tots els paviments proposats

⁵⁹¹ ANTONÉS Y COMPAÑÍA [firma comercial]: *Álbum artístico dedicado a los señores arquitectos y maestros de obras y propietarios*, Barcelona, Miguel Blanchart, 1863.

⁵⁹² HAVARD, Henry: *L'art dans la maison. Grammaire de l'ameublement*, París, C. Maupou & B. Flammarion Editeurs, sense datar.

⁵⁹³ HAVARD, Henry: *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration. Depuis le XIII siècle à nos jours*, *op. cit.*

⁵⁹⁴ ESCOFET FORTUNY [firma comercial]: *Álbum artístico*, Barcelona, 1891.

ESCOFET TEJERA Y CÍA. [firma comercial]: *Álbum general Escofet Tejera y Cía. S. en C.*, Madrid, Sevilla, l'empresa, s. d., entre 1896 i 1900.

ESCOFET TEJERA Y CÍA. [firma comercial]: *Álbum catalech n° 6*, Barcelona, Escofet Tejera, 1900.

ESCOFET Y CÍA, S. en C. [firma comercial]: *Pavimentos artísticos de mosaicos hidráulicos. Álbum n° 7*, Barcelona, l'empresa, 1904.

E. F. ESCOFET Y CÍA. [firma comercial]: *Mosaicos Escofet*, Barcelona, l'empresa, 1908.

E. F. ESCOFET Y CÍA. [firma comercial]: *Fábrica de mosaicos Escofet*, catàleg núm. 7, Barcelona, l'empresa, 1912.

E. F. ESCOFET Y CÍA. [firma comercial]: *Fábrica de mosaicos Escofet*, catàleg núm. 7, Barcelona, l'empresa, 1913.

E. F. ESCOFET Y CÍA. [firma comercial]: *Fábrica de mosaicos Escofet*, catàleg núm. 7, Barcelona, l'empresa, 1916.

E. F. ESCOFET Y CÍA [firma comercial]: *Fábrica de mosaicos Escofet*, catàleg núm. 9, Barcelona, l'empresa, 1916.

⁵⁹⁵ Exceptuant el de 1900, ja que és una edició excepcional i no segueix ni el format dels altres. Tampoc no hi ha una continuïtat d'alguns models, cosa que sí que passa entre la resta.

són amb fons, sanefa i faixa. En canvi, al catàleg núm. 9, de 1916, hi ha un canvi de models important. Alguns dels paviments d'autor ja no segueixen la composició de faixa, sanefa i fons, sinó que són continus, palesen els canvis formals que es donen en aquest moment.

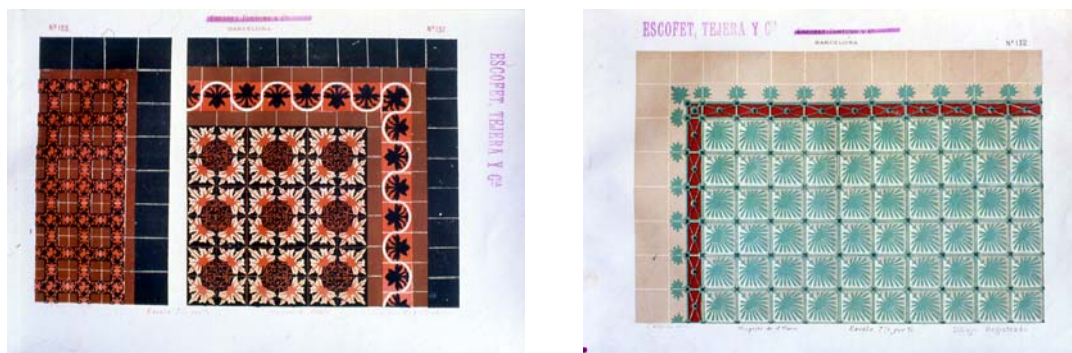


Fig. 306 i 307. Dos paviments del catàleg Escofet Fortuny, 1891. El de l'esquerre és d'Alexandre de Riquer i el de la dreta de Josep Pascó

Com esdevé material d'arquitectura

El mosaic hidràulic com a producte industrial és a punt a Catalunya durant la dècada dels setanta, però no serà fins a la dècada dels noranta que s'assumeix com un material d'arquitectura, un material que, a més d'avantatges tècnics i de col·locació, és capaç d'oferir bons dissenys i qualitats plàstiques.

Aquest material apareix a partir del moment en què la producció del ciment artificial s'ha generalitzat. El primer lloc on es desenvolupa aquesta tècnica és a França, on el ciment i els treballs que se'n deriven estan fortament arrelats.⁵⁹⁶ Les primeres cases que el produiran a Catalunya importen la maquinària i el ciment des de França. A Espanya les primeres cimenteres són la de Tudela-Vegin (Astúries) el 1898 i la de Castellar de n'Hug (1902-1904).⁵⁹⁷

Les primeres fàbriques de mosaic hidràulic a Catalunya i a Espanya es creen entre 1867 i 1876.⁵⁹⁸ Hi ha alguns precedents, molt puntuals, de fabricació de granits i pedra artificial.⁵⁹⁹ De totes les que es creen en aquest període la que té més rellevància, per la proximitat amb la

⁵⁹⁶ Tant Rosell com Navas es refereixen a un precedent italià, el *banchetto* al segle XVIII. És una rajola feta a base de ciment natural. Però el paviment fet a base de morter de ciment artificial i premat es desenvolupa al llarg del XIX a la zona de Marsella. Segons Navas, aquesta és una circumstància molt favorable per al desenvolupament del mosaic hidràulic a Catalunya, ja que un dels pioners en la producció d'aquest material a Catalunya, Orsola, resideix un temps, abans d'establir-se a Barcelona, al sud de França.

⁵⁹⁷ CÁRCAMO, Joaquín; ROSELL, Jaume: *La fàbrica Ceres de Bilbao, op. cit.*

⁵⁹⁸ L'any 1867 Casa Garret, Rivet i Cia., el 1873 Butsems i Fradera i el 1876 Orsolà Solà i Cia. Potser també la casa Gerónimo Boada de Mataró. Referències donades per: NAVAS, Teresa: *La Casa Escofet de mosaic hidràulic, op. cit.*

⁵⁹⁹ És el cas que citen José Pitarch i Núria Dalmases (JOSÉ PITARCH, A.; DALMASES, N.: *Arte e industria en España 1774-1907, op. cit.*) de l'Apolytomena (1850) a Madrid o de La Progresiva a Bilbao.

indústria francesa i per l'embranchida de la mateixa casa, és la que funda el 1876 Orsolà i Solà i Cia.⁶⁰⁰ A inicis dels anys vuitanta es crea la Fàbrica de Rafel Mumbrú i el 1886 es funda la Casa Escofet Fortuny. Es tracta, per tant, d'un material que es comença a donar a conèixer a finals dels anys setanta i inicis dels vuitanta i que es va consolidant productivament al llarg de la dècada dels vuitanta. En aquests anys és encara un material de producció acotada i amb una presència restringida al mercat. És un material que ha de superar algunes reticències, sobretot de caire formal. Sabem, a través de Teresa Navas,⁶⁰¹ que en l'Exposició de 1888, on es presenten les cases Orsolà Solà i Escofet, entre d'altres, se li fan alguns retrets formals: "...Se resienten de defecto, de falta de dirección artística, tan indispensable y de suprema necesidad, si han de dominarse los gustos del mercado". Aquesta mancança l'atribueix "a la dificultad de encontrar buenos y discretos dibujantes aquí, en España, donde la pintura y el dibujo aplicado en las industrias no se cultiva como debiera...". Per a l'autor d'aquest escrit Escofet és l'únic exemple de bona direcció artística per la novetat dels dibuixos i perquè renova respecte al que s'està fent.⁶⁰² També trobem aquest retret en el *Tratado de construcción civil*, de Florencio Ger; diu així: "...Se hacen de color blanco, rojo castaño, amarillo, negro ó combinándolos formando figuras, no presentando tintas muy fuertes, pues la del blanco y amarillo son algo sucias, bastante apagada la del rojo y aplomada la del negro". Comparant-lo amb Nolla diu: "Presentan variadas figuras de fáciles o complicados dibujos que se asemejan al llamado mosaico Nolla, aunque no con sus brillantes colores".⁶⁰³

Durant la dècada dels noranta es creen nombroses empreses que produeixen mosaics hidràulics,⁶⁰⁴ la qual cosa indica que és un negoci rendible, és un material amb una demanda creixent i amb uns costos de producció assumibles. La producció no requereix grans inversions inicials,⁶⁰⁵ la maquinària més rellevant és la premsa i se'n van adquirint a mesura que la casa es consolida. El procés de col·locació⁶⁰⁶ és sensiblement més senzill que el del mosaic Nolla, no

⁶⁰⁰ NAVAS, Teresa: *La Casa Escofet de mosaic hidràulic*, op. cit., p. 89-96.

⁶⁰¹ Ibidem, p. 101. Cita que extreu de la publicació *Estudios sobre la Exposición Universal de Barcelona inaugurada el 20 de mayo y cerrada el 9 de diciembre de 1888*, Diario Mercantil, Barcelona, 1888, p. 300.

⁶⁰² "...Verdadera novedad en los dibujos, saliéndose de ciertos moldes en que se mueve la parte artística de esta potente industria nacional", p. 304.

⁶⁰³ GER LOBEZ, Florencio: *Tratado de construcción civil*, Edmundo Capdeville, Madrid, 1888, p. 65.

⁶⁰⁴ PUYO COLLET, Joan: *La pedra artificial i el mosaic hidràulic: les primeres aplicacions del ciment a Catalunya*, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya. Projecte final de carrera inèdit, 1999. Tutora: Maria Isabel Rosselló i Nicolau, p. 258.

La Catalana, Fernández y Cía. (FERNÁNDEZ: *Mosaicos Fernández y Cía.*, Barcelona, 19-?, COAC-d.14098), Salvador Bulet y Cía. (SALVADOR BULET: *Fábrica de mosaicos hidràulicos Salvador Bulet*, Barcelona, l'empresa, 1909, COAC), Isidro Torres, Juan Vila (VIUDA E HIJOS DE JUAN VILÁ: *Viuda e Hijos de Juan Vilá: gran fàbrica de mosaicos hidràulicos, granito y piedra artificial*, Barcelona, l'empresa, 19-?, COAC-DF-988], José Foncuberta, Viuda de Guizard y Recouly, Teòtim Fortuny.

⁶⁰⁵ ROSELL, J.; ROSELL, J. R.: *El mosaic hidràulic*, op. cit., p. 7.

⁶⁰⁶ La col·locació es pot fer a *truc de maceta* (una per una) o a *l'estesa* (es col·loquen alhora franges de rajoles). Tant en un cas com en l'altre s'ha de fer una mestra i fixar uns cordills per no esbiaixar les peces. A diferència del mosaic Nolla, sobre la capa de regulació només es col·loca un morter de ciment i pols de ciment. No cal emmarcar cada metre i passar la galba, la qual cosa fa que el procés sigui més senzill. Vegeu els catàlegs d'Escofet Tejera y Cía. de 1896 i el de Salvador Bulet i Cia. de 1905, on es fan diverses recomanacions per a la col·locació del paviment, que no anava inclosa amb la comanda. Als treballs de Rosell i Navas està tractat àmpliament.

calen tants processos i, com que les peces són més grans, rendeix més. Per tant, ens trobem davant d'un material força avantatjós des del punt de vista de la producció i la col·locació. A més de la regularitat del material i del bon comportament davant del moviment dels sostres, en el moment en què milloren els dissenys i els colors es converteix en un material idoni per a les exigències formals de finals de segle. Deixa de ser un material només valorat per les qualitats tècniques per convertir-se en un material que aporta als interiors l'expressivitat sensorial buscada.

En aquest sentit, qui té un paper fonamental és la Casa Escofet, que de bon començament aposta per incorporar dissenys d'artistes reconeguts. Ja hem vist que l'any 1888 s'elogia la seva qualitat artística respecte a les altres cases. Hem pogut consultar i treballar amb els diferents catàlegs apareguts des de 1891 fins a 1916 (vegeu nota), a través dels quals hem pogut constatar la importància dels dissenys i la qualitat general dels dibuixos. Són molts els artistes que col·laboren amb Escofet; hi dedicarem una atenció especial en parlar de la col·laboració dels artistes amb la indústria. A més, Josep Pascó⁶⁰⁷ (1855-1910) treballa durant un llarg període de manera continuada per a la casa. Una fita rellevant en aquest sentit és l'*Àlbum catalech n° 6*, del període Escofet Tejera, editat el 1900. Molts dels paviments dissenyats per a aquest àlbum es col·loquen en interiors d'habitatges de gran categoria.⁶⁰⁸ També la Casa Orsolà Solà incorpora dissenys d'autor. Els arquitectes i artistes de més renom del moment dissenyaran paviments, de manera que confereixen al producte una imatge de prestigi.



Fig. 308 i 309. Dues làmines del catàleg d' Escofet Fortuny, 1891. Els dos paviments de la làmina de la dreta són de Josep Pascó i el de dalt a la dreta de la figura 309 és d'Alexandre de Riquer.

⁶⁰⁷ Josep Pascó i Mensa (Sant Feliu de Llobregat, 1855 - Barcelona, 1910). Escenògraf, il·lustrador, dissenyador i decorador. Professor de Dibuix i Art Decoratiu Aplicat a la Indústria a l'Escola de Belles Arts de Barcelona (Llotja).

⁶⁰⁸ Hem localitzat un dels dissenys de Puig i Cadafalch a l'interior de la Casa Golferichs⁶⁰⁸ (1900-1901), de Joan Rubió i Bellver. Un disseny de Josep Vilaseca és en un habitatge de la Pedrera i un d'Alexandre de Riquer al Liceu (BASSEGODA I NONELL, Joan: *El Círculo del Liceo. 125 aniversario. 1847-1972*, Barcelona, Círculo del Liceo, 1973). D'Alexandre de Riquer també se'n col·loquen a l'Hotel Terminus de Puig i Cadafalch, 1903 (CASAMARTINA I PARASSOLS, Josep: *L'interior del 1900. Adolf Mas fotògraf, op. cit.*, p. 135).

Per tant, a finals dels noranta i inicis del segle XX és un material que assumeix les demandes de qualitat d'acabat, de diversitat cromàtica i de configuració tèxtil. És un material molt adequat a la sensibilitat arquitectònica del final de segle i es perllonga, assumint canvis formals, fins a la dècada dels anys trenta del segle XX. A més, suposa un abaratiment de producció respecte a altres tècniques que el precedeixen i una economia en el procés de col·locació. A inicis de segle el gres ceràmic i el paviment hidràulic coexisteixen, però ja hem dit que a l'entorn de 1915 la Casa Nolla ja entra en un procés de recessió.

En la primera dècada del segle XX apareixen més cases productores.⁶⁰⁹ La competència ja no és entre un material o l'altre sinó entre els diversos fabricants de mosaic hidràulic. Escofet en els seus catàlegs alerta contra els imitadors i defensa la millor qualitat del seu producte i dels seus dissenys, que es copien arreu.

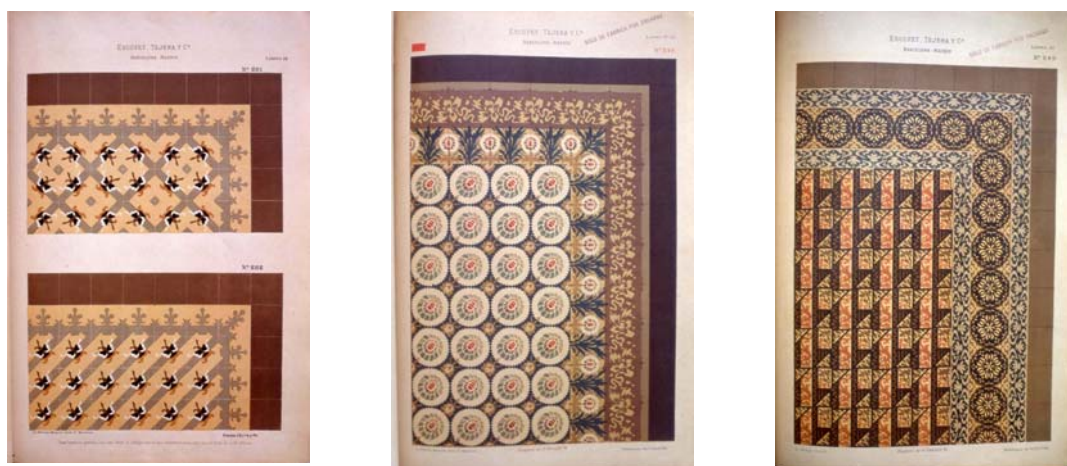


Fig. 310-312. Paviments de l'*Album Escofet Tejera, S. en C.*, entre 1896 i 1900. Els models de les figures 211 i 312 són de Josep Triadó.

Dues publicacions⁶¹⁰ d'inicis del segle XX confirmen la gran difusió del producte. Domingo Sagrañes,⁶¹¹ en referir-se a aquest paviment, diu: "Actualmente se emplean en gran escala en la pavimentación de habitaciones". I Barrerol, en una publicació de 1921, assenjala un dels avantatges de la seva difusió: "Esta clase de embaldosado [...] ha tomado un gran incremento merced a su baratura".

⁶⁰⁹ Es creen noves empreses tant a Barcelona com a diferents ciutats catalanes com Reus, Manresa, Mataró, Vic, Arenys de Mar, etc. Entre d'altres, hem localitzat: Falcó i Vilella, Martín Barbarà, Jaume Jubany Cassà, Juan Josa (JOAN JOSA: *Fàbrica de mosaicos hidráulicos*, Barcelona, l'empresa, 19-?, COAC. D-14095), Ramon Porcar, J. Roura i Cia. (J. ROURA: *Fàbrica de mosaicos J. Roura i Cia S. en C. Vich*, Barcelona, l'empresa, 19-?, COAC 16865], J. Ral Escofet (antic Isidre Torres), Coll i Clariana, Gabarró, Tarrida y Cía., Pedro Seguí.

⁶¹⁰ Dada recollida per Joan PUYO COLLET: *La pedra artificial i el mosaic hidràulic: les primeres aplicacions del ciment a Catalunya*, op. cit., p. 261.

⁶¹¹ SUGRAÑES, Domingo: *Tratado completo teórico y práctico de arquitectura y construcción modernas*, Marcelino Godoy, Barcelona, sense data.

El mosaic hidràulic és durant les dècades del tombant del segle un material que ha assolit una excel·lent qualitat formal; n'hi ha models aptes per a interiors de prestigi. Al mateix temps, per la seva producció industrial, és un material assequible per a un sector social molt ampli.

Rajoles de cartró pedra⁶¹²

Les rajoles de cartró pedra són una patent d'Hermenegild Miralles per a la realització, principalment, d'arrambadors per a interiors. L'aparença és semblant a la rajola de València i els dibuixos i els acabats superficials es prenen dels models ceràmics.



Fig. 313 i 314. *Azulejos cartón piedra Hermenegildo Miralles, 1894.* El disseny de la portada és de Josep Pascó.

És un material que hem d'entendre com un *invent*, per la qual cosa la seva pervivència està vinculada a la casa comercial. Pel que sabem, és al mercat durant un període de temps delimitat. Inicialment ho havíem valorat com una raresa, una excepcionalitat interessant, però sense gaires conseqüències. En adonar-nos que aquest material s'empra en obres d'Antoni Gaudí i de Josep Puig i Cadafalch, entre d'altres, la nostra valoració inicial va canviar. No és tant un material anecdòtic, un invent més o menys reeixit, sinó que en un determinat moment el cartró pedra va oferir unes possibilitats formals que es van introduir entre alguns dels arquitectes més rellevants del moment. La demanda d'expressivitat sensorial i de revestiments lluïts també es podia cobrir amb aquest nou material. És un material de baix cost, lleuger i fàcilment emmotllable; per tant, permet solucions agosarades de gran expressivitat. Un exemple que visualitza aquesta afirmació

⁶¹² HERMENEGILDO MIRALLES [firma comercial]: *Azulejos cartón-piedra. Patente invención España y extranjero. Nuevo elemento para la decoración. Arrimaderos, frisos, artesonados, muebles, etc.*, Barcelona, l'empresa, 1894. Biblioteca de Catalunya. Secció de Gràfics. Signatura: V (7). Propaganda comercial. Construcció (format B).

HERMENEGILDO MIRALLES [firma comercial]: Barcelona, l'empresa [?], s. d. Biblioteca de Catalunya. Secció de Gràfics. Signatura: V(7). Propaganda comercial, construcció, format CB.

són les rajoles que revesteixen el parament del *fumoir*, els revoltons del menjador i d'un dels dormitoris de la primera planta de la Casa Vicens.⁶¹³

Als treballs i estudis realitzats⁶¹⁴ a l'entorn dels revestiments i de les tècniques emprades en l'arquitectura del tombant del segle s'esmenta l'existència d'aquest material, però sempre molt succintament, de passada. És per aquest motiu que considerem interessant exposar la informació que hem recollit a partir de les publicacions i dels anuncis a la premsa fets pel mateix Hermenegild Miralles. L'any 1894 publica el catàleg *Azulejos cartón-piedra. Patente de invención en España y el extranjero. Nuevo elemento para la decoración. Arrimaderos, frisos, artesonados, muebles, etc., etc. No se rompen, son ligeros, impermeables y baratos.*⁶¹⁵ La portada (fig.) és dissenyada per Josep Pascó, que com hem vist és un col·laborador habitual de la Casa Escofet i autor d'interiors com la casa de Ramon Casas.

És un material, tal com es descriu al catàleg, fet a base de tres classes de cartró heterogenis, íntimament lligats entre si per pressió hidràulica. La producció més habitual és la de rajoles de 20 × 20 centímetres amb una aparença molt semblant a les rajoles de València. Els models que s'ofereixen són com els ceràmics, sobretot d'inspiració islàmica i historicista. Alguns són en relleu imitant el relleu per aresta de les rajoles ceràmiques. Ambdues cares de cada peça i els cantells s'envernissen per assegurar un aspecte lluent i per impermeabilitzar.



Fig. 315 i 316. *Azulejos cartón piedra* Hermenegildo Miralles, 1894.

⁶¹³ Vegeu BIZAR, Xavier: *El tractament de la superfície de la Casa Vicens*. Treball de final de carrera inèdit. Tutora: Maria Isabel Rosselló Nicolau. Barcelona, Escola Superior d'Edificació de Barcelona, UPC. Curs 1998-1999. Es guarden unes fotografies del dormitori a la Càtedra Gaudí.

⁶¹⁴ SALA, Teresa M.: "Talleres y artifices del modernismo", *El modernisme*, 2 vol., Barcelona, Olimpíada Cultural, 1990, p. 265.

GARCÍA ESPUCHE, Albert: *El quadrat d'Or. Centre de la Barcelona modernista*, op. cit., p. 272 i 275.

SALA, Teresa M.: "Interior(s) de Gaudí", Barcelona, *Gaudí. Art i disseny* [catàleg publicat amb motiu de l'exposició], Fundació Caixa de Catalunya, 2002, p. 40.

CASANOVA, Rossend: "Gaudí i els seus col·laboradors: artistes i industrials a l'entorn de 1900", *Gaudí 2002. Miscel·lània*, Barcelona, Planeta, Ajuntament de Barcelona, 2002, p. 260.

⁶¹⁵ HERMENEGILDO MIRALLES [firma comercial]: *Azulejos cartón-piedra. Patente invención España y extranjero. Nuevo elemento para la decoración. Arrimaderos, frisos, artesonados, muebles*, op. cit.

Els arrambadors són la solució més habitual, però també, com hem vist a la Casa Vicens, es podien fer algunes peces expressament.⁶¹⁶ A l'última pàgina del catàleg es diu que es pot trobar “en los principales almacenes de papeles pintados, se encargan de hacer las instalaciones, dar precios y cuantos detalles se les pidan”.

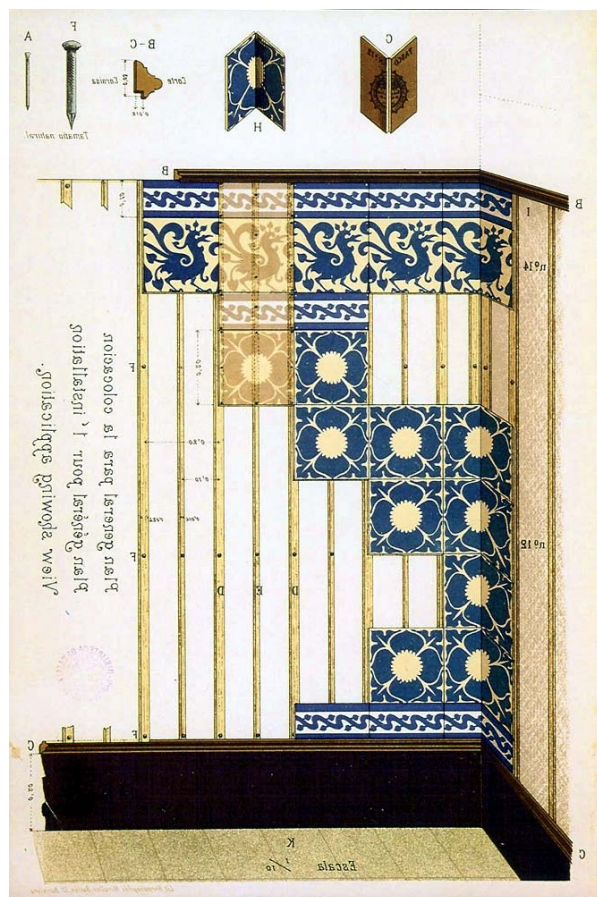


Fig. 317. Làmina explicativa del procés de col·locació

El procés de col·locació s'explica detalladament al catàleg; a més, s'adjunta un dibuix per ajudar a la comprensió del procés (fig. 317). Per col·locar un arrambador de cartró pedra, el que s'ha de fer en primer lloc és fixar una motllura horitzontal de fusta a vint centímetres del terra i una altra motllura, igual que l'anterior, a la part superior. Ambdues han de tenir una petita galga per encaixar els llistons verticals sobre els quals es claven les rajoles de cartró pedra. Hi ha dos tipus de llistons, uns de 0,024 centímetres, que coincideixen amb les juntes verticals, i uns altres disposats entremig de 0,014 centímetres, que fan de suport en el centre de les rajoles per evitar que s'enfonsin. Tant les rajoles com els llistons es claven amb puntes. A cada rajola hi ha vuit

⁶¹⁶ Pensem, sense tenir-ne cap confirmació documental explícita, que Miralles és un home conegut en els ambients arquitectònics, ben relacionat i amb una certa capacitat d'experimentar amb el producte amb què treballa. Probablement en alguns casos proporcionava peces fetes expressament o feia proves amb els altres protagonistes del final de segle.

puntes, tres a cada costat i dues al mig. Es comença per una cantonada, es fa una incisió vertical a la part posterior de les rajoles, de manera que es puguin doblegar i fer el caire. Segons publicita l'empresa, qualsevol fuster una mica pulcre pot fer-ne la col·locació. Al sòcol inferior, els vint centímetres que queden per sota de la motllura es pinten amb pintura a la cola, d'un color fort; d'aquesta manera es pot fregar sense malbaratar les peces.

Els avantatges que argumenta l'empresa en comparació amb els arrambadors ceràmics amb què competeix són la facilitat i rapidesa de col·locació, que no es trenquen, que són lleugeres (120-150 grams la peça), cosa que n'economitza el transport, i no es trenquen pel camí, que es poden treure i posar, i el baix preu en relació amb l'efecte que produeixen.

Aquests avantatges, a més de les possibilitats formals, permeten que aquest material tingui una certa repercussió: el trobem en obres de compromís i de renom. La mateixa Casa Hermenegildo Miralles fa una publicació on es recullen les obres més emblemàtiques.⁶¹⁷ És una publicació feta amb la finalitat de prestigiar el producte. A través d'aquesta publicació sabem que hi ha arrambadors de cartró pedra al Gran Hotel Colón, de l'arquitecte Andreu Audet, de l'any 1902,⁶¹⁸ a l'Hotel Tèrminus, de Josep Puig i Cadafalch, de 1903⁶¹⁹; al Caf  Torino, de Puig i Cadafalch; també al sostre d'un saló interior d'Antoni Gaudí, de l'any 1902,⁶²⁰ també al palau dels marquesos d'Alfarràs,⁶²¹ interior d'inspiració islàmica. Per altra banda, també hem pogut saber que aquest material s'empra al menjador de les caves Codorniu, de Josep Puig i Cadafalch, dels anys 1901-1904.

Totes les obres que hem esmentat en qu  s'empren aquestes rajoles i les referències trobades⁶²² circumscriuen aquest material en un període de temps relativament curt: des dels anys noranta, tot i que hi ha l'exemple anterior de la Casa Vicens,⁶²³ fins als primers anys del segle XX. Probablement és el temps en què la firma comercial  s en actiu. No sabem si la curta vida

⁶¹⁷ HERMENEGILDO MIRALLES [firma comercial]: Barcelona, l'empresa [?], s. d. Biblioteca de Catalunya. Secció de Gràfics. Signatura: V(7). Propaganda comercial, construcció, format CB. No es guarden les tapes.

⁶¹⁸ Es poden veure algunes imatges d'aquests interiors a: GARCÍA ESPUCHE, Albert: *El quadrat d'Or. Centre de la Barcelona modernista*, op. cit., p. 272-275.

⁶¹⁹ Es poden veure imatges d'aquests interiors a: ibídem, p. 290.

També a CASAMARTINA I PARASSOLS, Josep: *L'interior del 1900. Adolf Mas fotogr f, op. cit.*, p.135.

⁶²⁰ és l'exemple més remarcant a la bibliografia. GARCÍA ESPUCHE, A.: *El quadrat d'Or. Centre de la Barcelona modernista op. cit.*, p. 293; CASANOVAS, R.: "Gaudí i els seus col·laboradors. Artistes i industrials a l'entorn de 1900", op. cit., p. 261. SALA, T. M.: "Interior(s) de Gaudí", op. cit., p. 40.

⁶²¹ No sabem del cert si es tracta del palau dels marquesos d'Alfarràs del carrer Ample, actualment desaparegut, o si es tracta d'un altre palau dels marquesos situat a Horta. Els jardins d'aquest palau han donat el nom de *laberint* a tot el conjunt. Vegeu: SOBREQU S I CALLIC , Jaume (dir.): *Història de Barcelona*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, volum 5. "El desplegament de la ciutat manufacturera", p. 173.

⁶²² Hem localitzat una propaganda comercial a la publicació *Arquitectura y Construcción*, any I, núm. 18, Barcelona, 23 de novembre de 1897, p. 280-281.

⁶²³ A més dels revoltons del menjador, Rossend Casanova apunta que també es van emprar al *fumoir* (CASANOVA, Rossend: "Gaudí i els seus col·laboradors: artistes i industrials a l'entorn de 1900", *Gaudí 2002. Miscel·l nia*, Barcelona, Planeta, Ajuntament de Barcelona, 2002, p. 260).

d'aquest material respon a aquesta limitació comercial o hi ha altres raons que el fan inviable a partir d'un moment determinat.

3.3.1.2. Materials que s'actualitzen

Ceràmica⁶²⁴

La ceràmica és molt present en l'arquitectura de finals de segle. Però la seva força no respon, inicialment, a l'empenta de la indústria, sinó al seu valor evocador. El testimoni de la ceràmica en l'arquitectura medieval i moderna, a més de la seva vinculació amb l'arquitectura mudèjar i islàmica, atorga a aquest material uns valors evocadors que van molt més enllà de la disponibilitat d'un determinat material o d'unes millores tècniques.

És per això que ens referirem a la ceràmica, entesa en un sentit ampli (des del seu ús per a arrambadors fins a peces en volum, cresteries, etc.), en parlar de la renovació i la recuperació de les tècniques tradicionals. La incorporació de la ceràmica en l'arquitectura va més enllà del que pot suposar la posada a punt d'un procés productiu. A més, veurem que l'interès inicial és el de recuperar tècniques emprades en el passat, i només després, el de millorar la producció.

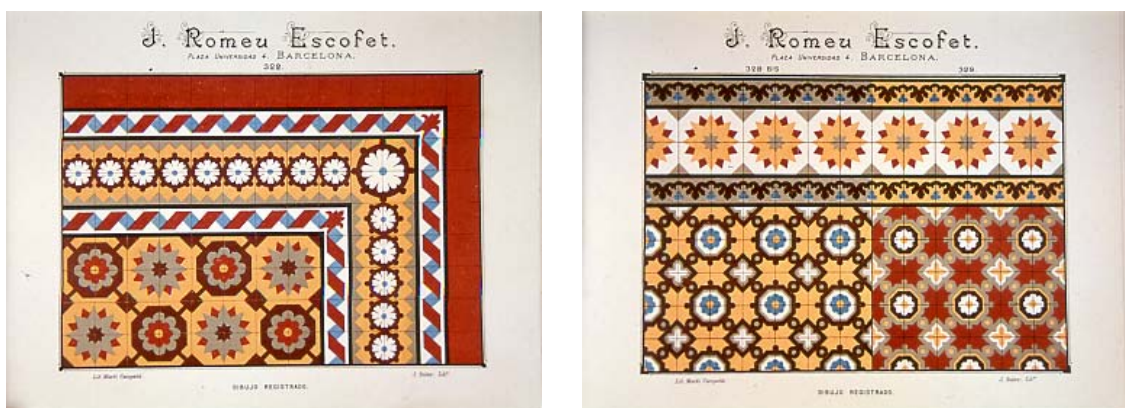


Fig. 318 i 319. *Fàbrica al vapor de productes ceràmics J. Romeu Escofet*, Barcelona, 1898.

Tot i això, dins de la indústria ceràmica hi ha alguna aportació encapçalada pels mateixos fabricants que ofereix un material “nou” amb millors prestacions. Ens referim concretament als

⁶²⁴ ALZOLA Y MINONDO, Pablo de: *El arte industrial en España*, op. cit.

EXPOSICIÓN: *Exposición de las Bellas Artes e Industrias Artísticas*, Barcelona, J. Thomas & Cia, 1896.

J. ROMEU ESCOFET [firma comercial]: *Fàbrica al vapor de productes ceràmics J. Romeu Escofet*, Barcelona, 1898.

J. ROMEU ESCOFET [firma comercial]: *Fàbrica al vapor de productes ceràmics J. Romeu Escofet*, Barcelona, 19-?.

PORCAR, Josep Lluís: *Manual-guía técnica de los revestimientos y pavimentos cerámicos*, Castellón, Instituto de Tecnología de la Cerámica, Diputación de Castellón, 1987.

paviments ceràmics, no al mosaic de gres monocrom de tipus Nolla que ja hem esmentat, sinó a les millors incorporades al paviment tradicional per obtenir el mosaic incrustat al foc.⁶²⁵

En les dècades de finals de segle, com hem apuntat, a través de la força que adquireixen el mosaic Nolla i el paviment hidràulic, el paviment deixa de ser una superfície estrictament funcional per adquirir una expressió pròpia, fins i tot imita les catifes i estores que abans el cobrien.

Dins d'aquest context la indústria tradicional es veu abocada a actualitzar i a competir amb els nous materials que hi ha al mercat, a assumir les modes, els acabats i els dissenys dels altres materials. En aquest sentit, és interessant l'aportació que fan industrials com J. Romeu Escofet. A través del catàleg de la seva fàbrica publicat el 1898⁶²⁶ sabem que des de quatre anys abans produeix mosaics incrustats al foc. No és el primer que ho fa; pel que sabem, a l'Exposició de 1888 la Casa Àngel Anchisi d'Arenys de Mar ja en mostrava, tot i que aleshores se li retreia poca qualitat artística (el mateix que es comenta del mosaic hidràulic).⁶²⁷

És un paviment de peces quadrades, policromades segons el dibuix de tot el conjunt. Respecte al mosaic Nolla, és més fàcil de col·locar, ja que les peces són més grans i quadrades i els dibuixos no estan sotmesos a la trama geomètrica de rectes. La Casa J. Romeu Escofet supera l'inconvenient formal que havien apuntat alguns crítics a partir de la incorporació d'un director artístic, Joan Castañé. Al catàleg apareixen diferents models basats en una composició de paviment com la que hem vist, sobretot en el mosaic hidràulic, a base de fons, sanefa i faixa. Que és un material en competència amb el mosaic hidràulic i el mosaic Nolla queda palès al mateix catàleg:

Al revés de lo que sucede con los mosaicos hidráulicos, los mosaicos incrustados al fuego son más bonitos y más sólidos cuanto más viejos [...] otra ventaja es su poco peso, pues mientras que un metro de hidráulico pesa 45 Kils. un metro de incrustados al fuego solo pesa 25 Kils. [...] Tampoco puede compararse este mosaico, el llamado mosaico Nolla, compuesto de piezas pequeñas que se levantan con suma facilidad y con dibujos de líneas geométricas que nada dicen, mientras que en mis mosaicos el dibujante ha podido dar rienda suelta a su fantasía.

És interessant el cas de J. Romeu Escofet perquè mostra la forta empenta dels industrials en el final de segle. Des de 1892 fins a 1898 canvia notablement la seva oferta, introdueix nous materials i millora la seva qualitat formal. A l'exposició "Belles arts i indústries artístiques" duta a terme a Barcelona el 1892 mostra rajoles i teules fabricades al vapor.⁶²⁸ Les rajoles

⁶²⁵ És una ceràmica policroma que se sotmet a dues coccions a elevada temperatura.

⁶²⁶ J. ROMEU ESCOFET [firma comercial]: *Fábrica al vapor de productos cerámicos J. Romeu Escofet*, Barcelona, 1898 (1894). És una segona edició, la primera és de 1894. Se'n guarda un exemplar a la biblioteca del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Demarcació de Barcelona. Signatura D-14085.

⁶²⁷ ALZOLA Y MINONDO, Pablo de: *El arte industrial en España, op. cit.*, p. 297.

⁶²⁸ Pensem que aquest qualificatiu del vapor es refereix a l'energia emprada. En aquests moments el vapor s'empra per moure les premses i per pastar.

exposades són de diferents mides, de color blanc i vermellores.⁶²⁹ És a dir, es tracta del mateix producte que hem vist al catàleg d'Antonés de 1863.⁶³⁰ Només dos anys més tard, el 1894, ja produeix rajoles incrustades al foc i edita el primer catàleg (no l'hem localitzat). L'any 1894 fa la segona edició del catàleg. És interessant apuntar el que diu en la introducció ja que mostra com s'ha fet ressò de la necessitat de millores formals: "...Tengo el gusto de manifestar a los consumidores que he aumentado el número de dibujos nuevos y originales también, del Director artístico Juan Castañé, quien además ha hecho un detenido estudio en la combinación de colores, de los dibujos antiguos, que me permite presentar esta segunda edición como un álbum completamente nuevo".

Tot i l'empenta de Romeu Escofet, a curt termini el paviment que tindrà més implantació serà el mosaic hidràulic; la vigència dels mosaics incrustats al foc es limita als anys a l'entorn del canvi de segle.

Aquest exemple ens mostra que hi ha entre els industrials un fort interès per la innovació i la recerca. Hi ha una certa facilitat per muntar infraestructures que permeten anar oferint diferents materials i millorar els existents.

Teixits⁶³¹ i papers pintats⁶³²

A través de l'estudi dels interiors de finals de segle hem constatat que s'abandona el referent acadèmic. No és necessari ni el record de l'articulació del parament que hem vist en els anys cinquanta i setanta, sinó que es va cap a un parament continu, un parament que reforça la idea de revestiment, de superfície tèxtil.

Els materials i les tècniques que confereixen aquesta qualitat revesteixen bona part dels interiors de finals de segle. Són molt freqüents els paraments entapissats, els empaperats i els esgrafiats. Ara ens ocupem dels teixits i papers pintats, ja que són dos materials vinculats a la producció industrial. De l'esgrafiats ens n'ocuparem més endavant, en parlar de la renovació de les tècniques tradicionals.

⁶²⁹ ALZOLA Y MINONDO, Pablo de: *El arte industrial en España*, op. cit., p. 297.

⁶³⁰ ANTONÉS Y COMPAÑÍA [firma comercial]: *Álbum artístico dedicado a los señores arquitectos y maestros de obras y propietarios*, Barcelona, Miguel Blanchart, 1863.

⁶³¹ CARBONELL I BASTÉ, Sílvia; CASAMARTINA I PARASSOLS, Josep: *Les fàbriques i els somnis*, Terrassa, Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2002. Publicació feta amb motiu de l'exposició homònima que va tenir lloc a Terrassa entre el 4 de juliol de 2001 i el 31 de maig de 2002.

CASAMARTINA I PARASSOLS, Josep: *L'interior del 1900. Adolf Mas fotògraf*, op. cit.

⁶³² BLANC, Charles: *Grammaire des arts décoratifs. Décoration intérieure de la maison*, op. cit., p. 60-68.

CANALS I AROMÍ, Teresa: *La historia dels papers pintats a Espanya 1815-1929*, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 1999.

CANALS I AROMÍ, Teresa: *Els papers pintats i les arts decoratives*, Barcelona, M. Teresa Canals, 2003.

NOUVEL, Odile: *Wall-papers of France 1880-1950: A contribution of the decorative arts?*, Londres, A. Zwemmer, 1981.

Els **teixits**, en tota la seva diversitat, tenen un protagonisme rellevant en els interiors de finals de segle. Els estors, els cobretaules, els cortinatges, els dossers, els portiers, les catifes i moquetes i les tapisseries, a més de multitud de complements, atorguen a les estances una gran riquesa tàctil. Les textures, els contrastos entre superfícies dures i flonges, els colors, etc. són part de la força sensorial d'aquests interiors. Tota aquesta diversitat de teixits i d'elements tèxtils és possible perquè hi ha una indústria capdavantera que s'ha posat a punt al llarg de tot el segle XIX. La recerca feta amb motiu de l'exposició "Les fàbriques i els somnis"⁶³³ ha evidenciat que a finals de segle hi ha a Catalunya una indústria tèxtil prou desenvolupada per produir tots aquests teixits, no només des de la capacitat tècnica,⁶³⁴ sinó també des de la renovació formal.⁶³⁵



Fig. 320. Casa Prat de Mesa, saló



Fig. 321. Casa Pladellorens, alcova del dormitori principal

Tornant al plantejament inicial, el que ens interessa remarcar és l'ús dels teixits per revestir les parets. La voluntat d'un parament continu de record tèxtil queda palesa a través dels entapissats. Les fotografies d'interiors guardades a l'Arxiu Mas ens han permès constatar l'ús de teixits per revestir parets. A través del treball de Josep Casamartina⁶³⁶ coneixem els teixits que s'empren per revestir alguns dels interiors fotografiats. El parament del dormitori de la filla de la Casa Amatller (fig. 255) és de vellut llavorat, al saló de la Casa Trinxet (fig. 277) s'empra jacquard adomassat de seda i cotó amb efectes de moaré, al menjador de la Casa Galofré Oller (fig. 272) és jacquard de disseny floral, i al saló de la Casa Prat de Mesa (fig. 320) és un teixit llis acanalat de cotó i seda amb efecte moaré.

⁶³³ CARBONELL I BASTÉ, Sílvia; CASAMARTINA I PARASSOLS, Josep: *Les fàbriques i els somnis*, *op. cit.*

⁶³⁴ Vegeu "Dibuixants i telers" a *ibidem*, p. 225.

⁶³⁵ La indústria tèxtil té els seus propis dissenyadors formats en les escoles d'art, a més de la col·laboració puntual d'alguns artistes de renom. A *Les fàbriques i els somnis*, p. 44: "La indústria tèxtil assumeix el modernisme més tard a partir dels seus propis dibuixants, connectats a Llotja. Ramon Batlle, Francesc Tomás i Estruch, Pau Rodón, Miquel Travaglia i Camil Cots."

⁶³⁶ CASAMARTINA I PARASSOLS, Josep: *L'interior del 1900. Adolf Mas fotògraf*, *op. cit.*

Pel que sabem, les tapisseries dels paraments són les mateixes que per als mobles,⁶³⁷ tot i que s'ha localitzat una casa comercial que publicita tapisseries especials per a parets.⁶³⁸ Els materials més emprats són la seda, la llana i el cotó, que sovint es mesclen per augmentar la resistència i abaratir els costos. L'acabat del teixit pot ser llis, estampat o llavorat; en aquest cas són jacquards.⁶³⁹ Els velluts i les panes també són molt populars, i també poden ser acabats llisos o llavorats. Són freqüents els teixits adomassats de seda, o de seda i cotó; també els d'otomà o de setí, així com els de doble tela o de brocatell. L'efecte moaré és molt freqüent, es pot aconseguir tant amb els teixits llisos com amb domàs.⁶⁴⁰

Ens trobem davant d'un revestiment de gran categoria, que s'empra en habitatges de famílies benestants. Malgrat que es tracta d'un material produït industrialment, el seu ús per revestir paraments és car i excepcional. Les qualitats dels tapissos i dels teixits no es generalitzen des de la indústria tèxtil sinó a través d'un material de substitució, el paper pintat. El paper pintat assumeix els acabats tèxtils.

El **paper pintat** de finals del XIX és un paper continu. Són rotlles de paper pintat que reproduïxen un mateix motiu decoratiu que recobreix tot el parament. En aquest moment s'han deixat de banda els papers de fons, emmarcaments, faixes, arrambadors emplafonats, que hem vist en l'arquitectura de Rogent. Els papers atorguen expressivitat al parament a través de recursos sensorials: relleus, colors, textures, contrastos, etc. Els dissenys i els acabats del paper pintat són inspirats en la producció tèxtil i fins i tot la imiten. A l'Exposició de 1888 a Barcelona hi havia papers "...imitaciones de cueros lisos y repujados, del raso, brocado, brocatel, damasco, terciopelo brochado, tapicería, maderas escogidas y de toda clase de relieves..."⁶⁴¹.

Per poder disposar de paper pintat per al revestiment dels interiors, no com un acabat excepcional sinó a l'abast de bona part de l'arquitectura que es fa aleshores, ha d'estar a punt la producció de paper continu de qualitat per poder ser manipulat. A més, s'ha de mecanitzar el procés d'estampació i tractament de la superfície del paper.

⁶³⁷ Les fàbriques més importants segons Josep Casamartina són: Sert Germans, Malvehy, España Industrial, Mitjans i Paré, i Güell. (CASAMARTINA. I PARASSOLS, Josep: *Les fàbriques i els somnis*, op cit.)

⁶³⁸ CARBONELL, Sílvia; CASAMARTINA, Josep: *Les fàbriques i els somnis*, op. cit., p. 239. "Possiblement el magatzem que tenia millor oferta a Barcelona era Blanco y Bosch a la plaça de Sant Jaume, Call 21 i Sant Honorat 1 i 3. Anuncia *teles especials per a tapissar parets*".

⁶³⁹ El teler jacquard és invenció de Joseph Marie Jacquard (1752-1834). Aquest teler permet fer teixits amb dibuixos de gran format, perfecció i colorit. Això ho fa lligant els fils mitjançant cartrons foradats en què, en introduir unes agulles pels forats, queden seleccionats els fils de l'ordit (els fils que en una roba texturada van de llarg a llarg de la peça, paral·lels a la vora) i permeten teixir el dibuix proposat.

⁶⁴⁰ CARBONELL, Sílvia; CASAMARTINA, Josep: *Les fàbriques i els somnis*, op. cit., p. 25.

⁶⁴¹ ALZOLA Y MINONDO, Pablo de: *El arte industrial en España*, op. cit., p. 326.

Des de finals del XVIII a França hi ha paper mecanitzat;⁶⁴² s'obté paper en tires llargues en lloc de fulls fets en motlle, fulls que s'havien d'encolar.

La mecanització del tractament i de l'estampació no serà un fet fins ben entrada la segona meitat del XIX. Fins aleshores el paper pintat es tracta i s'estampa a través de planxes de fusta o de coure. És un procediment que permet acabats vibrants i de gran qualitat, però alhora és llarg i costós. Charles Blanc, en escriure *Grammaire des arts decoratifs. Décoration intérieure de la maison*,⁶⁴³ diu que és prodigiosos que es pugui donar sobre paper o cartró l'esclat de la seda o del setí, l'aprest del moaré, els tons apagats del feltre, el poliment ceràmic, la textura de les tapisseries antigues, els brodats de ganxet, els velluts, els gravats de cuir, entre d'altres. Aquests acabats es poden aconseguir pel sistema de planxes, però calen diferents procediments⁶⁴⁴ que limiten la producció i encareixen el resultat final. Dificilment una manipulació tan costosa aporta al mercat una tècnica d'acabat que pugui ser assumida de manera generalitzada.

Blanc assisteix en primera persona al procés de mecanització del paper pintat. En aquest sentit, és molt interessant veure la transformació que suposa el pas del procediment de planxes, emprat des de finals del XVIII, a l'estampació a base de cilindres que, en el moment d'escriure la seva obra, s'estava generalitzant.

En el moment en què s'empren els cilindres gravats en relleu per a l'estampació i per a les textures és quan el paper esdevé de debò un material que caldrà tenir en compte per al revestiment dels interiors. A França, segons Blanc, qui primer introdueix aquest sistema provinent de la indústria tèxtil és M. Isidore Leroy.⁶⁴⁵ Els treballs i els procediments s'escurcen

⁶⁴² La màquina de paper continu fou inventada pel francès Louis Robert l'any 1799. Vegeu CANALS I AROMÍ, Teresa: *La història dels papers pintats a Espanya 1815-1929, op. cit.*, p. 144. Es va publicar un extracte de la tesi l'any 2003.

⁶⁴³ BLANC, Charles: *Grammaire des arts decoratifs. Décoration intérieure de la maison, op. cit.*

⁶⁴⁴ *Ibidem*, p. 60-67. Els processos que descriu són els següents:

- Donar el to de fons amb brotxes. Després es deixa assecat a l'estenedor.
- El paper es raspatlla amb una brotxa dura de pèl curt per fer relluir el color.
- Per obtenir efecte de setí o seda s'ha de cobrir de pols de coure, prèviament tractada al foc amb barreges químiques fins que s'aconsegueix el color volgut. El paper travessa un molí on es cobreix la superfície de la fulla impregnada d'un mordent –material que s'hi agafi. A continuació el paper es passa per un cilindre d'acer que fa resplendir el pols de coure. Agafa l'aspecte de seda o setí. Després rep les tints més riques. També es pot sotmetre a la pressió d'un cilindre acanalat. Les canaletes donen ombres i brillantors.
- Imprimir un ram de flors sobre el paper requereix tantes planxes com colors hi hagi. Un motiu senzill com unes flors requereix com a mínim 13 planxes diferents, una per a cada color, ombres, blancs, etc. Aquestes planxes han de coincidir exactament sobre el dibuix, per això requereixen uns punts de referència.
- Per aconseguir un acabat de vellut s'ha d'aplicar sobre la superfície un mordent –adhesiu. L'efecte de vellut el dona la pols de llana. S'ha de repetir la mateixa operació per a cada gruix.
- Per aconseguir altres relleus el sistema és diferent segons el resultat que es vulgui. El moaré s'obté per cilindratge (dos cilindres, un de metàl·lic i l'altre de paper). El paper ha de passar entremig i se sotmet a una forta pressió. Per obtenir l'aspecte de tapisseria o de cuir, el sistema emprat és el que s'anomena *balanci* (*au balancier*). Grava el dibuix en relleu a partir d'una placa de coure.

⁶⁴⁵ No dona la data concreta, però a través de les seves paraules podem entendre que això passa en el període que ell escriu el llibre.

de manera extraordinària.⁶⁴⁶ Tal com diu Blanc, en un temps de vint-i-dos minuts s'estampa un rotlle de 853 metres, emprant fins a vint colors. És a dir, ens trobem davant una indústria que proporciona paper pintat amb un ventall d'acabats i de qualitats molt ampli i que ha reduït notablement el cost. Ha deixat de ser un producte de luxe per convertir-se en un material que es pot adaptar a tot tipus d'interiors. La producció pot cobrir les exigències d'habitatges modestos alhora que també permet qualitats excepcionals i, per tant, aptes per a habitatges de més rang.



Fig. 9. Paper pintat procedent del fons de la Casa Moragas cedit per Senyor Ricard Guasch al Museu d'Arts Decoratives de Barcelona.

La producció del paper pintat a finals de segle a Espanya encara compatibilitza els processos manuals, estampats a partir de planxes de fusta o de ferro, i la producció mecanitzada, a través de màquines de cilindres accionades per vapor.⁶⁴⁷ És a dir, és una indústria que es modernitza molt lentament. Pablo de Alzola, en comentar els papers pintats exposats a Barcelona el 1888, diu: "...Esta es también de las fabricaciones de arte que han quedado entre nosotros bastante rezagadas". En canvi, com ja hem vist, als països més industrialitzats, sobretot a França i a Anglaterra, s'han incorporat de ple els processos mecànics, s'han aconseguit millores químiques per obtenir més bons acabats i, a més, hi ha hagut una atenció als aspectes formals. Per això bona part dels papers pintats emprats en aquestes contrades són importats. Acudint de bell nou als comentaris d'Alzola, ens podem adonar de quina era la situació:

"En la Exposición actual de Barcelona se han expuesto algunos rollos de clases corrientes que no tenían tarjetón, pero que presumimos procedan de la fábrica de D. Miguel Tarragó, en Gracia, la más importante de aquella región, que dispone de

⁶⁴⁶ BLANC, Charles: *Grammaire des arts decoratifs*, op. cit., p. 67-68.

⁶⁴⁷ Per estudiar l'evolució de la producció al llarg del XIX vegeu: CANALS AROMÍ, M. Teresa: *Els papers pintats i les arts decoratives*, op. cit. També la tesi doctoral ja citada.

elementos para estampar las imitaciones de lana y terciopelo. La casa Hijos de Pérez, de Madrid, la Lucha Artística y la de Roig, de Zaragoza, y algunas otras completan los elementos de que disponemos en España para la producción de un factor tan esencial en el ornato de las habitaciones lujosas y modestas; siendo a nuestro juicio una de las industrias que requieren en España mayor impulso para evitar la irrupción casi completa de artículos franceses, alemanes, ingleses y aun americanos que invaden los almacenes de nuestras poblaciones”.

A partir de dades manllevades de Teresa Canals⁶⁴⁸ sabem que la Casa Miguel Tarragó,⁶⁴⁹ que com hem vist exposa a Barcelona el 1888, i que el mateix Alzola reconeix com la més important a Catalunya, en el període de 1884 a 1885 només disposa de tres cilindres per al procediment mecanitzat, a més de sis taules per a la producció manual. Si comparem aquesta dada amb la mecanització descrita per Blanc (de vint cilindres), podem constatar l'endarreriment d'aquesta indústria a Catalunya i a Espanya respecte a la resta d'Europa. Atesa aquesta situació, tal com diu Alzola, molts dels papers pintats, sobretot els de més qualitat, els més innovadors des del punt de vista del tractament de la superfície i del disseny dels motius ornamentals, són importats. Aquest fet l'hem pogut constatar a través del fons de paper pintat guardat al Museu d'Arts Decoratives de Barcelona. Són papers que provenen de la casa Moragas y Cía.⁶⁵⁰ (1868-1992), donats al museu en tancar la botiga. Hi ha una col·lecció molt rellevant de papers francesos, anglesos, belgues, etc.

Aquesta situació només se supera en les primeres dècades del segle XX, quan hi ha 28 fàbriques, a l'Estat espanyol, dedicades a la producció de paper pintat a partir de procediments mecanitzats.⁶⁵¹



Fig. 323 i 324. papers pintats procedents del fons de la Casa Moragas.

⁶⁴⁸ *Ibidem*, p.21.

⁶⁴⁹ CIRICI PELLICER, Alexandre: *El arte modernista catalán*, Barcelona, Aymá, 1951. Esmenta la Casa Miguel Tarragó com una de les que proporciona papers a finals de segle.

⁶⁵⁰ L'últim propietari de la botiga és Ricard Guasch, que en jubilar-se, el 1992, tanca la botiga. El juliol de 1997 vàrem mantenir una entrevista amb ell al carrer Avinyó, núm. 7, allà on hi havia hagut la botiga i on es guardava bona part del fons acumulat des de la seva inauguració, el 1868. Allà poguérem observar part dels papers pintats importats i produïts aquí de finals del XIX. Actualment aquest fons es troba al Museu d'Arts Decoratives de Barcelona, on s'ha classificat i al qual hem tingut accés.

⁶⁵¹ CANALS, T.: *Els papers pintats i les arts decoratives*, op. cit., p. 38.

A més de la producció, també hem de tenir en compte, respecte al període anterior, la simplificació del procés de col·locació. Hem vist que en els interiors d'Elies Rogent l'empaperament exigeix moltes peces especials que s'han d'anar retallant i muntant en cada un dels paraments. Ara, a finals de segle, el paper recobreix tot el parament, no hi ha peces especials, és un paper continu. Empaperar és un procediment prou senzill que alhora permet obtenir una qualitat de superfície extraordinària. És un material clau per als interiors de finals de segle i inicis del XX.

3.3.1.3. Artistes i arquitectes entren al procés del disseny

Un dels problemes amb què topa la producció mecanitzada és la baixa qualitat formal dels objectes que proporciona. La facilitat de producció i l'accés a nous materials no sempre van acompanyats d'un tractament formal adequat. La majoria de vegades es reproduïxen mimèticament els objectes produïts fins aleshores de manera artesana. Però ara, com que el procés no és tan costós i es poden aconseguir diferents acabats amb gran facilitat, la indústria té una actitud poc crítica i poc discriminatòria en l'ús de la capacitat productiva.

A través dels materials que hem estudiat, la dificultat que es constata és la baixa qualitat artística dels dissenys. Algunes fàbriques que produeixen mosaics hidràulics o papers pintats, entre altres, ofereixen uns models en què la qualitat del dibuix, el tractament del color i les combinacions cromàtiques són deficientes. D'aquí vénen els retrets que fan els crítics d'art en acudir a les diferents exposicions i mostres. Ja hem esmentat que Pablo de Alzola⁶⁵² qüestiona la qualitat dels papers pintats produïts a Espanya. També esmenta que la primera casa que produeix mosaics incrustats al foc, Ángel Anchisi, d'Arenys de Mar, presenta uns models poc reeixits malgrat la qualitat del material. A través dels comentaris de Florencio Ger⁶⁵³ y de la publicació *Estudios sobre la Exposición Universal de Barcelona*⁶⁵⁴ sobre els materials exposats a l'Exposició Universal de 1888, ens adonem de la crítica que es fa a la baixa qualitat formal dels paviments hidràulics, exceptuant la Casa Escofet.

Aquesta situació és un reflex a petita escala del debat present al llarg de la segona meitat del segle XIX a l'entorn de la producció industrial a Europa, un debat que és molt intens i primerenc en aquells països capdavanters en la industrialització. El debat en termes generals se centra en la qualitat artística del producte mecanitzat i en l'adequació de la forma a la funció. S'ha estudiat àmpliament⁶⁵⁵ el ressò de l'Exposició Universal de Londres de 1851, l'impacte d'una producció acrítica que se centra en paràmetres quantitius, sense qüestionar la qualitat formal dels

⁶⁵² ALZOLA Y MINONDO, Pablo de: *El arte industrial en España*, op. cit.

⁶⁵³ GER LOBEZ, Florencio: *Tratado de construcción civil*, op. cit.

⁶⁵⁴ Dada extreta de NAVAS, Teresa: *La Casa Escofet de mosaic hidràulic*, op. cit.

⁶⁵⁵ PEVSNER, N.: *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, Londres, Penguin, 1936 (Buenos Aires, 1963).

GIEDION, Siegfried: *Mechanization takes command. A contribution to anonymous history*, Nova York, W. W. Norton, 1969.

BOLOGNA, F.: *Dalle arti minori all'industrial design*, Editorial Laterza, 1972.

objectes produïts⁶⁵⁶ ni reflexionar-hi. A Anglaterra, després de l'Exposició, s'inicien diferents iniciatives per adreçar aquesta situació. Henry Cole i el grup de col·legues de l'entorn de la publicació *Journal of Design and Manufactures* (1849-1852) proposen superar aquesta situació a partir de la creació d'institucions, museus i escoles de dibuix que permetin formar els artistes i sensibilitzar els industrials, proporcionar models que fixin uns nivells acceptables de qualitat, alhora que s'educa el gust del públic. Les conseqüències més immediates són la creació del South Kensington Museum l'any 1862,⁶⁵⁷ museu que té la voluntat d'oferir models que serveixin de referent; la publicació de la *Grammaire de l'Ornement*, d'Owen Jones, l'any 1856, i la posada a punt d'institucions de formació artística.

És un debat que se centra en la qualitat dels models i dels dissenys. Es busca millorar la qualitat artística dels productes i l'adequació entre forma i funció. No és un debat que se centri en la idoneïtat del disseny respecte a la producció mecanitzada. Per arribar a aquest punt haurem d'esperar a finals de segle amb organismes com la Deutscher Werkbund, moment en què es pensa en el disseny a partir del prototipus.

A Catalunya la preocupació a l'entorn a la qualitat de la producció industrial, sobretot a l'entorn de la qualitat artística de les arts decoratives, és present des de mitjans de segle tant en els àmbits dels organismes que aglutinen els industrials, com l'Ateneo Barcelonés⁶⁵⁸ i l'Instituto de Fomento del Trabajo Nacional,⁶⁵⁹ i les publicacions especialitzades⁶⁶⁰ com entre els intel·lectuals i artistes. Alguns d'aquests aporten propostes concretes, com Lluís Rigalt⁶⁶¹ i Josep

⁶⁵⁶ Gottfried Semper és un dels intel·lectuals que participa activament en el debat. Amb motiu de l'Exposició escriu *Die vier Elemente der Baukunst* (Els quatre elements de l'arquitectura) i *Wissenschaft, Industrie und Kunst* (Ciència, indústria i art).

⁶⁵⁷ L'any 1862 s'havia fet el Museum of Manufactures, que un any després s'anomena Museum of Ornamental Art. L'any 1862 s'obre definitivament el de South Kensington. Dades aportades per Pilar Vélez a l'article "A l'entorn de l'origen dels museus d'arts decoratives, de 1851 fins al modernisme", a *Arts decoratives a Barcelona. Col·leccions per a un museu*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1994.

⁶⁵⁸ L'any 1860 es funda l'Ateneo Catalán. L'any 1864 es fusiona amb el Casino Mercantil. L'any 1872 es crea l'Ateneo Barcelonés. És una institució que defensa els interessos dels industrials. Des d'aquí s'empren diverses iniciatives.

⁶⁵⁹ L'Instituto del Fomento de Trabajo Nacional organitza diverses exposicions, la de l'any 1880 i la de 1884 (aquesta s'anomena "Artes industriales con aplicación al decorado de habitaciones").

⁶⁶⁰ Vicente Maestre, a "José Manjarrés i Bofarull: un capítulo de estética industrial en el pensamiento barcelonés del siglo XIX", Barcelona, 1994. *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, número 2, p. 77, esmenta *El arte industrial, El porvenir de la industria i El fomento de la producción nacional*.

⁶⁶¹ RIGALT, Lluís: *Álbum enciclopédico-pintoresco de los industriales. Colección de dibujos geométricos y en perspectiva de objetos de decoración y ornato en las diferentes ramas de albañilería, jardinería, carpintería, cerrajería, fundición, ornamentación mural, ebanistería, platería, joyería, tapicería, bordados, cerámica, marquetaría, etc... con una serie de adornos de todas épocas aplicables a las varias secciones anteriores para la correspondiente aclaración y estudio de las mismas*, Barcelona, Litografía de la Unión, de Don Francisco Campañá, volum I, 1857; volum II, 1859. Edició facsimil, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1984. Introducció d'Ignasi de Solà-Morales.

L'obra de Rigalt està escrita en aquest pas del gremi a la industrialització. Consciència que la societat productiva ha canviat però sense una direcció clara. La industrialització desencadenada ha donat lloc a objectes o productes de baixa qualitat. Els industrials ara no tenen referent, la seva formació s'ha desvinculat del gremi però no hi ha substituït. S'elabora aquest àlbum en un moment en què es té

de Manjarrés;⁶⁶² d'altres esperonen les administracions i els mateixos industrials a emprendre diferents iniciatives per canviar la situació. Entre aquests hi ha les propostes de Salvador Sanpere i Miquel,⁶⁶³ molt properes a les empreses a Anglaterra.⁶⁶⁴ La situació es corregeix a partir de la millora de l'ensenyament artístic, de l'organització d'exposicions i la creació de museus. En la conferència duta a terme el 1888 també s'afegeix la necessitat de publicar una gramàtica de l'ornament. A través de la bibliografia podem copsar que la creació de museus⁶⁶⁵ és molt costosa i lenta. Es fan diferents exposicions;⁶⁶⁶ la primera d'arts decoratives a Espanya és de 1880, a Barcelona, a més de l'Exposició Universal de 1888, la de 1892 i la de 1896 van posar sobre la taula el nivell artístic de la producció industrial catalana i espanyola. Pel que fa a la formació, hi ha diverses propostes; l'any 1894 es crea el Centro Artístico de las Artes Decorativas⁶⁶⁷ per a la formació artística dels seus membres, i a més des de Llotja i des de l'Escola d'Arquitectura també es fan diferents propostes.⁶⁶⁸ A més, tenim constància d'alguns llibres de models que, si bé no són gramàtiques nacionals, busquen proporcionar dissenys concrets per a la indústria. Ginés Codina i Sert publica *Composiciones decorativas: álbum de arte suntuario*⁶⁶⁹ a l'entorn de 1888; proporciona models per a papers pintats, pintures i teixits (fig. 279-281). L'any 1897 es publica l'obra dirigida per Lluís Domènech i Montaner i Josep

consciència que han canviat els sistemes de producció. Necessitat de formació en dibuix, història, la confecció de models com a referents.

Per completar informació sobre aquesta publicació vegeu: JOSÉ PITARCH, A.; DALMASES, N.: *Arte e industria en España 1774-1907*, op. cit.

⁶⁶² Per conèixer la proposta d'organització de les manufactures artístiques vegeu: MAESTRE, Vicente: "José Manjarrés i Bofarull: un capítulo de estética industrial en el pensamiento barcelonés del siglo XIX", Barcelona, 1994. *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, número 2, p. 73-92.

⁶⁶³ SANPERE MIQUEL, Salvador: *Aplicació de l'art a la indústria, principis a que deuriem subjectar-se las institucions d'aplicació en Espanya. Memoria premiada en lo certamen celebrat per lo Centre Catalanista Provensalench en 1880*, Barcelona, Imprenta La Renaixensa, 1881.

SANPERE MIQUEL, Salvador: *Ateneo Barcelonés. Conferencias públicas relativas a la Exposición Universal de Barcelona*, "Las artes industriales", Barcelona, Imprenta La Renaixensa, 1889.

⁶⁶⁴ Les millores consisteixen en la creació de museus d'arts decoratives on s'exposin objectes que serveixin de models per als productors, a més de generar exposicions itinerants que puguin exposar-se arreu. Per altra banda, la millora de la producció ha de preveure una reforma de l'ensenyament.

⁶⁶⁵ Per conèixer el camí seguit fins a la creació del Museu d'Arts Decoratives vegeu: VÉLEZ, Pilar: "A l'entorn de l'origen dels museus d'arts decoratives, de 1851 fins al modernisme", a *Arts decoratives a Barcelona. Col·leccions per a un museu*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1994, p. 20-29.

⁶⁶⁶ Per saber de les diferents exposicions organitzades vegeu: BOHIGAS I TARRAGO, Pere: "Apuntes para la historia de las exposiciones oficiales de arte de Barcelona", gener de 1945. *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. III-1, p. 23-32. També a SUÁREZ, Alicia; VIDAL, Mercè: *Llibre del centenari 1888-1988*, "El moviment de les arts decoratives en l'Exposició Universal de Barcelona", Barcelona, L'Avenç, 1988, p. 498-503. MAESTRE ABAD, Vicente: *Moble català*, "L'època de la industrialització (c. 1845 - c. 1888)", Barcelona, Electa-Generalitat de Catalunya, 1994, p. 80-111.

⁶⁶⁷ SALA, Teresa M.: *Gaspar Homar. Moblista i dissenyador del modernisme*, "Tallers de mobiliari i decoració barcelonins a l'època del modernisme", Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Fundació "la Caixa", 1998, p. 145.

⁶⁶⁸ Sabem que Francesc Badia i Miquel, escriptor i crític artístic amb una obra àmplia escrita a l'entorn dels temes relacionats amb les arts industrials, ocupa la càtedra interina de Teoria i Història de les Arts Industrials a l'Escola de Belles Arts de Barcelona, l'escola de Llotja, des de 1884.

A través de Pilar Vélez, a "A l'entorn de l'origen dels museus d'arts decoratives, des de 1851 fins al modernisme", op. cit., p. 29, sabem que l'any 1896 l'Escola Superior d'Arquitectura de Barcelona proposa a la Diputació de Barcelona la creació d'una escola superior d'arts decoratives o indústries artístiques, que funcionaria paral·lelament als ensenyaments d'arquitectura.

⁶⁶⁹ CODINA Y SERT, Ginés: *Composiciones decorativas: álbum de arte suntuario*, op. cit.

Puig i Cadafalch, el cinquè tom és *La ornamentación*, realitzat per Federico Cajal Pueyo.⁶⁷⁰ S'assembla molt a la gramàtica d'Owen Jones.

No sabem les conseqüències directes o immediates d'aquestes iniciatives, però sí que podem afirmar que creen un estat d'opinió que porta els industrials a incorporar artistes reconeguts al procés de disseny. Ja hem vist que J. Romeu Escofet, al catàleg de 1898, fa servir el fet d'haver incorporat un director artístic (Josep Castañé) com un argument publicitari, de reclam. La millora formal consisteix a incorporar artistes o arquitectes en el procés del disseny. Se supera el disseny anònim fet des de la indústria,⁶⁷¹ a vegades realitzat per persones sense una preparació adequada.

L'exigència formal de materials com paviments, papers pintats, etc. és que el disseny sigui de qualitat, tant el dibuix com el tractament del color, i que s'adeqüi a la funció. Si es tracta d'un disseny per a paviment, s'han de tenir en compte que s'ha de trepitjar. S'han d'evitar efectes òptics que puguin fer la impressió d'instabilitat, o motius figuratius, animals o persones, per estalviar la percepció desagradable que pot ocasionar trepitjar-los. En aquest sentit, són interessants les recomanacions que fan Charles Blanc⁶⁷² i Henry Havard.⁶⁷³ Per Blanc, en la decoració dels terres hi ha tres coses essencials: la desigualtat real o aparent dels materials emprats, el predomini d'un color i la divergència de les juntes. Les peces han de ser diferents per dir coses als ulls. La perspectiva i la figura humana són poc adequades. Havard diu, referint-se als paviments: "Ces couleurs devront être, autant que possible, éitentes, assoupiées et très sobres d'effet, de façon à ne pas s'imposer à l'oeil et à ne pas commander la décoration murale. Enfin, le bon sens exige que le dessin soit plan, c'est-à-dire qu'il présente une surface unie, et non pas qu'il simule, comme cela arrive quelquefois, des cubes ou des bossages". En alguns dels catàlegs que hem vist de mosaic hidràulic, sobretot entre els models més senzills, hi ha models que simulen perspectives. A la Casa Escofet només són als catàlegs més primerencs que coneixem, el de 1891 i el d'aproximadament 1896.

Un primer exemple d'aquest canvi és la Casa J. Romeu Escofet, que, com hem comentat abans, el 1898 incorpora un director artístic. La casa de ceràmica Pujol i Bausis, de la qual parlarem en referir-nos a la recuperació de tècniques tradicionals, incorpora Joan Baptista Alòs com a director artístic des l'any 1901 fins a 1905 i Francesc Quer i Selves a partir de 1914.⁶⁷⁴

⁶⁷⁰ DOMÈNECH I MONTANER, Lluís; PUIG I CADAFALCH, Josep (dir.); CAJAL I PUEYO, Federico: *Historia general del arte. La ornamentación*, Barcelona, Editorial Montaner y Simon, 1897, tom 5.

⁶⁷¹ AMIGÓ I BARDETA, Jordi: "L'empresa Pujol y Bausis, dels orígens a la fi de la producció modernista", *Esplugues i el modernisme. Patrimoni i ciutat*, Esplugues de Llobregat, Ajuntament d'Esplugues, Grup d'Estudis d'Esplugues, 2000, p. 24-25.

⁶⁷² BLACH, Charles: *Grammaire des arts décoratifs. Décoration intérieure de la maison*, op. cit., p. 11-12.

⁶⁷³ HAVARD, Henry: *L'art dans la maison. Grammaire de l'ameublement*, op. cit., p. 227.

⁶⁷⁴ SUBIES PUJADAS, Maria Pia: *Pujol i Bausis. Centre productor de ceràmica arquitectònica a Esplugues de Llobregat*, Esplugues de Llobregat, Ajuntament d'Esplugues, 1989, p. 85-96.

Les indústries tèxtils formen els seus propis dissenyadors a Llotja.⁶⁷⁵ Entre aquests hi ha Francisco Tomás i Estruch, que en un article a *El Arte Decorativo* el 1896 manté vigents les reivindicacions que hem vist de la boca de Salvador Sanpere.

El cas més emblemàtic és l'empresa de mosaics hidràulics Escofet. Per la seva rellevància li dedicarem una atenció especial; farem la relació d'alguns dels models signats pels artistes i arquitectes que treballen a cada un dels catàlegs que es publiquen entre 1891 i 1916⁶⁷⁶ –n'hi ha dos d'anteriors no localitzats. Ja hem vist que la crítica als paviments hidràulics exposats el 1888 salvava la qualitat de la Casa Escofet, fundada el 1886. A través dels models signats pels diferents artistes a cada un dels catàlegs publicats podem adonar-nos de l'evolució de les formes i de les modes, al mateix temps que es van incorporant les diferents generacions d'artistes.



Fig. 325 i 326. *Escofet Tejera y Cía. Álbum catalech n°6*, 1900. Paviments dissenyats per Josep Puig i Cadafalch i Josep Vilaseca.

Per poder localitzar i conèixer els catàlegs d'aquest període ha estat fonamental el treball realitzat per Teresa Navas *La Casa Escofet de mosaic hidràulic*.⁶⁷⁷ En els primers catàlegs, el de 1891⁶⁷⁸ i el de 1896,⁶⁷⁹ és molt important la col·laboració de Josep Pascó, que signa 23 models, alguns dels quals seran vigents durant força anys (fig. 307 i 308). També hi col·labora Alexandre de Riquer (fig. 306 i 309): hi ha tres models seus al catàleg de 1891 i només se'n manté un el 1896. L'any 1900⁶⁸⁰ la Casa Escofet publica un catàleg excepcional; és de format més gran, tots els models, excepte un, són signats per artistes de renom,⁶⁸¹ els paviments són de rajoles de 15 × 15 centímetres, cosa que permet un dibuix més acurat, i a més alguns dels

⁶⁷⁵ Per conèixer l'aportació d'aquests dissenyadors vegeu: CARBONELL I BASTÉ, Sílvia; CASAMARTINA I PARASSOLS, Josep: *Les fàbriques i els somnis*, op. cit.

⁶⁷⁶ Hem pogut consultar els catàlegs a partir d'una col·lecció particular, a més dels que es guarden a la Biblioteca de Catalunya i a la Biblioteca del Col·legi d'Arquitectes.

⁶⁷⁷ NAVAS, Teresa: *La casa Escofet de mosaic hidràulic (1886-1936)*, op. cit.

⁶⁷⁸ *Álbum artístico 1891*. Període Escofet Fortuny 1886-1895.

⁶⁷⁹ ESCOFET TEJERA Y CÍA. [firma comercial]: *Álbum general Escofet Tejera y Cía S. en C.*, Madrid, Sevilla, l'empresa, s. d., entorn de 1896.

⁶⁸⁰ ESCOFET TEJERA Y CÍA. [firma comercial]: *Álbum catalech n° 6*, Barcelona, l'empresa, 1900.

⁶⁸¹ Signen models: E. Moya, J. Mario López, Carles Pellicer, Alexandre de Riquer, Josep Pacó, Jeroni Granell, Antoni Rigalt, Martín Almiñana, Josep Vilaseca, Lluís Domènech, J. Fabré i Oliver, Antoni Gallissà, Arturo Mérida, Josep Puig i Cadafalch, Josep Font i Gumà i Tomàs Moragas.

paviments es fan a partir de moltes peces. Un de Domènech i Montaner (el núm. 1017) en necessita 22. Els models d'aquest catàleg no apareixen als altres, la casa li dona un tractament singular. Aquest catàleg s'enumera amb el número 6, els següents tindran una numeració correlativa. L'any 1904⁶⁸² es publica la primera edició del catàleg número 7 (aquest catàleg no s'havia pogut localitzar en l'estudi referenciat). Aquest catàleg dona continuïtat a la producció de la Casa Escofet al marge del catàleg de 1900. En aquest sentit ens interessa l'aspecte de l'atenció al disseny de la producció seriada, no tant com a excepció. Hi ha onze models de Josep Pascó (un de nou és la fig. 332), alguns dels quals ja s'havien publicat anteriorment, i a més també es publica un model de Josep Font i Gumà (fig. 329) i un altre de J. Fabré i Oliver (fig. 328). El 1908⁶⁸³ es fa una nova edició del catàleg núm. 7. Els nous models signats aquest cop són un de B. Bassegoda (fig. 334), dos d'Enric Sagnier (fig. 336), un de Joan Rubió i Bellver (fig. 337), un de Josep Pascó i un altre d'Antoni Gaudí (fig. 338). Una nova edició del catàleg apareix el 1912,⁶⁸⁴ en aquest cas els models signats són tres d'Enric Moyà (fig. 339), un de Josep M. Pericàs (fig. 341), un altre de Miquel Massot (fig. 342) i un de Jeroni Granell. A l'edició de 1913⁶⁸⁵ n'hi ha un de signat per Antoni Saló. L'any 1916 es fa una nova edició del catàleg núm. 7⁶⁸⁶ en què hi ha un model nou de Rafel Masó, a més dels que es mantenen de les edicions anteriors. Aquest mateix any es fa una nova publicació, la del catàleg núm. 9.⁶⁸⁷ Aquest catàleg presenta una col·lecció de paviments molt diferent de l'altre. Ens demostra que la Casa Escofet és sensible als diferents corrents artístics i que segueix la moda. Un dels catàlegs recull la línia que en aquests moments ja podem dir més conservadora, ja que preserva el que s'ha fet els últims anys, mentre que l'altre catàleg aposta per la renovació, fa l'ullet a la modernitat. El mosaic Escofet vol ser reconegut i acceptat pels nous corrents artístics. Hi ha dos paviments de Lluís Muncunill (fig. 347), un de nou i un altre en canvi de color de Rafel Masó (fig. 348 i 349), quatre d'Antoni Saló, del núm. 401 al 410 són de Manel Gausa i Raspall (fig. 345 i 346), un de Pedro J. Bassegoda, dos de Ramon Puig Gairalt (fig. 350) i un de B. Bassegoda.

És interessant veure que alguns dels autors d'aquests models també treballen en altres àmbits industrials. A *Les fàbriques i els somnis*⁶⁸⁸ s'esmenten diferents artistes que publiquen dissenys tèxtils a *Materiales y documentos de arte español*.⁶⁸⁹ Són Miquel Massot (1883-1968), Josep Triadó⁶⁹⁰ (1870-1929), Enric Moya, Antoni Saló (1885-1950) i Mateu Culell.⁶⁹¹ Quasi tots ells

⁶⁸² ESCOFET Y CÍA, S. en C.: *Álbum Escofet número 7*, Barcelona, l'empresa, 1904.

⁶⁸³ E. F. ESCOFET Y CÍA. [firma comercial]: *Mosaicos Escofet*, Barcelona, l'empresa, 1908.

⁶⁸⁴ E. F. ESCOFET Y CÍA. [firma comercial]: *Fábrica de mosaicos Escofet*, catàleg núm. 7, Barcelona, l'empresa, 1912.

⁶⁸⁵ E. F. ESCOFET Y CÍA. [firma comercial]: *Fábrica de mosaicos Escofet*, catàleg núm. 7, Barcelona, l'empresa, 1913.

⁶⁸⁶ E. F. ESCOFET Y CÍA. [firma comercial]: *Fábrica de mosaicos Escofet*, catàleg núm. 7, Barcelona, l'empresa, 1916.

⁶⁸⁷ E. F. ESCOFET Y CÍA. [firma comercial]: *Fábrica de mosaicos Escofet*, catàleg núm. 9, Barcelona, l'empresa, 1916.

⁶⁸⁸ CARBONELL I BASTÉ, Sílvia; CASAMARTINA I PARASSOLS, Josep: *Les fàbriques i els somnis*, *op. cit.*

⁶⁸⁹ *Materiales y documentos de arte español*, amb la direcció artística de Mira Leroy. Barcelona, Editorial Parera, 1900-1910. 8 toms en 4 volums. *Siglo XX, Tejidos*.

⁶⁹⁰ SALA, Teresa M.: "El mobiliari dels interiors en l'època del modernisme", *op. cit.*

també treballen per a la Casa Escofet, tal com hem pogut comprovar a través de l'estudi dels diferents catàlegs: Josep Traidó al catàleg de 1896 (núm. 254, 248 i 249), E. Moya té dos models al catàleg de 1900 (núm. 1000 i 1003), Miquel Massot al de 1912 (núm. 421) i Antoni Saló al catàleg núm. 9 de 1916 (núm. 392, 425, 426, 427).



Fig. 327



Fig. 328. J. Fabrè i Oliver



Fig. 327. J. Font i Gumà



Fig. 330



Fig. 331



Fig. 332. Josep Pascó

Figures 327-332. *Escofet y cia, S. en C., Álbum n°7, 11904*



Fig. 333

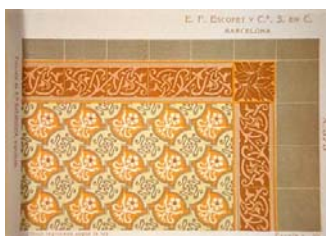


Fig. 334. B. Bassegoda

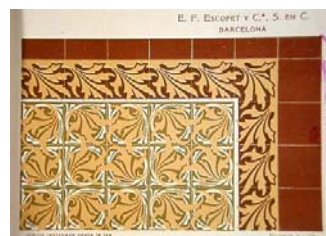


Fig. 335.



Fig. 336. E. Sagnier



Fig. 337. J. Rubió



Fig. 338. A. Gaudí

Fig. 333-338. *Escofet y Cia, 1908*

⁶⁹¹ Segons Teresa M. Sala, hi ha molts projectes originals de Mateu Culell guardats al Museu d'Arts Decoratives, a SALA, Teresa M.: "Talleres y artífices del modernismo", *El modernismo*, 2 vol. Barcelona, Olimpiada Cultural, 1990, p. 259-268.



Fig. 339. E. Moyà



Fig. 340. J. Martorell



Fig. 341. J. Mª Pericàs



Fig. 342. M. Massot



Fig. 343. J. Pascó



Fig. 344. J. Pascó

Fig. 339-344. *E.F. Escofet y Cia, Álbum n°7, 1912*

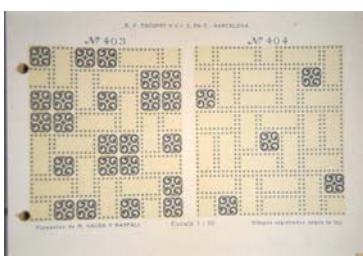


Fig. 345. M. Gausa i Raspall



Fig. 346. M. Gausa i Raspall



Fig. 347. Lluís Muncunill

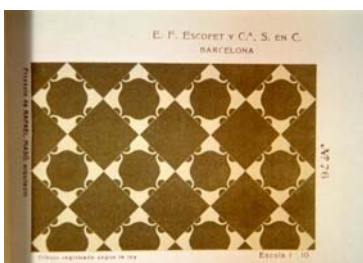


Fig. 348. Rafel Masó

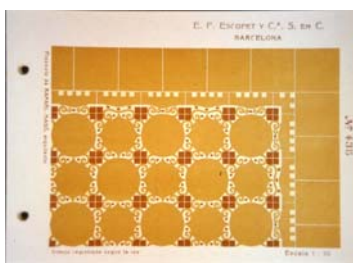


Fig. 349. Rafel Masó

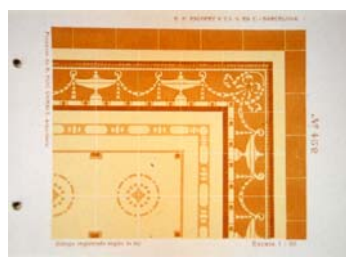


Fig. 350. R. puig Gairalt

Fig. 345-350. *E.F. Escofet y Cia. Álbum n°9, 1916*

3.3.2. Recuperació i renovació de tècniques tradicionals

Hem vist que els interiors del tombant de segle són plens d'objectes i de revestiments que ens estimulen sensorialment, alhora que tenen una forta voluntat narrativa. Els materials i les tècniques emprats per al recobriment de la superfície participen d'aquesta comesa, i en aquests recau bona part de la força expressiva dels interiors.

Com hem vist, la indústria és conscient de la demanda i té capacitat per proporcionar materials nous i per posar-ne a punt uns altres. La indústria proporciona paviments, teixits, papers pintats i tot el material que sigui necessari per aportar colors, textures, estímuls òptics i tàctils.

Però en els interiors que hem analitzat, a més dels materials que proporciona la indústria, hi ha molts revestiments fets a partir de tècniques tradicionals, tècniques preses de l'arquitectura del passat i que es recuperen i/o es revitalitzen per vestir els interiors del tombant del segle. Més enllà de les qualitats formals, aquestes tècniques tenen la capacitat d'evocar. Són eines expressives que vinculen l'arquitectura del tombant del segle amb el passat medieval i modern o amb cultures exòtiques i llunyanes. Aquesta significació ja l'han apuntat a Anglaterra el grup d'artistes vinculats a William Morris amb un gran ressò arreu, també aquí.

Ara, no és l'industrial més o menys emprenedor el que capitalitza aquesta tasca, sinó que és, sobretot, l'arquitecte, un arquitecte sensible i coneixedor de l'arquitectura del passat i que, juntament amb artesans, experimenta i prova per arribar als resultats volguts. En aquest sentit, és molt aclaridor el treball aportat per Rossend Casanova.⁶⁹² Estudia els tallers vinculats a l'acabament del que havia estat cafè restaurant de l'Exposició Universal que munta Domènech i Montaner un cop conclusa l'Exposició, quan l'edifici es vol reconvertir en museu. És una manera de fer arquitectura molt viva, on no tot està definit en el projecte i on l'experimentació de tècniques amb els diferents artesans permet recuperar revestiments i solucions que aporten més càrrega expressiva.

Arquitectes i artesans experimenten conjuntament. Busquen recuperar tècniques, qualitats d'acabat, de colors, de textures presents en l'arquitectura del passat i que han quedat en desús. En aquest sentit, són molt interessants els camins empresos en l'àmbit de les tècniques ceràmiques, de l'esgrafiats i dels vitralls. El que farem a partir d'ara és estudiar separatament el camí seguit per a la posada a punt i la recuperació de cada una d'aquestes tècniques.

⁶⁹² CASANOVA I MANDRI, Rossend: *El castell dels tres dragons. De cafè-restaurant a Museu de Zoologia (1887-2000)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, tesi doctoral inèdita, octubre del 2000.

Ceràmica⁶⁹³

La ceràmica, com hem dit en referir-nos a la producció de la indústria, aporta uns valors evocadors de l'arquitectura del passat que van més enllà de les qüestions tècniques o formals. A més del color, de la lluentor, dels dibuixos, evoca episodis del passat propi o llunyà.

L'estudi de l'arquitectura medieval i renaixentista, a més de la islàmica o la mudèjar, posa sobre la taula una gran riquesa d'acabats ceràmics: vidriats, esmaltats, reflexos metàl·lics, trepes i altres tècniques presents en aquestes arquitectures. A finals de segle algunes de les tècniques s'han perdut, altres tenen un ús molt restringit o bé s'ha degradat la seva qualitat. La ceràmica en l'arquitectura al llarg del XIX ha tingut un ús molt secundari i funcional. Només a mitjans de segle s'ha posat a punt la terra cuita per a les façanes.⁶⁹⁴ D'aquí ve que s'hagin perdut tradicions ceramistes i tècniques emprades anteriorment.

Recuperar aquestes tècniques és una manera d'aportar a l'arquitectura de finals del segle XIX i inicis del XX, a més de les qualitats formals, valors vinculats a la història. Darrere de la tasca col·leccionista de Josep Font⁶⁹⁵ de rajoles valencianes i catalanes que dibuixa, cataloga i de les quals esmenta l'origen, o de reproduir models inspirats en les diferents tradicions ceramistes d'Antoni Maria Gallissà,⁶⁹⁶ o d'aconseguir rajoles amb reflexos metàl·lics com les de l'arquitectura hispanomusulmana per part d'Antoni Gaudí o de Lluís Domènech, hi ha la càrrega evocadora, la voluntat de recuperar el propi passat i de transmetre'l a l'arquitectura del present, des d'una nova vivència.

En molts dels interiors que hem anat analitzant hi ha paraments o arrambadors ceràmics, una ceràmica que s'empra amb tota la seva capacitat expressiva i valent-se dels recursos tècnics i

⁶⁹³ AMIGÓ I BARDETA, Jordi: "L'empresa Pujol y Bausis, dels orígens a la fi de la producció modernista", *op. cit.*

CASANOVA I MANDRI, Rossend: *El castell dels tres dragons. De cafè-restaurant a Museu de Zoologia* (1887-2000), *op. cit.*

CASANOVA, Rossend: "Cafè-restaurant", a *Domènech i Montaner. Any 2000*, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2000.

PORCAR, Josep Lluís: *Manual-guía técnica de los revestimientos y pavimentos cerámicos*, *op. cit.*

PORCAR, Josep Lluís; CURIESES, Juli: "Breus notes sobre el producte i la tecnologia de fabricació" i "Les tècniques artesanes", a *La ceràmica vidrada a l'arquitectura*, Reus, Cambra Oficial de la Propietat Urbana, 1989, p. III-XVII.

PUIG I CASTELLS, Toni (coord.): *Arquitectura i ceràmica*, Girona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Demarcació de Girona, 1990.

SUBIAS PUJADAS, Maria Pia: *Pujol i Bausis. Centre productor de ceràmica arquitectònica a Esplugues de Llobregat*, *op. cit.*

SUBIAS PUJADAS, Maria Pia: "La Rajoleta. La gènesi de la ceràmica modernista a Catalunya", a *Esplugues i el modernisme. Patrimoni i ciutat*, Grup d'Estudis d'Esplugues, Esplugues de Llobregat, Ajuntament d'Esplugues, 2000, p. 29-50.

⁶⁹⁴ Vegeu GARCÍA FORTES, Salvador: *La terracota como elemento ornamental en la arquitectura de Barcelona. Técnicas de fabricación, conservación y restauración*, tesi doctoral inèdita. Departament de Pintura de la Universitat de Barcelona, Barcelona, abril de 2002.

⁶⁹⁵ FONT Y GUMÀ, Josep: *Rajolas valencianes y catalanas*, Vilanova i la Geltrú, Oliva Impressor, 1905.

⁶⁹⁶ Vegeu SUBIAS, M. Pia.: "La Rajoleta. La gènesi de la ceràmica modernista a Catalunya", *op. cit.*, p. 37-39.

d'acabat que s'han recuperat o millorat. Un dels primers exemples és el saló de la Casa Sicart, d'Antoni Gallissà (fig. 253): l'arrambador és de rajoles esmaltades decorades amb trepes, unes rajoles que també són a l'escalfapanxes. Als interiors de Domènech la ceràmica no se cenyeix només a arrambadors, sinó que s'experimenta amb volums i amb combinacions diverses amb altres materials i s'aconsegueixen solucions d'una gran força plàstica. A l'escala i el rebedor de la Casa Thomas les rajoles esmaltades planes i en volum recobreixen els paraments. Al vestíbul de la Casa Lleó Morera la combinació de mosaics ceràmics, esgrafiats i marbre aconsegueix una superfície vibrant (fig. 351). Als interiors de Puig i Cadafalch⁶⁹⁷ s'evidencia la recerca formal i tècnica de la ceràmica del passat. En són exemples les rajoles d'aresta del menjador de la Casa Amatller⁶⁹⁸ i del vestíbul de la Casa Baró de Quadras (fig. 352), o les rajoles decorades amb trepa del menjador de la Casa Macaya, entre d'altres. A través d'aquests i d'altres exemples es pot veure que són vigents les rajoles acabades amb les tècniques tradicionals i que s'han treballat per disposar de nous vernissos i acabats. Són freqüents les rajoles vidrades⁶⁹⁹ i les esmaltades⁷⁰⁰, les daurades o de reflex metàl·lic,⁷⁰¹ les rajoles policromes decorades amb trepes,⁷⁰² les que s'acaben amb aresta⁷⁰³ o de corda seca.⁷⁰⁴ A més, també trobem rajoles amb relleu o altres objectes ceràmics que es feien amb motlles.

Per a la revitalització de tots aquests acabats cal el treball conjunt d'arquitectes i artesans, que en aquest final de segle conflueixen en la revitalització de la producció ceràmica. L'arquitecte valora la força expressiva de la ceràmica i la seva capacitat evocadora d'altres arquitectures i del propi patrimoni. L'artesà participa d'aquesta valoració i treballa per aconseguir els acabats i les

⁶⁹⁷ Per conèixer diferents originals de rajoles realitzats per Josep Puig i Cadafalch vegeu: *J. Puig i Cadafalch. L'arquitectura entre la casa i la ciutat*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions-Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1989.

⁶⁹⁸ SUBÍAS, M. Pia: "La Rajoleta. La gènesi de la ceràmica modernista a Catalunya", p. 40. Esmenta que es van encarregar les rajoles del menjador, a més d'algunes altres de l'interior, a través de Tarrés Macià y Cia. de Barcelona, a la manufactura sevillana Menasque i Fernando Soto González.

⁶⁹⁹ Per a les diferents definicions ens hem valgut de: SUBÍAS, M. Pia: *Pujol i Bausis. Centre productor de la ceràmica arquitectònica a Esplugues de Llobregat*, op. cit.; CURIESES, Juli: "Les tècniques artesanes", op. cit.

Per al vidrat es prepara una coberta plumbosa i cristal·lina que s'aplica sobre les peces crues o cuites. Amb òxids i pigments s'acolorix. És transparent, és un vernís que deixa veure el color de la pasta.

⁷⁰⁰ L'esmaltat s'aconsegueix amb un vernís i un opacificant que és normalment òxid d'estany, que no deixa veure el color de la pasta. Es pot acolorir abans d'aplicar o bé després, sobre la peça, i se sotmet a una altra coccio.

⁷⁰¹ Per obtenir el reflex metàl·lic es cou tres vegades la peça. Es dibuixen amb òxid de cobalt les parts de l'element, ja bescuïtat (sotmès a una primera cuita), que es vol que imitin el daurat. Després es pinta amb pinzell una mescla de cinabri, sulfat de coure, òxid de ferro, sofre i plata. Es cou per tercera vegada. Les sals de plata o coure queden adherides a la superfície de l'esmalt després d'una violenta reducció de 700 °C a 500 °C.

⁷⁰² La trepa és una làmina de paper pergami vegetal o envernissat amb un dibuix fet amb forats. Es necessita una trepa per cada un dels colors que s'han d'aplicar a la rajola.

⁷⁰³ Són rajoles en què el dibuix està marcat amb relleu. El dibuix es grava amb un motlle en el fang tou i es marca sobre la rajola. Allò que en el motlle eren solcs es converteix en arestes en el relleu sobre la rajola.

⁷⁰⁴ El procediment de corda seca consisteix en el fet que el dibuix es fa amb cordes impregnades d'oli de llinosa posades sobre les llosetes; l'espai que resta s'emplena d'esmalt abans de la coccio. La corda es crema i les llosetes després de cuites queden amb el solc sec, sense esmalt i del color de l'argila. Aquest sistema evita que es barregin els colors.

solucions d'altres temps, a més de posar-ne a punt de nous. És a dir, estem davant d'un arquitecte que té unes expectatives sobre la ceràmica i un ceramista capaç d'entendre-ho i d'experimentar per assolir-les.

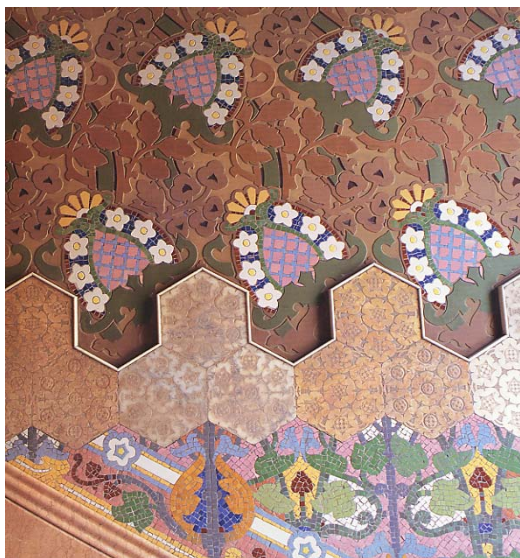


Fig. 351. vestíbul Casa Lleó Morera. Foto extreta de *Modernisme i modernistes* (2001).



Fig. 352. Vestíbul Casa Baró de Quadres.

A partir d'alguns dels estudis realitzats podem entendre la tasca empresa en aquest sentit. El treball ja comentat de R. Casanova⁷⁰⁵ documenta molt detalladament la relació entre alguns arquitectes i ceramistes per obtenir la ceràmica de reflex metàl·lic. Lluís Domènech i Josep Ros⁷⁰⁶ tracten de refer la ceràmica daurada. L'any 1892 fan proves per obtenir aquest acabat. També s'esmenta la recerca iniciada pel ceramista Baldomero Santigós i l'arquitecte Arturo Mélida per aconseguir totes les possibilitats de la ceràmica històrica; fan proves de colors i daurats. Els uns i els altres comparteixen les seves experiències i coneixements. Els seus experiments no els hem de revestir d'una gran solemnitat, en el sentit de pressuposar una actitud conscient del valor històric del que s'està fent. Més aviat es tracta d'una sèrie d'homes amb una gran curiositat tècnica, que miren cap al passat per obtenir acabats més rics i de més qualitat. I en tant que són testimoni del passat també aporten el valor evocador de la història.

A més d'entendre com és la relació entre els uns i els altres, també ens interessa saber com s'entoma la producció d'aquesta ceràmica, per la qual cosa ens valem de dades aportades per Subias, Amigó i Casanova en els seus respectius estudis sobre la fàbrica Pujol i Bausis, d'Esplugues de Llogregat. La Casa Pujol i Bausis produeix rajoles i altres elements ceràmics per a nombrosos arquitectes de renom des de finals dels anys setanta. Aquests estudis ens permeten

⁷⁰⁵ CASANOVA I MANDRI, Rossend: *El castell dels tres dragons. De cafè-restaurant a Museu de Zoologia (1887-2000)*, op. cit.

⁷⁰⁶ Josep Ros, ceramista de València, primer col·laborador que Domènech i Montaner esmenta en el seu escrit sobre Antoni Gallissà. Rossend Casanovas (*El castell dels tres dragons. De cafè-restaurant a Museu de Zoologia 1887-2000*, op. cit, p. 250) l'ha identificat com Josep Ros i Furió.

constatar que es tracta d'una fàbrica que assumeix alhora l'obra d'encàrrec i una certa producció seriada.

Una part de la producció de la Casa Pujol i Bausis és a partir d'encàrrecs concrets. Ens trobem que arquitectes com Antoni Gaudí, Enric Sagnier, Lluís Domènech o Antoni M. Gallissà encarreguen models concrets dissenyats per ells i amb referències de colors pròpies. És a dir, estem davant d'una relació molt artesana i participada. Als llibres de les fornades es dona la referència dels models dels uns i els altres i el nombre de peces obtingudes. També s'assagen acabats i vernissos, es fan proves per a una obra concreta. És una producció artesana.

Per altra banda, si estudiem la Casa Pujol i Bausis des de la perspectiva de com es va mecanitzant, podem entendre la seva capacitat per assumir una producció seriada. La màquina de vapor s'instal·la a la fàbrica el 1887 (la producció de rajoles és des de 1870 fins a 1875, fins llavors els treballs de moldre i pastar es fan a sang). Aquest mateix any es construeixen quatre forns més. Es passa en pocs anys de dos forns a tres el 1883 i a set el 1887. Els últims anys de la dècada dels vuitanta la fàbrica ha assumit el vapor per moldre i pastar, a més d'augmentar notablement la seva capacitat de cocció.

A l'entorn de 1894-1895⁷⁰⁷ el vapor també s'empra per a les premses i per tallar els taulells –peces ceràmiques. És quan es pot parlar de debò de mecanització del procés de pastament i emmotllament. És el moment en què la fàbrica té una capacitat de producció notable. La cocció es fa amb forns àrabs (a diferència de la indústria del maó, les fàbriques de ceràmica decorativa incorporen el forn continu més tard). L'any 1906 s'hi instal·la una mufla.⁷⁰⁸ A més, des del punt de vista de l'acabat de les rajoles, per a la difusió de la ceràmica vidrada en l'arquitectura és clau la decoració mitjançant el trepat.⁷⁰⁹ A través d'aquestes dades es pot veure que la Casa Pujol, alhora que manté la producció artesana vinculada als encàrrecs concrets, en els últims anys del segle XIX i inicis del XX assumeix un cert nivell de mecanització que li permet una producció seriada, a l'abast de més gent. La dada aportada per Subias i Amigó que el 1903 venen a tot Espanya i també a fora ens ho confirma.

És interessant veure que s'assumeix la doble condició artesana i industrial. Per una banda, es fan proves i s'assagen acabats. El mateix Domènech⁷¹⁰ constata aquest camí quan diu que l'any 1891 Pujol “hacía aún pruebas inciertas”, fet que l'any 1903 fa amb tanta facilitat. Per l'altra, es posa a punt per fer una producció seriada. A més de la mecanització a què ens hem referit, de 1901 a 1905 la casa té un director artístic. Després d'aquesta data la casa encarrega models a

⁷⁰⁷ AMIGÓ I BARDETA, Jordi: “L'empresa Pujol y Bausis, dels orígens a la fi de la producció modernista”, *op. cit.*

⁷⁰⁸ “Per a protegir l'obra esmaltada de les impureses que s'originen durant la combustió, com poden ser les cendres, a vegades es fa una segona cambra anomenada mufla”. Vegeu CURIESES, Juli: “Les tècniques artesanes”, *op. cit.*

⁷⁰⁹ PORCAR, Josep Lluís; CURIESES, Juli: *La ceràmica vidrada a l'arquitectura*, “Breus notes sobre el producte i la tecnologia de fabricació”; “Les tècniques artesanes”, *op. cit.*

⁷¹⁰ DOMÈNECH I MONTANER, Lluís: “Antoni M^a Gallissà”, Barcelona, 1903. *Arquitectura y Construcción*, *op. cit.* Existeix una edició en català publicada a *La Veu de Catalunya* el 22 de maig de 1903.

Lluís Bru per produir-los. El catàleg no s'edita fins a finals dels anys vint, tot i que s'hi reprodueixen molts dels models d'autor fets durant les tres dècades precedents.

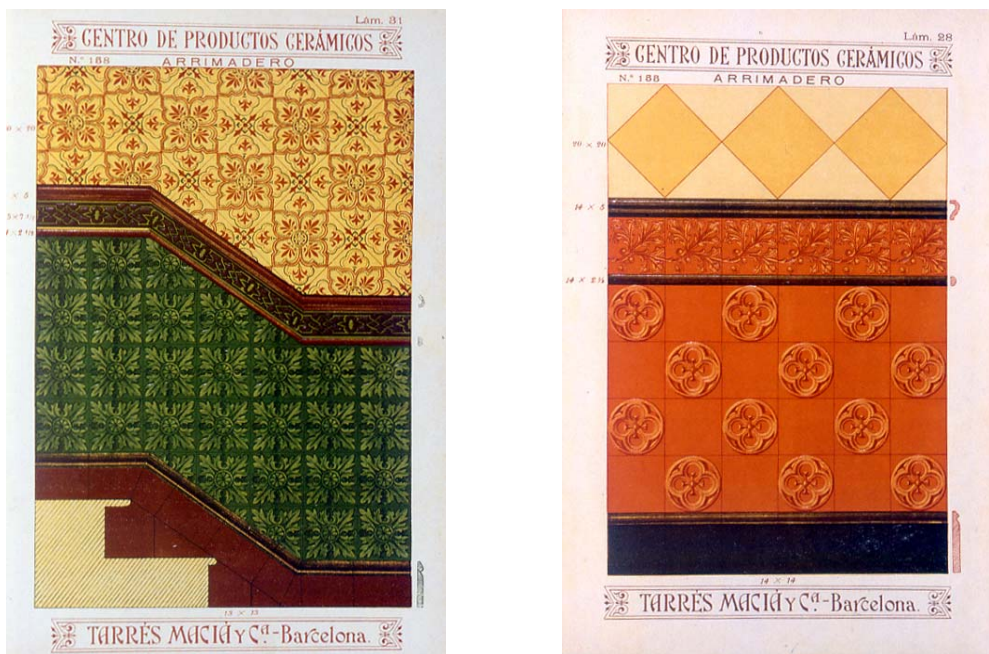


Fig. 353 i 354. Tarrés, macià y Cia. *Centro de productos cerámicos*, publicat després de 1888

L'evolució de la Casa Pujol i Bausis ens permet veure dos nivells de producció de ceràmica. L'acabat exclusiu, la peça única i d'encàrrec, per una banda. La producció seriada que permet la incorporació de la rajola vidrada a molts edificis, per l'altra. La mateixa Casa Pujol té una botiga a Barcelona on es venen, a més dels seus productes, altres d'arribats d'arreu. També tenim constància d'altres cases que comercialitzen rajoles decoratives. És el cas de la Casa Tarrés, Macià i Cia., productora de ceràmica des de mitjans de segle;⁷¹¹ hem localitzat un catàleg⁷¹² dels productes comercialitzats a la seva botiga també al carrer Tallers (fig. 353 i 354).

⁷¹¹ GARCÍA FORTES, Salvador: *La terracota como elemento ornamental en la arquitectura de Barcelona. Técnicas de fabricación, conservación y restauración, op. cit.*

⁷¹² TARRÉS, MACIÀ I CIA. [firma comercial]: *Centro de productos cerámicos Tarrés*, Barcelona, s. d. A la portada hi ha una relació de premis concedits a l'empresa en l'Exposició Universal de 1888. Es guarda a la Biblioteca de Catalunya. Secció Gràfics. Signatura: Grav 666.3(46.71 Bar).

Esgrafiats⁷¹³

En estudiar els interiors de final de segle hem parlat del revestiment entès com una superfície contínua que cobreix el parament i li confereix qualitats tèxtils. Com ja hem apuntat, els teixits i papers pintats, a més dels esgrafiats, proporcionen aquestes qualitats. Si ens hem referit als teixits i els papers des de la perspectiva de la producció industrial, l'esgrafiats el plantegem des de la renovació d'una tècnica tradicional per adequar-la a allò que es busca.



Fig. 355. casa a la Gran Via de Geroni Granell. *Arxipuntura y Construcción n° 155*



Fig. 356. Vestíbul de la Casa cabot de Josep Vilaseca. Foto extreta del llibre de Solà-Morales (1992)

Al menjador de la Casa Amatller,⁷¹⁴ a l'escala de la Casa Macaya o de la Casa Baró de Quadras, al vestíbul de la Casa Cabot, de Josep Vilaseca, a l'escala de la Casa Golferichs, de Joan Rubió, o als revoltons de la Casa Oller, entre altres, a més de nombroses façanes, els jocs de colors i de relleus dels esgrafiats cobreixen la superfície dels paraments, cosa que referma la idea de revestiment continu. És una manera de plantejar l'esgrafiats que ha canviat respecte a la tècnica tradicional usada al segle XVIII.

L'esgrafiats és una tècnica present en l'arquitectura barroca catalana. A més, hi ha nombrosos exemples d'esgrafiats en façanes d'edificis d'habitatges del XVIII. Aquest esgrafiats es fa a partir

⁷¹³ CASAS, M.: *Esgrafiats*, Tarragona, Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Tarragona, 1983. ESPUGA I BELLAFORT, J.: *Esgrafiats i estucs: passat i present. Anàlisi i perspectives de la tècnica i procediments*, Barcelona, tesi doctoral inèdita. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, abril de 1990.

Les tècniques de revestiments continus en l'aplicació del color i els seus suports en les façanes de Barcelona. Monografia 3 del Pla de Color de Barcelona. Direcció: Xavier Casanovas i Maria Isabel Rosselló. Treball d'investigació coordinat per l'Àrea d'Urbanisme, Campanya per a la Protecció i Millora del Paisatge Urbà de l'Ajuntament de Barcelona, amb el finançament de Pinturas Procolor, SA. Treball inèdit. Els originals estan dipositats a l'Ajuntament de Barcelona. Barcelona, 1991.

⁷¹⁴ L'esgrafiador de la casa Amatller és J. Coll (CIRICI PELLICER, Alexandre: *El arte modernista catalán*, Barcelona, Aymá, 1951).

d'una capa de fons acolorida que cobreix tot el parament. A sobre d'aquesta capa s'esgrafien elements decoratius, figuratius o simulant recursos arquitectònics que articulen el parament.

A finals de segle XIX, la voluntat d'obtenir un revestiment continu com una tela que se sobreposa al parament implica canvis en la tècnica de l'esgrafiats, tant formals com de procediment. En lloc d'un esgrafiats centrat en elements figuratius o arquitectònics concrets, ens trobem amb un esgrafiats que cobreix tot el parament, que juga amb els relleus i els colors, a partir de la repetició d'un motiu figuratiu inspirat moltes vegades en la producció tèxtil. En aquest sentit, són significatius els comentaris de Josep Casamartina,⁷¹⁵ que ha treballat àmpliament en l'estudi dels teixits emprats en aquest moment. En referir-se als esgrafiats de la façana diu: "Són com una mena d'entapissat gegantí i tenen una relació molt estreta amb els velluts llavorats, els domassos i els brocatells per a tapisseria".

El canvi de plantejament formal suposa canvis en la manera de fer l'esgrafiats. A la tècnica antiga, l'emprada al segle XVIII, un arrebossat acolorit en massa cobreix tota la superfície del parament, és la dita *capa de fons*.⁷¹⁶ En les superfícies amb elements decoratius s'apliquen, amb brotxa, diverses esteses d'una espessa lletada de calç sense acolorir. Abans que s'assequi es replanteja el dibuix i s'esgrafien les zones que corresponen al fons, raspant o marcant la capa exterior blanca i deixant el fons rugós.



Fig. 357. Detall esgrafiats

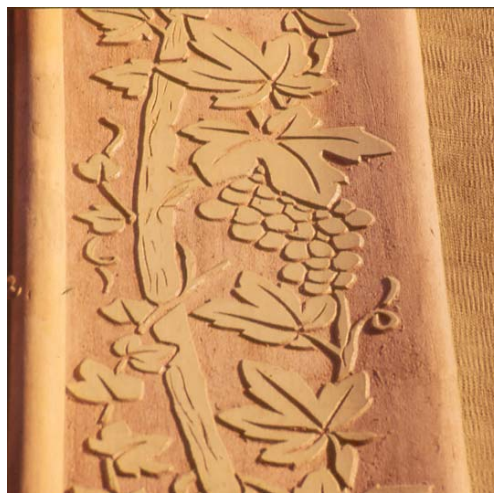


Fig. 358. Detall façana Casa Granell.

⁷¹⁵ CARBONELL I BASTÉ Silvia; CASAMARTINA I PARASSOLS, Josep: *Les fàbriques i els somnis*, *op. cit.*, p. 59.

⁷¹⁶ Prèviament s'han fet una o diverses capes de preparació per obtenir una superfície ben regular.

A finals del XIX l'esgrafiament es fa a partir del joc de dues capes sobreposades que cobreixen tot el parament, la de fons i la d'acabat. Ambdues capes s'han acolorit en massa normalment de colors diferents. La capa que s'esgrafia, seguint un dibuix predeterminat i que cobreix tota la superfície, és la d'acabat, que permet deixar a la vista la capa de fons. Les qualitats plàstiques d'aquest esgrafiament es basen en dues particularitats. D'una banda, el joc de relleu aconseguit a partir dels dos plans, que permet un joc de llums i ombres característic. De l'altra, el contrast que proporciona la diferència de color entre la capa exterior i interior, així com el diferent tractament superficial que es dona a les esteses. També hi ha esgrafiats monocroms.

A través dels diferents esgrafiats que es conserven també trobem la diferència entre l'obra única i els esgrafiats fets a partir d'un repertori concret. A les cases singulars trobem esgrafiats fets a partir d'un disseny específic per a la casa en concret. Però alhora les colles d'esgrafiadors disposen d'un repertori propi, podríem dir *de sèrie*. És freqüent trobar a diferents indrets de Barcelona dibuixos repetits.

Vitralls⁷¹⁷

La mirada cap a l'arquitectura del passat, més concretament cap a l'arquitectura gòtica, posa de manifest la força expressiva dels vitralls i la seva capacitat evocadora. Com en la ceràmica, els vitralls aporten quelcom d'un passat que es vindica com a referent.

A més, es constata la decadència tècnica i formal del vitrall que s'està fent al segle XIX. És un vitrall que no té un mitjà d'expressió propi, sinó que ha anat assumint les funcions de la pintura. Els vitralls del segon terç del XIX són pintures sobre vidres. La capacitat expressiva es basa en el dibuix aconseguit a través de la grisalla i amb la proliferació d'esmalts. Per això, a més de la capacitat evocadora, la mirada cap a l'arquitectura gòtica permet veure que els vitralls medievals tenen un tractament plàstic propi basat en el joc que generen els vidres acolorits en pasta i amb la capacitat expressiva del plom. El plom no és un mer element tècnic, per aguantar el vidre, sinó que forma part de l'expressió del vitrall, retalla i emfatitza contorns. És un mosaic de vidres i no una pintura sobre vidre. Per tornar la vitalitat al vitrall es recuperen tècniques i procediments que s'han perdut o que han quedat en desús, com és el vidre acolorit en pasta.

La revitalització del vitrall només s'entén a partir del treball conjunt entre arquitectes i artesans. La voluntat d'aconseguir les qualitats plàstiques i la força narrativa i evocadora dels vitralls medievals per a l'arquitectura de finals de segle esperona els vitrallers "a experimentar, a millorar la seva tècnica, a enriquir la qualitat dels vidres i augmentar-ne la varietat, a abandonar

⁷¹⁷ GARCÍA MARTÍN, Manuel; MUÑOZ DOMÈNECH, Pilar: *Vidrieras de un gran jardín de vidrios*, Barcelona, Catalana de Gas y Electricidad, 1981.

VILA-GRAU, Joan; RODON, Francesc: *Els vitrallers de la Barcelona modernista*, Barcelona, Ediciones La Polígrafa, SA, 1982.

MUÑOZ I DOMÈNECH, Pilar: *Contrallums. Vitralls de l'Eixample*, Barcelona, Casa Elizalde, Ajuntament de Barcelona, 1983.

GARCÍA MARTÍN, Manel: *Els vitralls cloisonné a Barcelona*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Museu d'Art Modern, 1985.

l'ús exclusiu dels esmalts i a considerar el plom com a element estètic".⁷¹⁸ Aquesta recerca mira cap al passat alhora que s'obre cap a noves tècniques i nous vidres que s'estan experimentant arreu, com és el vidre americà Tiffany o les aportacions formals del vitrall francès.

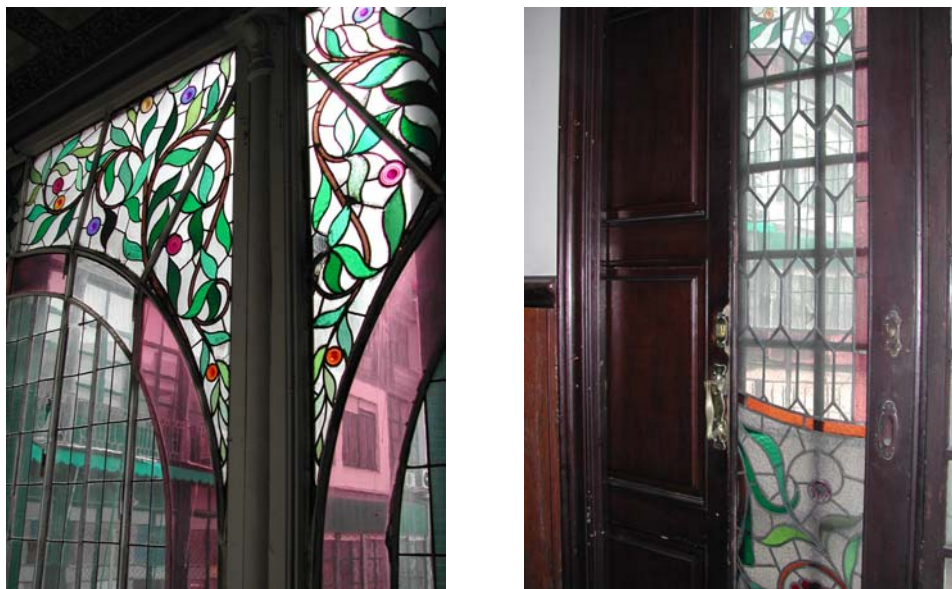


Fig. 359 i 360. Detall de la galeria i de la porta del menjador de la Casa Ramon Oller.

La relació entre Antoni Rigalt i Blanch (1850-1914) i Lluís Domènech i Montaner exemplifica el treball estret i de col·laboració que s'estableix entre els uns i els altres. En l'article de Domènech dedicat a Antoni Gallissà que hem esmentat anteriorment, en referir-se al treball de Rigalt durant el temps que es perllonga l'acabament de l'edifici que havia estat cafè restaurant de l'Exposició per convertir-lo en museu, diu: "Rigalt nos traía al taller, para animarnos á su empleo, muestras de vidrios nuevos, *catedrales*, de colores pálidos, afinados, de desiguales gruesos, quedrados en estrellas y hendiduras que daban cuerpo y relieve luminosos a las vidrieras, puntos brillantes, matices de color, arte, en una palabra, y les quitaban el desagradable aspecto de papeles o gelatinas pintadas". Aquesta cita ens mostra el treball estret i compartit dels uns i els altres. L'un busca uns resultats formals per a la seva arquitectura, l'altre és capaç d'entendre-ho i d'aplicar els seus coneixements tècnics i la seva capacitat creativa per arribar a allò volgut. Per això, Rigalt porta vidres de procedència diversa,⁷¹⁹ de diferents gruixos i acabats per obtenir una més gran riquesa cromàtica i lumínica. Antoni Rigalt és conscient de la necessitat de recuperar l'esplendor i la força expressiva del vitrall, tal com demostra el seu escrit presentat davant l'Acadèmia de Ciències i Arts.⁷²⁰

⁷¹⁸ VILA-GRAU, Joan; RODON, Francesc: *Els vitrallers de la Barcelona modernista*, Barcelona, Ediciones La Polígrafa, SA, 1982.

⁷¹⁹ Antoni Rigalt adquiria molts vidres a l'estranger (CASANOVA I MANDRI, Rosend: *El castell dels tres dragons. De cafè-restaurant a Museu de Zoologia (1887-2000)*, op. cit., p. 263).

⁷²⁰ VILA-GRAU, Joan; RODON, Francesc: *Els vitrallers de la Barcelona modernista*, op. cit.

L'elaboració dels vitralls té una gran dificultat tècnica, el diferent comportament dels vidres i dels colors amb la llum exigeix una formació específica. Per aquestes raons, els dissenys els fan persones especialitzades i coneixedores del comportament del vidre. Molts dels tallers⁷²¹ tenien el seu dibuixant. Només en casos excepcionals es recorre a artistes de renom o quan el client ho demana. Tampoc no és habitual, a diferència del que hem vist a la ceràmica, que els arquitectes facin els seus propis dissenys. Sí que en la formalització d'aquests dissenys hi ha un treball conjunt entre els uns i els altres, ja que un mateix vitraller arriba a resultats diferents segons l'arquitecte per a qui treballa.

Els vitrallers són alhora una petita indústria, ja que, al marge del treball d'encàrrec, el taller també proporciona vitralls per a un sector més ampli de la societat. Aquí, com hem vist a la ceràmica, hi ha el camí paral·lel entre una producció exclusiva i una altra que, si no seriada, sí que respon a una certa sistematització.

3.3.3. Participació d'artistes de renom

Fins aquí hem vist que la iniciativa industrial posa a punt nous materials i n'actualitza d'altres per assumir les expectatives formals dels interiors. També hem vist que el treball conjunt d'arquitectes i artesans permet recuperar i revitalitzar tècniques i materials tradicionals que afegeixen, a més de valors sensorials, capacitat narrativa als interiors. A més d'aquests dos camins de *produir* per a aquests interiors, hem de tenir en compte l'aportació dels artistes, entesa en un sentit ampli de creació, propers a l'obra dels arquitectes. Ens referim, per una banda, a l'obra de pintors i escultors; per l'altra, a l'aportació de moblistes i decoradors.

Els pintors i escultors treballen per encàrrec. Una pintura mural o un relleu escultòric concret són obres plàstiques, obres d'autor i enteses, en tant que només existeix aquella, com a obra única. No es tracta, com a finals del segle XVIII i inicis del XIX, de fer recaure en els artistes tota la responsabilitat dels interiors, sinó de donar singularitat i prestigi a un determinat interior, amb un fons específicament previst per algú que no és l'artista. Hem vist pintures de Josep Llimona al menjador de la Casa Recolons (fig. 274), de Joaquim Mir a la Casa Trinxet (fig. 287), de Josep Pey a la Casa Pladellorens o de Ramon Casas a la seva pròpia llar (fig. 261), a més d'altres exemples que no es conserven o es van modificar poc temps després, com la pintura del menjador de la Casa Thomas (fig. 286) i el de la Casa Mallol (fig. 266). També s'han referenciat⁷²² treballs escultòrics d'Eusebi Arnau a la Casa Lleó Morera o a la Casa Amatller, d'Alfons Juyol, també a la Casa Amatller, a més de treballs de Lambert Escaler i Miquel Blay. Són aportacions singulars i només viables en els interiors destinats a famílies benestants.

⁷²¹ Per conèixer els diferents tallers que treballen a Barcelona vegeu: VILA-GRAU, Joan; RODON, Francesc: *Els vitrallers de la Barcelona modernista*, op. cit.

⁷²² SALA, Teresa M.: "Talleres y artifices del modernismo", op. cit.

L'altra gran aportació és la dels anomenats *moblistes*; ens referim a personatges com Francesc Vidal, Gaspar Homar o Joan Busquets. Algun cop se'n parla com a decoradors, però pensem que és una denominació restrictiva, ja que la seva feina algunes vegades aporta una gran capacitat creativa. Aquesta feina es desenvolupa des de diferents vessants. Per una banda, són autors d'obres úniques, d'objectes, mobles que es fan per encàrrec, per a un interior determinat. Treballen com ho podrien fer el pintor o l'escultor. Altres vegades, la seva feina es fa en estreta col·laboració amb l'arquitecte, amb qui s'estableix una relació de treball propera a la que hem vist entre l'arquitecte i l'artesà. Experimenten tècniques, acabats, materials per obtenir els resultats desitjats. En altres treballs, exerceixen de veritables arquitectes d'interiors, assumeixen tota la seva expressivitat, fent ús de tots els materials i tècniques necessaris. És en aquests casos que més es parla d'aquests com a decoradors, però amb la particularitat que bona part dels objectes i materials emprats són dissenyats i produïts en els seus propis tallers. Ens centrarem a valorar l'aportació de Francesc Vidal i Jevellí (Barcelona, 1848-1914) i de Gaspar Homar i Mesquida (Mallorca, 1870-Barcelona, 1953).

Francesc Vidal ens apareix en bona part dels treballs⁷²³ que estudien l'arquitectura i les arts de finals de segle. Malgrat això, encara avui queden moltes ombres per entendre la seva veritable aportació més enllà del taller. El treball de F. Vidal per als interiors apleix diferents facetes. En primer lloc, és un creador de mobles i d'objectes. Són objectes d'autor que s'incorporen als interiors. En segon lloc, treballa per encàrrec, produeix dissenys d'altres artistes o arquitectes. En són exemples alguns mobles dissenyats per Gaudí i per Camil Oliveres per al Palau Güell, també alguns dels mobles realitzats per al palau de Sobrellano a Comillas. En tercer lloc, en alguns interiors Vidal exerceix de veritable director d'orquestra; sabem del seu treball realitzat al Palau Simon (fig. 252), a la Casa Bertrand (fig. 251 i 279) a Sant Gervasi i també a Ocejo (fig. 241-243), on se li atribueix la reforma de l'interior. Com dèiem abans, va més enllà dels decoradors, ja que té la capacitat de produir en el seu propi taller. En quart lloc, també hem d'esmentar la seva faceta industrial. Als seus tallers, a més de les obres d'encàrrec o d'autor, també es produeix per a un sector més ampli de la població. Sabem, a través de Sala, que el disseny d'un moble exclusiu comportava la realització d'una petita sèrie amb variacions, a més dels objectes que es poguessin realitzar a partir d'una producció seriada.

Gaspar Homar, com Joan Busquets i Jané (1874-1949),⁷²⁴ és fill de família de fusters que ha superat la relació gremial i que participa de ple, des d'un vessant creatiu i personal, en la conformació dels interiors del tombant del segle. Veiem el treball d'Homar, com el de Vidal, des de diferents facetes. En primer lloc, és molt important el treball que realitza conjuntament amb arquitectes. La relació més fructífera és la que s'estableix amb Lluís Domènech i Montaner a la Casa Navas de Reus (fig. 280) i a la Casa Lleó Morera. En aquests interiors assumeix des de la seva capacitat creativa la voluntat formal de Domènech.

⁷²³ BARJAU, Santi: "Francesc Vidal, decorador i col·laborador d'arquitectes", Barcelona, maig de 1996. *Circular Centre d'Estudis Gaudinistes. Ponències de las Terceras Jornadas Internacionales de Estudios Gaudinistas*, número 2.

⁷²⁴ SALA, Teresa M: *Joan Busquets*, Barcelona, Nou Art Thor, 1988.

En segon lloc, també podem constatar el treball que realitza per encàrrec; sabem que treballa per a Josep Puig i Cadafalch a la Casa Amatller i a la Casa Trinxet. Per a ambdues cases realitza diferents elements de mobiliari.

En tercer lloc, té la capacitat d'explorar i d'experimentar tècniques com les marqueteries de fusta o els mosaics de ceràmica en col·laboració amb altres artistes, amb els quals estableix el diàleg que té alhora amb arquitectes com Domènech. Sabem de la col·laboració d'Homar amb Josep Pey, autor de molts dels dibuixos de marqueteries i mosaics, i també amb Sebastià Junyent, així com de la col·laboració amb Alexandre de Riquer a la Farmàcia Grau Inglada.

En quart lloc, també ens hi podem referir com a veritable director d'orquestra. Aquí, com en el cas de Vidal, també hi ha la capacitat de dissenyar no només mobiliaris, catifes, teixits, etc., sinó també la de produir. En són bones mostres els interiors de les Cases Oller, Prat de Mesa, Rosés, Pladellorens o Pey.

En cinquè lloc, també ens hem de referir a una producció per a la botiga. Ja no és tant la peça única o d'encàrrec, sinó una producció més sistematitzada que busca una franja social més àmplia.

D'alguna manera, tant Vidal com Homar, salvant les distàncies, agafen tot el ventall de maneres de produir a què ens hem anat referint: allò que ofereix la indústria, el que s'obté a partir d'una relació estreta i de recerca entre l'arquitecte i l'artesà, i finalment l'obra d'autor feta per a un lloc concret, obra única.

Tercera part

3.4. Conclusions de la tercera part

El tractament de la superfície, als interiors dels edificis de Mestres i Rogent que hem estudiat, es caracteritza per la pervivència d'un referent acadèmic llunyà, alhora que s'evidencia una volguda sensorialitat.

Eren interiors que buscaven incitar la sensibilitat de l'espectador a través del joc d'estímuls cromàtics, lumínics i tàctils. Aquest joc sensorial permetia, a més, el referment autobiogràfic (dels usuaris en les cases més rellevants), la manifestació de les diferències entre estances, de la seva rellevància i del diferent ús. Els recursos emprats eren convencionals (motllures, sanefes, frisos), l'excepcionalitat l'atorgava la repetició que se'n feia, l'ús de la policromia i la percepció de relleu, entre d'altres.

Si mirem què queda i què canvia als interiors de finals de segle respecte al moment anterior, constatem tres fets que semblen ben significatius: que la capacitat expressiva i la sensorialitat s'assoleixen amb uns mitjans diferents; que hi ha una despreocupació per l'articulació arquitectònica, i, finalment, que s'ha fet efectiva una demanda concreta de confort.

La capacitat expressiva i la sensorialitat s'obtenen, respecte al moment anterior, per una banda, incrementant la capacitat sensorial dels interiors. La valoració de l'experiència sensible ara s'intensifica i adquireix una força esclatant. El joc cromàtic es fa més intens, els estímuls lumínics i tàctils es reforcen i es multipliquen. Aquests estímuls també els proporciona tot l'arranjament de l'estança, des dels paviments, les cortines, el mobiliari, que se separa de la paret per ocupar l'espai central de l'estança en un aparent desordre, fins als objectes i els records, que tenen un marcat caràcter autobiogràfic i que alhora proporcionen referents sensorials. Tot plegat confereix a l'interior moviment, reforçat per les formes ondulades d'ornaments i elements arquitectònics. Aquest moviment contrasta amb altres sales on preval l'ordre com a expressió del caràcter. A diferència del moment anterior, no hi ha una gradació de l'enriquiment sensorial des del vestíbul fins al saló, sinó que es juga amb la contraposició, amb el contrast entre ordre i moviment, en una marcada voluntat d'estimular l'espectador.

Per altra banda, a més de la intensificació i de l'increment dels recursos que ja hem començat a veure en el moment anterior, ara ens trobem amb uns interiors en els quals la voluntat expressiva i la voluntat sensitiva s'obtenen, també, amb uns nous recursos, que no són homogenis sinó que assistim al seu procés de transformació al llarg del període.

Ens trobem, en un primer ordre de coses, amb interiors en els quals, segons l'ús o la funció de l'estança, s'acudeix a llenguatges estilístics, convencionals o exòtics, que no tenen un fi en si mateixos, sinó en tant que contribueixen a definir el caràcter de cada estança. Aquesta idea de caràcter és molt propera a la de Le Camus: despertar en l'espectador la resposta emotiva adient a cada una de les situacions que es donen dins de cada una de les estances. Els llenguatges estilístics poden constituir alhora, en tant que poden aportar records i vivències, reals o

imaginàries, una referència autobiogràfica. A més, en tant que són material estrictament formal, també aporten força sensorial.

Domènech i Montaner proposa de superar aquesta situació en l'escrit *En busca de una arquitectura nacional*.⁷²⁵ Domènech es refereix a la tendència d'una determinada arquitectura contemporània de reproduir diferents estils arquitectònics en funció de l'ús de l'edifici. Tot i que es refereix a edificis i no a estances interiors, podem establir un cert paral·lelisme. Domènech diu que es pot traspasar l'adscripció a cada un dels diferents estils històrics "venerant i estudiant" les arquitectures del passat a partir dels objectius i dels interessos actuals (del seu present) sense grans preocupacions filològiques. És un eclecticisme crític que impulsa a no copiar fidelment, sinó a agafar elements d'un estil o d'un altre per proposar una arquitectura del present. A través de diferents interiors de Domènech podem veure que s'apunta en aquesta direcció. N'és un exemple el vestíbul del Palau Montaner (fig. 361), on hi ha un marcat eclecticisme en el sentit domenequià. Se supera la idea d'estils diferenciats per a cada una de les estances per anar cap a un interior en el qual, en qualsevol de les estances, els referents són molt diversos, sense cap filiació concreta. En conseqüència, ens trobem que l'eclecticisme crític és un instrument per reforçar la capacitat sensitiva de l'interior.



Fig. 361. 1890-93. Palau Montaner. Vista del vestíbul. Arxiu Domènech. Imatge extreta del llibre *Lluís Domènech i Montaner i el director d'orquestra*, Barcelona, Fundació Caixa de Barcelona, 1989-1990.

⁷²⁵ DOMÈNECH I MONTANER, Lluís: "En busca de una arquitectura nacional", Barcelona, 28 de febrer 1878. *La Renaixensa*, número, any VIII, vol. I, p.149-160.

Finalment, la transformació que apuntàvem porta, en alguns interiors de la primera dècada del segle XX, a superar qualsevol reminiscència estilística, fins i tot l'eclecticisme crític. Els recursos sensorials, que, com hem dit, s'incrementen i s'intensifiquen, permeten, a més de satisfer l'apetència psicològica, proporcionar, a través de l'associació d'idees, de la relació entre percepció i sentiment, el caràcter. Si prenem de bell nou l'obra de Domènech com a referent, podem copsar que als interiors de la Casa Lleó Morera (1902-1906) tota l'expressivitat de l'interior la proporciona la sensorialitat, s'ha deixat de banda l'estilisme, qualsevol referent estilístic. No hi trobem ni el referent acadèmic llunyà que vèiem en les dècades centrals del segle ni tampoc l'estilisme que hem vist en alguns interiors de final de segle.

En conseqüència, hem de referir-nos a la despreocupació per l'articulació arquitectònica. Desapareix l'ordenament que en el moment anterior encara constituïen els emmarcaments, els filets i les sanefes, entre d'altres. Els estímuls òptics i tàctils de les superfícies reforcen la idea de revestiment. El parament s'entén com una superfície contínua, una tela de fons, que tanca l'espai. Han desaparegut tots els recursos que l'articulaven. És una superfície que podem considerar tèxtil, que funciona de manera autònoma respecte del sostre tectònic. Aquest plantejament només s'altera, com hem vist, en aquells interiors en què ho requereix una de les maneres d'expressar el caràcter. És a dir, en aquells en què s'empren diferents llenguatges estilístics per a cada una de les estances.

Finalment, també ens hem de referir a la demanda concreta de confort que es palesa en aquests interiors, un confort que es concreta en la necessitat d'uns espais còmodes i en la incorporació de millores tècniques que atorguin qualitat de vida.

A les estances més estrictament privades, les que constitueixen l'àmbit més domèstic i més íntim, no cal la voluntat expressiva, la narració ja no es fa necessària ja que la història és coneguda. Per això són espais més buits i més blancs, sense marques personals i en conseqüència més còmodes.

En aquests espais còmodes i nets també s'hi incorporen les millores tècniques. La possibilitat d'accedir a l'aigua corrent, de disposar de cambres higièniques i amb millores de béns d'equipament, permet un més gran confort. Als requeriments aristocràtics se sobreposen els valors burgesos, en el bon sentit de la paraula. Comoditat, confort i privacitat per poder, en definitiva, anar per casa amb sabatilles.

Formes de producció

L'habitatge com a expressió de prestigi social ja no és exclusiu de les classes benestants. El gust pel gaudi sensorial i la voluntat de comunicar es donen tant en les cases de l'alta burgesia com en la dels professionals liberals o de la petita i mitjana burgesia.

Els mitjans de producció han de ser capaços d'assolir, per una banda, les expectatives de singularitat i d'excepcionalitat de l'obra única, i per l'altra, la capacitat de proporcionar mitjans estandarditzats assequibles per a un ventall social molt més ampli. Per donar resposta a aquestes demandes és fonamental la posada a punt de la indústria, alhora que s'actualitza i es recupera la producció artesanal i el treball dels artistes.

La indústria, per una banda, i el treball d'artistes i artesans, per l'altra, no s'han d'entendre com dos àmbits estancs i separats, sinó que hi ha interrelació. En la mesura que aquesta es dona es pot millorar la qualitat formal dels productes industrials i, al mateix temps, la capacitat de producció de les tècniques tradicionals.

En primer lloc, hem d'apuntar que la gran demanda esperona la producció industrial, la facilitat i la rapidesa amb què es munten empreses ens indica que hi ha un mercat ampli per a aquests productes. Hem vist que l'enginy d'homes emprenedors permet posar a punt nous materials com el mosaic Nolla, el mosaic hidràulic o la rajola de cartró pedra, al mateix temps que es mecanitzen processos que permeten una molt més àmplia i ràpida producció de materials existents; un dels exemples més emblemàtics és el del paper pintat.

La indústria té una producció sistematitzada i estandarditzada que es recull en els catàlegs. Es tracta d'un repertori amb una àmplia gradació de solucions i qualitats.

Per al desenvolupament industrial serà clau la millora formal, la incorporació d'artistes i arquitectes en el procés del disseny. Un dels punts febles de la indústria era, en la dècada dels vuitanta, com hem constatat en estudiar la producció industrial, la baixa qualitat plàstica dels seus models. La incorporació de dissenys d'autor permetrà superar aquest inconvenient i, en conseqüència, en tant que els productes dissenyats són qualitativament més elevats, són un mitjà per aixecar el nivell dels professionals i del gust del públic. Es dona una situació paral·lela a la que s'inicia a Anglaterra a mitjan segle afavorida per Henry Cole i pel grup d'intel·lectuals⁷²⁶ que al seu voltant reclamen, d'ençà de l'exposició de 1851, la millora de la qualitat formal dels productes. Aquest reclam agafa molta força durant la segona meitat del XIX i inicis del XX. A través de la millora formal de la producció s'eleva el gust del públic, fet que suposa una mesura pedagògica per aixecar el nivell de la producció estàndard. A més, la millora dels models farà que alguns productes industrials també siguin pensats per als interiors excepcionals. Un exemple emblemàtic en aquest sentit és l'*Album-catàlech número 6* de la Casa Escofet, editat l'any 1900. Els paviments que es recullen en aquest catàleg són d'una gran qualitat formal.

En segon lloc, hem d'afegir que la demanda existent de recursos per a habitatges de qualitat posa a punt materials i tècniques tradicionals que proporcionen una gran riquesa sensorial. Aquí hi té un paper molt important el treball de recerca i d'experimentació tècnica i formal que fan conjuntament arquitectes, artistes i artesans. Es mira cap al passat per recuperar, per exemple,

⁷²⁶ En aquest sentit, hem de tenir en compte l'aportació de Semper a *Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung Nationalen Kunstgetules*, Brunswick, Vieweg und Sohn, 1852.

tècniques ceràmiques per a la consecució de reflexos i vidrats o per posar a punt vitralls amb la mateixa capacitat expressiva dels medievals.

Ens hem referit als tallers de Domènech vinculats a l'acabament de l'edifici del Cafè-Restaurant, hem vist que els ceramistes i el mateix Domènech assagen i proven tractaments superficials, pigments, etc. per aconseguir millorar la qualitat tècnica i formal dels materials. Aquesta recerca aporta un bagatge que repercutirà també en la indústria. Els resultats poden revertir en la producció seriada d'una fàbrica, com és el cas de la Casa Pujol i Bausis. Els treballs de recerca de Pau Pujol reverteixen en la producció ceràmica convencional de la fàbrica.

Per altra banda, l'excepcionalitat d'aquests interiors també s'obté a partir del treball d'artistes plàstics, escultors i pintors. Són freqüents en els interiors de més categoria les pintures i les escultures d'autor. És una utilització de les arts majors que ja hem vist en els interiors de Josep O. Mestres i d'Elies Rogent; són quadres o pintures murals delimitades, enteses com a pintura de cavallet, escultures i relleus, entre d'altres, que se situen dins d'interiors dissenyats. A diferència del que hem vist a la primera part, el treball d'aquests artistes es limita a la realització de l'obra d'art, no tenen la responsabilitat de l'interior.

Tant en l'interior excepcional com en el més estàndard el domini de l'interior recau en l'arquitecte o en professionals com Francesc Vidal o Gaspar Homar, que, a més de col·laborar amb els arquitectes en alguns interiors, en altres exerceixen de veritables arquitectes d'interiors. Els uns i els altres són els que canalitzen les expectatives dels estadants.

La situació que hem vist a través d'Elies Rogent és la d'un arquitecte que a partir d'una oferta convencional i fixada assumeix l'interior com a problema propi de l'arquitectura, però que no arriba a incidir en el disseny i la producció dels mitjans per a aquest interior. Els pren tal com vénen de la indústria, no entra en el disseny del producte industrial ni en la renovació de les tècniques tradicionals, sinó que, a partir de la solució convencional, la manipula i la combina com vol per aconseguir els efectes buscats. És a dir, els usa d'acord amb el seu criteri arquitectònic. La manera com defineix el treball del guix és un exemple de l'ús que fa de la producció sistematitzada. I la manera com fixa els treballs de pintura és un exemple de com determina una solució a partir d'una tècnica tradicional sense qüestionar-la tècnicament o formalment.

A finals de segle la situació és més rica, més diversa i, en conseqüència, més complexa. L'arquitecte assumeix l'interior com a propi. Això implica que, per una banda, es fa seu el disseny dels mitjans, ja siguin els que proporcionen els artistes plàstics –encarrega pintures o relleus escultòrics que responen a la seva visió de l'interior– o els que proporciona la indústria. Coneix el treball sistematitzat i hi participa, no només proposa solucions de catàleg sinó que també intervé en la fase de disseny de la producció industrial. Per altra banda, també assumeix, en tant que s'implica en el seu coneixement i recerca, la revitalització de les tècniques tradicionals.

